universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

SCHMUCK UND KLEIDUNG AUF DEN DAMENPORTRÄTS DER AHNENGALERIE HARRACH

Ein Beitrag zur Bestimmung Barocker Adelporträts

Verfasserin:
Eszter Valyi

Angestrebter akademischer Grad

Magister Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im November 2008

Studienkennzahl lt Studienblatt: a9609866

Studienrichtung lt Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung 4

1.1. Forschungsstand 6

1.2. Arbeitsmethode 10

2. Eine Fürstin - Mutter oder Tochter? 12

2.1. Wo Mode und Datierung einander entgegensprechen: 12

2.2 Forschungsstand: 13

2.3 Analyse des Kleides und der Schmuckstücke: 16

2.3.1 Kleidung: 16

2.3.2 Schmuck: 18

- Kleinodien: 18

- Gürtel: 19

- Kette und Halsband: 20

- Anhäger: 21

- Haarschmuck: 21

- Ohrringe: 22

2.4 Datierung: 22

2.5 Zusammenfassung: Fragen zur Identifizierung 26

3. Witwen 27

3.1. Trauerkleidung und Trauerschmuck 27

3.1.1 Trauerkleidung 27

3.1.2 Trauerschmuck: 29

i) Vermachen von persönlichen Gegenständen/Andenken vom Verstorbenen: 30

ii) Kommemorativ: 31

iii) Memento Mori: 31

iv) Schutz bietende Schmuckstücke: 32

v) Schmuckgegenstände für den Verstorbenen: 34

3.2. Porträt einer unbekannten Dame im ovalen Rahmen 35

3.2.1 Kleid: 36

3.2.2 Schmuck: 38

3.3. Maria Eleonora Gräfin Pálffy, geb. Harrach (1634-1679): 42
3.3.1 Kleidung: 43
3.3.2 Schmuck: 46
3.4. Anna Maria Harrach (1592-1645) 49
3.4.1 Kleidung: 50
3.4.2 Schmuck: 51
3.5. Maria von Harrach Prösing-Teuffenbach (1551-1598) 53
3.5.1 Kleidung: 56
3.5.2 Schmuck: 58
4. Hofdamen 61
4.1. Maria Josepha von Harrach, Gräfin von Khuenburg (1664-1741) 61
4.1.1 Kleidung: 63
4.1.2 Schmuck: 64
4.2. Das zweite Porträt der Maria Josepha von Harrach, Gräfin von Khuenburg 68
5. Konklusion 70
6. Quellen- und Literaturverzeichnis 73
7. Katalog und Abbildungsnachweis 87

1. Einleitung

Schmuck und Kleidung auf den Damenporträts der Harrachschen Sammlung

Das Thema meiner Diplomarbeit sind die Schmuckstücke auf Kleidern von Damenporträts der Harrachschen Ahnengalerie. Die Betrachtung des barocken Porträts aus einer wahrlich ungewohnten Sicht des Schmucks und der Kleidung soll zu einem besseren Verständis des barocken Porträts beitragen. Der Blick richtet sich bei dieser Arbeit auf Details, um nicht nur kunsthistorische Fragen der Datierung und Zuordnung besser in den Griff zu bekommen, sondern auch um das adelige Damenporträt in seinen unterschiedlichen Möglichkeiten der Repräsentation besser zu verstehen. Die meisten Arbeiten, die sich mit Mode oder Schmuck beschäftigen gehen von einer umfassenden Betrachtung aus. Beschrieben werden allgemeine modische Strömungen der Renaissance, des Barocks, usw. Selbiges gilt auch für die Forschung über Schmuck.
Die Systematisierung in Epochen, Kunstzentren, Stilen erfolgt zwar detailliert; mit Porträts, zum besseren Verständnis, illustriert.

Beschäftigt man sich mit Schmuck und Mode nur einer einzigen Familie, so ändert sich das Thema der Arbeit. In dieser Diplomarbeit wird nicht versucht eine erneute Zusammenfassung modischer Strömungen anhand von Porträts zu zeigen.
Neben der Repräsentation geht es in dieser Arbeit auch um die Frage der Selbstdarstellung des einzelnen. Betrachtet wird in der vorliegenden Arbeit Schmuck und Kleidung auf einigen Damenporträts des 17. Jahrhunderts der Harrachschen Ahnengalerie als Zeichen von Repräsentation und Selbstdarstellung.
Dabei möchte ich versuchen auf kunsthistorische Fragen Antworten zu finden, wie Datierung, Provenienz, Identifizierung der Dargestellten.

Stilfragen und eine mögliche Zuordnung zu einem Maler, oder zu Werkstätten werden nicht behandelt. An dieser Stelle möchte ich auf die Diplomarbeit von Alexandra Maria Löff verweisen. In ihrer Arbeit wurde das Thema der Porträtmalerei in der Ahnengalerie Harrach aus genau dieser Problematik untersucht[1]. Meine vorliegende Forschung soll jene umfassende Forschung des Harrach-Materials aus einer anderen Perspektive bearbeiten und ergänzen – eine Betrachtungsweise des „Mikrokosmos" gegenübergestellt einer Sicht des „Makrokosmos".

Schlußendlich soll noch bemerkt werden, daß ein Fehlen der Forschung über Schmuck und Kleidung genauso wäre, als ob man bei den frühmittelalterlichen Bildern den biblischen Hintergrund nicht kannte, oder bei den Renaissancebildern die Mythologie außer Acht ließe. Nicht nur Ikonographie und Ikonologie sind als Hilfsdisziplin in der Kunstgeschichte bedeutend.

Die Repräsentationsporträts des Barocks und der frühen Neuzeit beinhalten eine weniger komplizierte Symbolik. Dennoch bleibt der Zweck eine, für die damalige Zeit, eindeutige Information nach außen zu tragen. Diese Information wurde im „Mikrokosmos" des Schmucks und der Kleidung komprimiert. Die Aufgabe bleibt diese zu entschlüsseln.

[1] Alexandra Maria Löff, Die Ahnengalerie der Grafen Harrach, Bestandsaufnahme und Analyse der Porträts in den Schlössern Rohrau, Pruggund Hrádek, Diplomarbeit, Wien 2007

1.1. Forschungsstand

Das Thema von Schmuck und Kleidung auf Porträts wurde in Verbindung einer Familie nur selten bearbeitet. Diese Diplomarbeit behandelt einige ausgewählte Frauenporträts aus der Ahnengalerie Harrach unter diesem recht ungewöhnlichen Aspekt. Da die Fachliteratur nur wenige Hilfestellungen bot, war die Auseinandersetzung mit diesem Thema eine große Herausforderung. Ich mußte versuchen neue Herangehensweisen zu finden.

Man findet eine reiche Anzahl allgemeiner Überblicke, die aber diese Objekte isoliert behandeln; ohne Bezug zur tragenden Person: Sehr hilfreich fand ich die vielseitige englische und italienische Literatur über Schmuck. Sie enthält die neuesten Forschungsergebnisse mit weiterführenden Gesichtspunkten[2]. Dort sind ganz ausgezeichnete Abbildungen mit sehr vielen Primärquellen veröffentlicht. Aus der deutschsprachigen Literatur möchte ich insbesonders die Publikationen von Monica Kurzel-Runtscheiner[3] und Leonie von Wilckens[4], und den Forschungsüberblick von Annemarie Bönsch[5] hervorheben. Diese Arbeiten gehören zu den erfreulichen Ausnahmen mit zahlreichen Forschungsergebnissen und entsprechenden Detailuntersuchungen, welche sich nicht in die Reihe der traditionellen Betrachtungsweisen einordnen. Monica Kurzel-Runtscheiners Buch hatte deswegen Vorbildfunktion, weil ihre Arbeit einen ähnlichen Ansatz hat. Sie bearbeitet das Schmuck-und Bekleidungsinventar nur einer Person, das der Herzogin Jacobe.

---

[2] Janet Arnold , Queen Elisabeth's I. Wardrobe Unlocked, Leeds 1989, oder das Buch von Jane Ashelford, The Art of Dress, Clothes and Society 1500-1914, London 2000.

[3] Monica Kurzel-Runtscheiner, Glanzvolles Elend, Die Inventare der Herzogin Jacobe von Jülich-Kleve-Berg (1558-1597) und die Bedeutung von Luxusgütern für die höfische Frau des 16. Jahrhunderts, Wien-Köln-Weimar 1993

[4] Leonie von Wilckens[4] (Schmuck auf Nürnberger Bildnissen und in Nürnberger Inventaren, in: Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700, Germanisches Nationalmuseum, 1985

[5] Annemarie Bönsch, Formengeschichte Europäischer Kleidung, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar2001, sowie die Publikation über Adelige Bekleidungsformenzwischen 15001 und 1700, in: Adel im Wandel, Rosenburg 1990

Die Voraussetzung für einen Überblick über dieses Thema zu gewinnen ist die allgemeine Literatur über die adelige Repräsentation und die Porträtmalerei des Barocks: Die Literatur ist sehr weitreichend und unerläßlich. Hier führe ich nur wenige an:

Zu den Standardwerken gehören die Forschungen von Günther Heinz[6], die für diese Arbeit auch wegen den zahlreichen Abbildungen besonders wichtig waren. Auch er arbeitet stets mit kostümkundlichen Interpretationen und weist auch auf Verwirrungen in der Datierung und der Indetifikation auch während der damaligen Zeit hin. Zu den Überblickswerken gehört auch die Publikation von Sabine Fellner[7]. Darin werden auch adelige Porträts behandelt, deren Künstler unbekannt blieben. Also jene lokalen Künstler, die für die Ahnengalerien (auch die der Harrachs) arbeiteten, oder auch der ganz außergewöhnliche Maler Mathias Strobel, bei dem das Bild der Maria von Harrach Prösing-Teuffenbach bestellt wurde, das auch in dieser Arbeit eine Rolle spielt.

Sehr wichtige Beirtäge über das höfische Bildnis als Repräsentationsobjekt und über den Bildypus des Rollenporträts, welches überwiegend für das weibliche Adelsporträt verwendet wurde, sind die Publikationen von Friedrich Polleroß[8].

Er untersucht die vielfältigen Informationen, die diese Bilder enthalten: Neben „Individualität, Gesicht, Körper", „Staat, Stand und Beruf", „Besitzungen, Orte und Ereignisse", „Fähigkeiten, Vorlieben und Beziehungen", „Soziale Ordnung, Geschlechterrollen und Kunstwollen", „Schönheitsideale, Stereotypen und Moralvorstellungen" nennt er auch „Kleidung, Schmuck und Attribute", die Quellencharakter besitzen. Er führt auch Beispiele an, in denen die

[6] Günther Heinz , Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der Österreichischen Erblande, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 59 (1963), oder Die Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800, Wien 1976, KHM,

[7] Sabine Fellner, Das Adelige Porträt zwischen Typus und Individualität, in: Adel im Wandel, Rosenburg 1990

[8] Des abwesenden Printzen Porträt- Zeremonialdarstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell. in: zeremoniell als höfische Ästhetik im Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen 1995, Das Sakrale Identifikationsporträt: ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert. Worms 1988. Ergetzliche Lust der Diana: Jagd, Maskerade und Porträt. in: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung. Wiesbaden 1997.

Kostümwiedergabe Hinweise zur Korrektur einer falschen Identifizierung der Dargestellten dienten[9].

Untersuchungen zum weiblichen Adelsporträt und seinem Kontext bietet das Buch von Beatrix Bastl[10]. Die archivarische Aufarbeitung der Harrachschen Familiengeschichte mit zahlreichen Dokumenten, Testamenten, Briefwechseln, Inventaren von Beatrix Bastl bildet das Grundgerüst für die derzeitige Harrachforschung.

Als vorbildhaftes Beispiel für die Zusammentragung, Systematisierung und Behandlung eines weitverzweigten Geschlechts kann die Studie über die Ahnengalerien der Esterházy von Enikő Buzási oder Stefan Körner dienen[11].

Wie bei der kunstgeschichtlichen Forschung, ist es auch bei der Geschichtsforschung unmöglich die vielen Aspekte aufzuzählen. Für diese Arbeit war es wichtig einerseits die Literatur über das höfische Leben[12] in der frühen Neuzeit, sowie die Literatur mit Forschungschwerpunkt der Frau am frühneuzeitlichen Hof[13] herbeizuziehen. Umfassende Literatur über das das höfische Zeremoniell findet man im Wolfenbüttler Arbeitskreis für Barockforschung[14]. Thematisiert werden auch Riten bei Verlobung, Hochzeit[15] und Tod. Die Geschichtsforschung bietet eine sehr reiche Literatur über das höfische Wesen, seine Strukturen, über die Geschichte des Niederösterreichischen Adels.

[9] Friedrich Polleroß, Das frühneuzeitliche Bildnis als Quelle, in: Quellenkunde der Habsburgermonarchie. Hrsg: Josef Pauser, Martin Scheutz und Thomas Winkelbauer, Wien,München 2004
[10] Beatrix Bastl , Tugend, Liebe, Ehre: Die adelige Frau in der frühen Neuzeit. Wien,Köln,Weimar, 2000.
[11] Enikő Buzási, Studie zur Geschichte der Familie Esterházy, Eisenstadt 1993.
Oder auch Stefan Körner, Neuerster Führer durch die Esterházy-Ahnengalerie, Hrsg: Esterházy Privatstiftung, 2006
[12] Opera Historica, Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis, Václav Bužek, Dana Štefanová (edd.), Menschen-Handlungen-Strukturen. Historisch-anthropolgische Zugangsweisen in der Geschichtswissenschaft, České Budejovice 2001.
[13] Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini: Das Frauenzimmer – Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit, Residenzenkomission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Bd. 11. 2000
[14] Wolfenbüttler Arbeitskreis für Barockforschung – Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Wolfenbüttel, 1997.
[15] Lyndal Roper, Going to Church and Street, Weddings in Reformation Augsburg, in: Past&Present, 106, 1985, sowie Karl Vocelka, Habsburgische Hochzeiten, Wien, Köln, Graz, 1976.

Die Forschungslage zur Familie Harrach wurde von Beatrix Bastl untersucht. Weitere Publikationen über die Familie entstammen von: Susanne Claudine Pils[16].

Die Untersuchungen der Waldsteiner Galerie (mit Bezug zur Familie Harrach) von Pavel Blattny warf sehr ähnliche Fragen auf und verdeutlicht den Bedarf von weiteren Untersuchungen von Ahnengalerien[17]. Zur älteren Literatur über die Harrachsche Sammlung und Ahnengalerie gehören die Aufsätze von Günter Heinz, Dora Heinz und Heinrich Benedikt[18]. Otto Graf Harrachs[19] Buch über die Geschichte der Familie ist interessant, weil er die Sicht der Familie repräsentiert, aber für Forschungszwecke oft lückenhaft bleibt.

Einen wichtigen Teil der Arbeit umfaßten die Untersuchungen der Primärquellen der gräflich Harrachschen Archive im Staatsarchiv in Wien, d.h.: nach Briefen, Testamenten, Inventaren, Rechnungen und Aufzeichnungen der Familie Harrach zu suchen, die entweder dieses Thema, oder die dargestellte Person betrafen. Dies war ein sehr spannender Vorgang, doch leider nicht immer früchtetragend. Es gab wenige Eintragungen, die die Porträts betrafen. Aber die Fülle des vorhandenen Materials gibt durchaus noch Hoffnung. Sicherlichen lassen sich noch Inventare und Bildmaterialien finden, da sich viele Bildnisse in Privatbesitz oder auch im Ausland befinden.

[16] Susanne Claudine Pils, „daz er mih nidt halb so lieb hadt alß ich ihm", in: Studie zur Wiener Geschichte. Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien. Bd. 52/53, Wien 1996/97.
[17] Pavel Blattny, Die Waldsteiner Bildergalerie im Egerer Museum, Katalog zur ständigen Ausstellung, Eger 1999
[18] Günter Heinz, Dora Heinz und Heinrich Benedikt, Alte&Moderne Kunst, Jg.5, April4.
[19] Otto Graf Harrach, Rohrau – Geschichtliche Skizze der Grafschaft mit besonderer Rücksicht auf deren Besitzer, Wien 1906.

1.2. Arbeitsmethode

In wenigen Worten sollen hier die einzelnen Phasen der Arbeit erklärt werden.
Die Ahnengalerie der Familie Harrach setzt sich aus einer bis jetzt nicht vollständig erfassten Anzahl von Porträts zusammen.[20] Viele Bilder sind im Ausland, oder befinden sich in Privatbesitz.
Für diese Arbeit habe ich mich auf drei Schlösser konzentriert, in denen sich Bilder der Harrachschen Ahnengalerie befinden: Diese sind Schloss Prugg und Schloss Rohrau in Niederösterreich, sowie Schloss Hrádek na Kralove, in Böhmen. Weiters war es mir möglich dank der großzügigen Hilfe der Familie Harrach auch Porträts zu fotografieren, die sich in Privatbesitz befinden.

Aus dem gesammelten Material habe ich jene Damenporträts ausgewählt, die durch Schmuck oder Kleidung nicht nur auf kunsthistorische Fragen der Datierung und Zuordnung eine mögliche Antwort geben können, sondern auch die unterschiedlichen Möglichkeiten der Repräsentation zeigen. Ich beschreibe vorerst das Porträt und gehe dann auf die individuellen Aussagen von Schmuck und Kleidung auf den Porträts ein. Die Gegenüberstellung von Parallelen oder Abweichungen sollen diese individuellen Aussagen des Porträts verdeutlichen. Es war nicht leicht Frauenporträts zu finden, auf denen ähnliche Kostbarkeiten dokumentiert wurden, oder auf denen die gleichen modischen Accessoires eine andere Wirkung erzielen.

Die Suche nach passender Fachliteratur war ein nächster Schritt, um die Funktion und Bedeutung der einzelnen Luxusgüter herauszufinden. Dank eines Auslandssemesters an der kunsthistorischen Fakultät der Universität von Padova, Italien hatte ich einen viel größeren Zugriff auch auf die internationale Literatur auf diesem Gebiet.

[20] Siehe dazu die Diplomarbeit von A. M. Löff, Die Ahnengalerie der Grafen Harrach, Wien 1997

Zuletzt suchte ich die Arbeit mit der Suche nach relevanten Dokumenten zur Ahnengalerie, zu Schmuck und Kleidung im Allgemeinen Staatsarchiv in Wien zu vervollständigen.
Aus den historischen Quellen wollte ich näheres über die Harrachsche Frauengeschichte - über Entstehung und Ankauf von Schmuckstücken, über das Bestellen von aufwendigen Kleidern und kostbaren Stoffen erfahren. Leider gelang es mir nicht im Archiv der Familie Harrach ausreichendes Material zu finden. Die Suche nach Quellen im gräflich Harrachschen Archiv, im Staatsarchiv Wien war ein wichtiger, aber auch sehr schwieriger Teil der Arbeit. Die Auswertung dieser Quellen ist wegen dem alten, handgeschriebenen Schriftbild, wegen der Rechtschreibung äußerst langwierig. Man findet zwar reichlich Material zu den Mitgliedern der Familie, aber umso weniger kann man über die abgebildeten Luxusgüter und Kostbarkeiten erfahren.

Da ich von einer schlichten Auflistung der Frauenporträts absehen wollte, habe ich diese
in drei Gruppen sortiert, und so charakterisiert: die Rolle der Frau als Fürstin, als Witwe
und als Hofdame. In jedem Kapitel steht ein kurzer, allgemeiner Einblick in die Schmuck- und Modegeschichte. Dann gehe ich bei der Bearbeitung der Porträts sehr detailliert auf die individuellen Aussagen der einzelnen Bilder ein – und stellte mir die Frage was durch die „Sprache" dieser kostbaren Attribute für die Nachwelt dokumentiert werden soll. Ich habe versucht die vielfältige Information über die dargestellte Person unter dem Aspekt von Schmuck und Bekleidung vorzustellen.

2. Eine Fürstin - Mutter oder Tochter?

Abb.1.
Maria Isabella Katharina, Herzogin von Friedland, geb. Gräfin von Harrach (1601-1656).
Öl auf Leinwand, keine Größenangaben, Brustbild
Inschrift: links oben: „Maria Katharina Herzogin von Friedland, Tochter des Grafen Karl von Harrach und der Maria Elisabeth von Schrattenbach.“
P.A. 251,
Privatbesitz, privates Fotomaterial.

2.1. Wo Mode und Datierung einander entgegensprechen:

Für eine Arbeit über Schmuckgegenstände eignen sich Porträts aus den Anfängen des Barocks besonders gut, denn sie zeigen eine reiche Vielfalt der Prachtentfaltung der Goldschmiedekunst. Dieses Porträt *(Abb.1*) möchte ich deswegen hervorheben, da die meisten Bildnisse, die für diese Arbeit zur Verfügung standen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen. Aber dieses Porträt steht für die spannende Zeit des Übergangs, mit den starren Ausdrucksformen des spanischen Hofes, und gleichzeitig dem Beginn einer neuen Ära.
Meine Wahl fiel außerdem auf dieses Porträt, weil es ein eklantantes Beispiel dafür ist, wie wichtig kostümkundliche Analysen bei Identifikation und Datierung sein können.

Das im Privatbesitz befindliche Porträt ist das Brustbild der jungen Gräfin von Harrach nach ihrer Vermählung am 9. Juni 1623 mit dem 18 Jahre älteren

Albrecht Wenzel Eusebius von Waldstein.[21] Sie war die zweite Frau Waldsteins, des Herzog von Mecklenburg, Friedland und Sagan, der unter dem Namen Wallenstein bekannt war.
Er wurde durch seine politische Karriere während des 30.- Jährigen Krieges bekannt. Der Kaiser ernannte Friedland 1625 zum Herzogtum.[22] Da die Inschrift auf dem Bild sie mit Herzogin von Friedland tituliert, wird das Bild in die Zeit um 1625 datiert. Das Bild warf für mich Fragen bezüglich der bisher angenommenen Datierung und Identifikation auf. Im nächsten Kapitel erläutere ich den Forschungsstand und gehe danach auf die detaillierte kostümkundliche Analyse ein.

2.2 Forschungsstand:

Eine zeitliche Eingrenzung bietet hier Otto Graf Harrachs 1906 erschienenes Buch „Rohrau“[23], in dem dieses Porträt als Maria Isabella Katharina Herzogin von Friedland identifiziert wird, und in Bezug zur Hochzeit mit Graf Waldstein gebracht wird. Leider kann hier nicht zurückverfolgt werden auf welche Quellen sich der Autor stützte. Das abgebildete Porträt erschien in diesem Buch noch ohne Aufschrift! Diese Identifikation, als Maria Isabella Katharina Herzogin von Friedland scheint später allgemein übernommen worden sein, denn das Bild erhielt zu einem unbekannten Zeitpunkt eine Aufschrift mit dem Namen der Abgebildeten. So bleibt aber die Frage aus welcher Zeit die publizierte Abbildung Otto Graf Harrachs stammt? Kam die Aufschrift vielleicht erst nach dem Erscheinen des Buches dazu?[24]

Die Analyse der Porträts wird oft dadurch erschwert, daß die alten Inventarlisten der Ahnengalerie nicht, oder nicht mehr zur Verfügung stehen. Oft ist die

[21] Josef Janáček, Valdštejn a jeho doba (Waldstein und seine Zeit), S. 271 ff, Prag 1978
[22] A. M. Löff, Wien, 2007, S.108
[23] Otto Graf Harrach, Rohrau. Geschitliche Skizze der Grafschaft mit besonderer Rücksicht an deren Besitzer, Wien 1906
[24] A. M.Löff, Wien 2007, S. 108 kommt auf den Schluß, daß noch ein weiteres Porträt der Gräfin existieren muss.

Provenienzgeschichte der einzelnen Porträts nicht klar. Es verbleibt im Dunklen wie die Bilder in die derzeitigen Besitzverhältnisse gelangten. Daß eine Erfassung der Porträts erfolgte, erkennt man an den Inventarnummern, oder an den Beschriftungen einiger Bilder im 19. Jahrhundert. Denn die Harrachsche Porträtgalerie wurde im 19. Jahrhundert aus genealogischen Interessen zusammengestellt[25]. Hier stützte man sich bei der Katalogisierung der vorhandenen Bilder sicherlich auf ältere Quellen, oder auf Erinnerungen der Familie. Viele Dokumente und Inventarbücher über das Mobiliar der Familie Harrach sind im Staatsarchiv zu finden, wie z.B.: mit dem Auszug aus dem Wiener Palais Harrach. Doch ein Vergleich der bisher gefundenen Listen mit den Katalognummern der hier bearbeiteten Porträts ist wegen der ungenauen Quellen nicht weiterführend. Denn es haben sich einige Inventare erhalten, aber mit wenigen Detailangaben zu den Porträts. Dabei handelt es sich hauptsächlich um reine Aufzählungen der Inventarnummern.

Der Aufsatz von Dora Heinz[26] behandelt das Bild der Isabella Katharina von Friedland. Wie auch in allen weiteren Publikationen nach Otto Graf Harrachs Buch über die Ahnen findet man dieses Porträt im Aufsatz bereits mit dem Namen der Abgebildeten vervollständigt. Dora Heinz stimmt mit der Datierung um 1625 überein, und nennt als Vergleichsbeispiel Kaiserin Maria Anna.[27] (*Abb.2*) Das Bildnis ist im Jahr 1634 entstanden. Die Kaiserin trägt wahrlich eine sehr konservative Kleidung nach spanischer Mode, und sie zeigt keinerlei Beeinflussung durch die gleichzeitige französische Mode. Doch einen Unterschied gibt es! Die Frisur der Kaiserin Maria Anna entspricht der Art, wie sie in konservativen Kreisen in den 30-er Jahren getragen wurde: es ist eine, die Ohren bedeckende Zöpfchenperückenfrisur. Es ist wahr, daß die formellen Hofkleider der ersten Häfte des 17. Jahrhunderts weiterhin den spanischen Schnitt bevorzugten, aber diese Frisur zeigt bereits eine Veränderung im Vergleich zur Dargestellten. Sie ist eine Weiterentwicklung der Hochsteckfrisur

[25]Dora Heinz, Höfische Mode im Spiegel einer Ahnengalerie, In: Alte und Moderne Kunst, Jahrgang 5. April 4., S.16
[26]D. Heinz,Höfische Mode im Spiegel einer Ahnengalerie, S.17
[27]In: Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis1800, Herausgeber: Günther Heinz und Karl Schütz, Kunsthistorisches Museum Wien, 1976.

der vergangenen Jahre. Deshalb können die beiden Porträts meiner Meinung nach auf keinen Fall zur gleichen Zeit entstanden sein.

Während der Rekonstruktion und Restaurierung der Waldsteiner Galerie fand der Kunsthistoriker und Restaurator, Pavel Blattny ein *identisches* Bild zum Porträt der Herzogin von Friedland, nur handelt es sich dabei um ein ganzfiguriges, lebensgroßes Porträt.(*Abb.3).*

Das Bild aus der hier behandelten Harrachschen Ahnengalerie ist nach Blattny höchstwahrscheinlich eine Kopie des ganzfiguriges Bildes der Herzogin von Friedland aus der Waldsteiner Galerie.[28] Die Neubeschriftung des ganzfigurigen Porträts aus der Waldsteiner Galerie im 19. Jahrhundert bestätigten auch die Restaurierungsarbeiten von Pavel Blattny und Ivana Přbylová [29]. Sie fanden, daß die Aufschrift (Elisabetha – nata Comitissa / ab Harrach. Uxor Alberti / Wencesis Eusebii Comitisa / Waldstein, Ducis Fridlandia et...) auf die Leinwand geklebt worden war, mit der das Bild im 19. Jahrhundert unterlegt wurde. Die Dame steht in einem Interieur vor einer Draperie und stützt sich auf einen Tisch, auf dem eine Vase voller Tulpen plaziert ist. Hinter ihrem Rücken blickt man durch Fensterbögen hindurch auf eine weite Landschaft mit einem kleinen Vogel. Nach Blattny symbolisieren das Vögelchen und die abgebrochene Tulpe den Tod eines Kindes, oder den Verlust eines Familienmitgliedes. Das Porträt hat auch ein bildliches Pendant, welches den Ehemann darstellt (*Abb.4*). Durch die Restaurierung wurden beim männlichen Bildnis die Reste der Jahreszahl (1)615 erkennbar. Da die Ausführung des weiblichen Porträts die gleiche ist, wie beim männlichen Gegenstück, nimmt Pavel Blattny die selbe Entstehungszeit im Jahr 1615 an.

[28]P. Blattny, Die Waldsteiner Bildergalerie im Egerer Museum, Katalog zur ständigen Ausstellung, Eger 1999.
[29] ibid. S. 49.

Betrachtet man dieses Porträt unter den Gesichtspunkten von Schmuck und Bekleidung, so kommt man auf ein anderes Ergebnis. Die Analyse von Kostüm und Accessoires der von der Forschung als Herzogin von Friedland bezeichneten Brustbildes verweist eher auf ein Entstehen des Bildes um die Jahrhundertwende, bzw. im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts.

2.3 Analyse des Kleides und der Schmuckstücke:

2.3.1 Kleidung:

Bevor ich auf die Datierung des Bildes eingehen werde, ist eine generelle Betrachtung ihrer Bekleidung und des Schmucks unumgänglich. Mode und Accessoires sind eng miteinander verbunden. Sie unterstützen einander, und sind voneinander abhängig.
Das Kleid der abgebildeten Dame entstand der Mode entsprechend nach spanischen Mustern, welche die höfische Kleidung in Europa von 1560 bis 1620 beeinflußten. Charakteristisch dafür ist der geometrische Aufbau, die Schwere und Steifheit der Kleider mit sehr klaren Linien. Oft wurden die Kleider auch selbst von spanischen Meistern gefertigt[30], die aus dem Ausland geholt wurden, um für den Adel zu arbeiten.

Auch die Grafen Harrach ließen im Ausland einkaufen. Ich fand im Rechnungsbuch des Wiener Kaufmannes Franz Stein Einkäufe, die er für die Familie Harrach[31] getätigt hatte, und auch schriftlich festgehalten waren:

[30] Olga Šroňková, Die Mode von der Renaissance bis zum Rokoko, Prag 1959, S. 78
[31] Österr. Staatsarchiv, Fam. Harrach, Kat 676. Karl Freiherr Graf, Finanzielles 1612

Wie z.B.: im März des Jahres 1615

2 ellen weißen Atlas
Daffat aus Mailand
2 ½ ellen schwarz fein englische Börsl
Handschuh
venetische Pender
1 schwarz Gürtl
2 ¼ ellen glattes samet

Die Dame trägt ein schwarzes Oberkleid mit breiten Ärmeln, darunter ein rotes Unterkleid. Das schwarze Oberkleid, das die Funktion des Mantels vertritt, wurde mit zweireihigen spitzen Borten und Goldstickerei besetzt. Das rote Untergewand, welches leuchtend vom Oberkleid absticht, entwickelt in der Mitte des Brustkorbes einen langen Schalkragen[32], der die Linien der Schultern erweitert und die der Taille verengt und der Stilisierung des kegelförmigen Reifrockes entspricht.

Er wird wie ein Schal getragen, hat jedoch eigentlich die gleiche Funktion wie die später aufkommenden Metallplätchen, die in das Leibchen eingearbeitet wurden und den Brustkorb verflachten. Die steifen, bis zu den Ellenbogen reichenden Ärmel werden von Kleiderornamenten zusammengehalten, die auch am ganzen Kleid üppig verteilt sind. Die Betonung der Ärmel wies nach Šroňková auf eine besondere Distinktion hin und betonte die Trennung zwischen den Klassen[33]. Wobei dies jedoch keine Ausnahme darstellt. Der Wunsch nach einer Abhebung von den unteren Schichten erfolgte durch zahlreiche Zeichen: durch die Stoffwahl, durch das erlaubte Tragen von einigen auserwählten Kleidungsstücken, durch Pelze, durch bestimmte Materialien. Aber auch durch bestimmte Schmucksstücke, die nur dem Adel erlaubt war.[34]

[32] O, Šroňková, S.78
[33] ibid, S.85
[34] Gertraud Hampel- Kallbrunner, Beiträge zur Geschichte der Kleiderordnungen mit besonderer Berücksichtigung Österreichs, Wien 1962, S. 7 ff

Der Mühlsteinkragen, im Schnitt der Mode des späten 16. Jahrhunderts entsprechend, ist hier bereits erhöht und sehr üppig gestaltet. In einer späteren Phase werden die Krägen sogar weich auf die Schultern gelegt. Hier trägt aber Elisabeth von Schrattenbach noch eine recht ausladende Halskrause. Die Bedeckung der Halspartie galt wegen der Schwierigkeit der Ausführung als bravurös in der spanischen Tracht, dennoch waren die Krägen äußerst unbequem. Sie schränkten die Bewegungsfreiheit des Kopfes radikal ein, und es war unmöglich den Kopf zu drehen oder zu nicken[35].

2.3.2 Schmuck:

Die Kostüme wurden sehr prunkvoll geschmückt, manchmal sogar mit Schmuckstücken übersät. Schmuck wurde zur unmittelbaren Verzierung des Gewandes verwendet. Diese Sitte, Kleider mit Goldschmuck und Edelsteinen zu benähen, dürfte im 15. Jahrhundert von Burgund ausgegangen sein und bald von den führenden Höfen Europas übernommen worden sein[36]. Das Kostüm der abgebildeten Dame ist üppig mit Schmuck versehen. Diese unterstützen den minutiös durchdachten Aufbau ihrer Bekleidung: Der Kleidersaum und die Ärmelschlitze wurden mit Broschen-Schmuck ausgelegt. Passend zu diesen Kleinodien ist ihre lange Halskette ausgearbeitet. Neben einem Diadem trägt sie auch Ohrgehänge. Eine Kette mit einem Kreuz ziert ihre Brust, ihre Taille wurde mit einem Gürtel aus Geschmeide betont.

- Kleinodien:

Gehen wir näher auf diese Schmuckstücke ein. Der Maler des Porträts hat versucht diese Details so genau wie möglich wiederzugeben, aber die Stofflichkeit der Schmuckstücke ist nicht so gelungen.

[35] Annemarie Bönsch, Formengeschichte Europäischer Kleidung, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 2001, S.133

[36] Monica Kurzel-Runtscheiner,Glanzvolles Elend, Die Inventare der Herzogin Jacobäa Jülich-Kleve-Berg, Böhlau Verlag,Wien, Köln, Weimar, 1993 S.95

Wie auf allen Porträts von adeligen Damen dieser Zeit findet man an die Kostüme angenähten Kleinodien wieder. Meist handelte es sich um Serien von knopfartigen Gebilden, die Perlen und Edelsteine in einer goldenen, mitunter auch emaillierten Fassung vereinten. Garnituren dieser Art mußten nicht aus gänzlich gleichgearteten Elementen bestehen. Obwohl am Bild schwer erkennbar, findet man in der Ausarbeitung kleine Unterschiede in der Wahl der Farbe und Größe der Edelsteine.

Es sind acht Rosetten entlang des Brustkorbes angeordnet. Fünf sind auf der rechten Seite, drei auf der linken Seite sichtbar. Gleiche Schmuckrosetten, jeweils drei an der Zahl sind an den Ärmeln befestigt, und halten den aufgeschlitzten Stoff zusammen. Die Schmuckrosetten gleichen einer Blüte, bestehend aus einem dunklen Email-Untergrund auf dem in der Mitte ein roter Stein sitzt, welcher von zwei Perlen umfasst wird. Sie ergänzen eine modische Schlitztechnik, welches bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einem dekorativen Mittel der Schneiderkunst geworden ist. Viele Stoffteile wurden so sehr zerschnitten, daß man darunter einen Futterstoff ziehen mußte[37]. Doch auch ohne diese Funktion wurden sie zahlreich am Kleid verteilt. In solchen Fällen dienten Zierelemente dazu, die Schlitze in bestimmten Abständen zu verschließen.

Obwohl hier nicht vertreten, konnten anstelle der Knöpfe glänzende Metallstäbchen auch getragen werden. Sie waren vielleicht etwas außergewöhnlicher, und konnten auch übertrieben am ganzen Kleid verteilt werden.

- Gürtel:

Ein prunkvoll ausgearbeiteter Gürtel leuchtet rechts und links der Taille hervor, und erscheint ein wenig versteckt unter dem reichen Gewand. Ursprünglich hatte der Gürtel die Funktion das sackartige Obergewand zu raffen[38]. Später entwickelte er sich zu einem reinen Ziergegenstand, deren Aufgabe es war die Trennlinie zwischen Ober- und Unterteil des Kleides optisch zu markieren. Hier

[37] A. Bönsch, Formengeschichte Europäischer Kleidung, S.126
[38] M. Kurzel-Runtscheiner,Glanzvolles Elend, S.81

unterstützt der Gürtel das sehr architektonisch aufgebaute Kleid, mit dem kegelförmigen Rock und dem unbeweglichen, ausgestopftem Oberteil. Der Gürtel grenzt diese beiden Teile des Gewandes voneinander ab, und hebt die Taille hervor. Er besteht aus einer Folge von größeren und kleineren Rosetten, die auch hier mit Edelsteinen und Perlen verziert sind. Die einzelnen Teile des Gürtels sind in der Gestaltung unterschiedlich, dennoch sind sie vom Stil her ähnlich den Rosetten, welche an den Ärmeln angebracht sind: Der linke Teil des Gürtels besteht aus einer reichgearbeiteten Metallfassung mit Lilienmotiven an den vier Ecken des Steins und in der Mitte, einem dunklen Stein in Rhombusschliff. Auf der anderen Seite sind zwei Rosetten sichtbar: Vier Perlen umgeben einen kleinen roten Cabochon.

Die edle Fassung wird von emaillierten Enden betont. Das zweite Schmuckstück mit einem dunklen Cabochon wird auch von vier, aber bedeutend kleineren Perlen umgeben.
Gürtelteile und Rosetten sind in der Ausarbeitung ähnlich, aber nicht identisch, und erscheinen dadurch sehr lebhaft.

- Kette und Halsband:

Charakteristisch für den Frühbarock ist auch die lange Goldkette der Dame. Diese Ketten sind nicht zu verwechseln mit den schweren Halsbändern, an deren Mitte ein reich gearbeiteter Anhänger befestigt ist. Von den Halsbändern unterschieden sie sich vor allem dadurch, daß sie wesentlich länger waren und so zusätzlich zu diesen getragen werden konnten. Sie waren weniger massiv gearbeitet und wohl auch zarter als die Halsbänder.

Auch die hier abgebildete Dame trug neben ihrem schweren Halsband auch eine Kette bestehend aus reich gearbeiteten Goldemailknöpfen und mit emaillierten Blumenmotiven, die mit einem Zentrum aus Perlen oder Edelsteinen versehen sind.

Das offene Obergewand mit dem leuchtend roten Unterkleid bildet den Untergrund für das überreiche, prachtvolle und aufwendige Halsband der

Herzogin von Friedland. Die Halsbänder gehörten zu den kostbarsten und auch repräsentativsten Schmuckstücken jener Zeit. Sie waren großteils kunstvolle und schwere Goldschmiedearbeiten, die mit Email, Perlen und Edelsteinen verziert und oft noch durch ein angehängtes Kleinod bereichert waren. Auch dieser Teil ist passend zu den anderen Schmuckstücken ausgeführt. Roter Cabochon umkränzt von vier Perlen wechselt sich ab mit den rhombenförmig geschliffenen Steinen, und mit lilienförmiger Fassung an den vier Ecken.

- Anhäger:

In der Mitte hängt ein goldenes Kreuz mit grünen Edelsteinen besetzt und vier tropfenförmigen Perlen an den Enden des Kreuzes. Der Brauch des Tragens von Kreuzmotiv war am häufigsten vertreten. Sie galten wegen ihres hohen Wertes neben der Manifestation des Glaubens auch als eine Art Zeichen des Reichtums[39].

- Haarschmuck:

Zum Schmuckrepertoire der Herzogin von Friedland gehörte auch der Haarschmuck. Ihre hoch und straff aufgekämmte Frisur wird hier durch ein perlen- und edelsteinbesetztes Diadem mit Straußenfedern bekrönt. Das Ideal der hohen Stirn und der freigelegten Schläfe ist hier eine Erinnerung an die Renaissance, obwohl die Herzogin von Friedland keinen Mittelscheitel mehr trägt. Eine große Anzahl tafelförmig gefaßter roter und grüner Cabochons, welche durch daraufgesetzte weiße, runde Perlen ergänzt werden, bilden die untere Reihe dieses Kopfschmucks,. Durch eine zweite Reihe von Cabochons in emaillierter Fassung werden einzelne Stellen am Diadem noch prunkvoller hervorgehoben. An der vorgegebenen Frisur trifft man die Diademe oft an, sie waren ein fester Teil der Schmuckausstattung.

[39]O. Šroňková, Die Mode von der Renaissance bis zum Rokoko, S. 78

- Ohrringe:

Die reiche Toilette der Dame wurde durch Ohrringe vervollständigt. Diese gehören zu den außergewöhnlichen Teilen ihres Schmuckrepertoires. Das Tragen von Ohrringen war im Mittelalter ein männliches Privileg gewesen, da die Ohren der Frauen meist durch Frisur oder Kopfbedeckung versteckt waren. Einen Wandel brachte erst das 17. Jahrhundert, als die Frisur wieder Platz für Ohrringe läßt. Meist trugen die Damen eine Hängeperle, sehr selten waren komplizierte Ohrringformen, die Edelsteine, Perlen oder auch kleine Figürchen, oder Tierdarstellungen kombinierten[40].

Hier handelt es sich aber um Bordures d'oreillettes[41]: Ein Band umgab den Kopf von einem Ohr bis zum anderen, und darauf wurden dann die Orhgehänge aufgeschnürt. Ihre Ohrringe bestehen aus drei gefassten Edelsteinen mit drei Hängeperlen .

Die Ohrringe hingen so an beiden Seiten des Gesichtes hinunter. In Spanien waren weiterhin Ohrringe beliebt, die im Gegensatz zum restlichen Europa größer und prunkvoller in der Gestaltung waren.

2.4 Datierung:

Hier scheint es sich um eine Garnitur von Schmuckstücken zu handeln, welche in der Ausarbeitung der einzelnen Teile aufeinander abgestimmt worden ist. Das frühbarocke Kostüm war ein geeigneter Hintergrund für ein reiches Anbringen von Ornamentalschmuck. Die schweren Stoffe, wie Brokat oder Damast, erlaubten eine Anbringung auch am Rock, der durch die faltenlose Konstruktion geeignet dafür war. Der Schmuck unterstützt die perfekt konstruierte Silhouette des Kostüms, und betonte das generelle Ordnungsbedürfnis in der Mode. Die stark akzentuierten Linien der Unter- und Überkleidung, der Gewandsäume gingen Hand in Hand mit dem „schweren" Geschmeide dieser Zeit. Es ging also

[40] M. Kurzel-Runtscheiner,Glanzvolles Elend, S.89

[41] Daniela Mascetti, Amanda Triossi, Gli Orecchini dall' Antichitá a Oggi, Milano 1990, S.21

nicht nur um Ornamentik und Verschönerung, es war der Wunsch da, die neuartige Technologie in der Kostümschneiderei sichtbarer zu machen.

Für das Entstehen dieser Schmuckstücke im Frühbarock sprechen die sehr dominanten Goldfassungen, die in ihrer Wirkung dem gefaßten Stein ebenbürtig bleiben wollten. Es sind keine Schmuckstücke des Grand Siécle, in dem die Vertreter des barocken Geistes, die Précieux, mit ihrer Feinheit und Empfindsamkeit gegen die Derbheit des vorigen Jahrhunderts protestierten. Die Schmuckstücke betonen einerseits die Gesetzmäßigkeit der Spanischen Trachten, sie sind zwar schwer, dennoch auf einen Blick verständlich und überschaubar. Bei einer so schönen Präsentation ihrer Schmuckkollektion wäre es interessant zu erfahren, zu welchem Anlaß die Herzogin von Friedland diese bekam. Stammte vielleicht der Großteil der Schmuckstücke aus den Hochzeitsgeschenken? Oder waren sie Teil ihrer Mitgift oder Morgengabe?[42]

Bis jetzt fand ich auch keine schriftlichen Belege, Rechnungen dafür, daß die Familie Schmuckstücke bestellt hätte. Nur einen Auftrag für einen silbernen Altar am 14. August 1627 um 5000 Reichstaler beim Juwelier Hans Georg Peyerl in Augsburg. Es geht um eine *„Statua Miraculosa mit einem schriftlichen mahl“.*[43] Die Briefe über den Verlauf der Arbeit und über Bezahlung beziehen sicht zwar nicht direkt auf Schmuck, sie sind aber ein bedeutender Beleg dafür, daß die Familie einem der wichtigsten Juweliere um diese Zeit den Auftrag gab! [44]

Weitere Erkenntnisse über ihren Schmuck liefern nun Vergleichsbeispiele: Ausgehen sollte man jedoch zuerst von einer generellen Betrachtung, von einem ähnlich gestalteten Kostüm. Wie schon oben erwähnt, handelt es sich beim Kleid dieser Dame um ein nach spanischer Mode geschneidertes Kostüm. Gute Anhaltspunkte bei der genaueren zeitlichen Einordnung bietet der Mühlsteinkragen, der die Veränderung sichtbar nach außen trägt. Da der Kragen

[42]Siehe dazu: Karl Vocelka, Habsburgische Hochzeiten, Wien, Köln, Graz, 1976, S.26: „Hochzeiten waren einer der Hauptanlässe für Geschenke und für die Herstellung von Luxusgegenständen wie Prunkwaffen, kostbaren Kleidern, Kleinodien, usw..”

[43] Österreichisches Staatsarciv, Fam. Harrach, Kat 676

[44]Erna von Watzdorf, Mielich und die Bayrischen Goldschmiedewerke der Renaissance. in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Folge 1937/38, Band XII, Heft 4., S.71
Georg Peyerl fertigte auch Schmuck für Herzogin Elisabeth von Bayern an, am kursächsischen Hof.

der von der Forschung als Herzogin von Friedland genannten Fürstin sehr ausladend und breit gestaltet ist, wird die Jahrhundertwende, also 1600 der ungefähre Ausgangspunkt der zeitlichen Einordnung des Bildes sein. Die Krause war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch klein und ließ oft eine Spalte unter dem Kinn frei. Ab den 1580-er Jahren wurde sie immer ausladender und schloß sich zu einem ganzen zusammen.
Diesen Wandel zeigen die Bildnisse der Maria von Bayern aus dem Jahr 1564 und 1577.[45] (*Abb.5a., 5b.*) Der Vergleich mit der Herzogin zeigt, daß sie bereits diesen sehr breiten Mühlsteinkragen trägt, der eigentlich den Ausläufer dieser Mode bildet. Ab dann wird eine Spitzenhalskrause getragen, welche später brettartig ausgesteift wird, und immer mehr in die Horizontale kippt, bis sie weich auf den Schultern gelegt, erscheint.

Den nächsten Hinweis bietet das recht überladene, prunkvoll gestaltete Mieder, das eine dominante Rolle bekommt. Das Ende der Miederspitze reicht noch nicht bis in die halbe Höhe des Oberschenkels, wie es in einigen konservativen Kreisen in den 30-er Jahren des 17. Jahrhunderts noch getragen wurde. Hier reicht sie, soweit man es auf dem Bild erkennen kann, bis zur Hüfthöhe, welches wiederum einen Hinweis auf die Mode um die Jahrhundertwende bietet. Als Vergleich für die Veränderung des Mieders bietet sich das Porträt der Eva Christierna von Neuhaus aus dem Jahr 1643 an. Hier erkennt man wie weit inzwischen die Miederspitze hinunterreicht. (*Abb.6*)

Ohrgehänge waren nicht regelmäßig anzutreffen, anders als südlich der Alpen. Sie wurden vor allem erst wieder im 17. Jahrhundert von Damen getragen. Weil ihnen entweder durch Frisur, oder durch die Halskrause kein Platz gelassen wurde, gehörten sie eher zu den ungewöhnlicheren Schmuckstücken dieser Zeit. Da die Ohrgehänge keinen Teil des Repräsentationsschmuckes bildeten, erscheint es so, daß sie vor allem eine persönliche Liebhaberei waren. Selten trifft man auf kompliziertere Stücke, als nur eine Perle in Tropfenform. Die Herzogin von Friedland fand anscheinend gefallen an diesen Kleinodien, denn sie trägt

[45] Abb. aus: Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800, Herausgeber: Günther Heinz und Karl Schütz, Kunsthistorisches Museum Wien, 1976, Abb. 94. und 95.

einen selteneren Typus, indem drei Perlen mit vier grünen Steinen kombiniert wurden. Diese hängen an einem Samtbändchen, welches im Haar festgesteckt wurde. Bisher fand ich wenige Vergleichsbeispiele, die sich für eine Gegenüberstellung aus dieser Zeit eignen.[46]

Diese Art von Ohrringen trägt auch Sophie Esterházy, geb. Illésházy (1547-1599), Mutter von Nikolaus von Esterházy (*Abb. 7*)[47]. Ebenfalls um Bordures d'oreillettes handelt es sich bei Magdalena von Bayern, Herzogin von Neuberg im Porträt von Peter Candido aus dem Jahre 1613[48] (*Abb. 8*). Auf Samtmaschen wurden vier kleine Perlen in Form einer Blüte im Haar festgesteckt. Der längliche Anhänger dazu ist ihrem Kopfschmuck angepasst, jedoch sehr schlecht erkennbar, ohne das Originalbild zu kennen.

Ganz ungewöhnliche Ohrgehänge besaß die Herzogin Jacobe von Jülich-Kleve-Berg, geborene Markgräfin von Baden (1558-1597).[49] In ihrem Inventar fand man neben abstrakten Gebilden auch Tierdarstellungen, und Gegenständen aller Art, wie Musikinstrumente, Nadelkissen, Pantoffeln, und anderes.
Bei den Ohrringen kann man schwer eine zeitliche Zuordnung treffen, aber es erscheint, als ob die Bordures d'oreillettes[50] der Herzogin von Friedland im 17. Jahrhundert nicht mehr modisch waren. Mit den Veränderungen in der Mode, war es nicht mehr nötig Ohrgehänge im Haar festzustecken.

Den nächsten Hinweis bietet das Diadem im Haar, sowie die Frisur. Die Herzogin trägt nicht mehr ein Toque, welches typisch für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts war, und Anfang des 17. Jahrhunderts eher selten getragen wurde.

[46] Maria Robbiani, Gli Orecchini. Mito e Seduzione, Vicenza. 1986, S.73 Sogar die rare Literatur über Ohrringe faßt sich sehr kurz über die Zeit um 1600 und nennt nur die berühmten Kreationen des holländischen Juweliers Arnold Lulls für Anna von Dänemark.

[47] Stefan Körner, Neuerster Führer durch die Esterházy-Ahnengalerie, HG: Esterházy Privatstiftung, 2006, S.11: Die Geschichte der Esterházy-Ahnengalerie beginnt um 1618 mit den Bildnissen der Kinder Nikolaus Esterházy. Sie zeugen vom höfischen Selbstbewußtsein des Palatins und sind die ersten Kinderbildnisse in der Kunst Ungarns. 1670 wurde die erste größere Gruppe von ganzfigurigen Bildern für eine Esterhazy-Ahnengalerie in Auftrag gegeben: Paul Esterházy stellte dafür seinen Hofmaler Veith Kißler Unmengen von Leinwand zur Verfügung. Aus dem Inventar des Schlosses Eisenstadt lassen sich mehr als 230 so genannte Familienbilder ermitteln, die im gesamten Gebäude die Wände zierten.
[48] Clare Phillips, Jewellery. From Antiquity to Present, London 1996, S. 84, Abb. 66.
[49] M. Kurzel-Runtscheiner, Glanzvolles Elend. S.89
[50] Daniela Mascetti, Amanda Triossi, Gli Orecchini dall' Antichitá á Oggi, Milano 1990, S.21

Als Beispiel dafür dient das Porträt der Baronesse Ursula Császár de Lanzsér, Gattin von Franz Dersfy (1567-1593). (*Abb. 9*) An der Wende zum 17. Jahrhundert wandelte sich mit den Frisuren auch der weibliche Haarschmuck: Die Frisuren gingen in die Breite, die Stirn wurde mit Stirnfransen bedeckt. Seitlich wurden die Haare in Locken gelegt, und am Hinterkopf zu einem Knoten zusammengefaßt. Die Diademe im Stil des 16. Jahrhunderts verschwanden.

2.5 Zusammenfassung: Fragen zur Identifizierung

Nach der Beurteilung der Ausstattung der Dargestellten und den Vergleichen mit zeitgenössischen Bildern, dürfte meiner Meinung nach das Brustbild der Herzogin von Friedland in die Zeit um 1615 datiert werden. Die Enstehung des Bildes nach 1620 kann für mich nur sehr schwer vorausgesetzt werden. Angesichts der Unklarheiten in der Entstehung des Bildes wird jedoch auch die Identität der Porträtierten in Frage gestellt.
Die Herzogin von Friedland war im Jahre 1615 vierzehn Jahre alt. Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß sie jung geheiratet hat, aber die Literatur spricht von der Hochzeit im Jahr 1623.[51] Ihre Mutter, Maria Elisabeth von Schrattenbach war im Jahre 1615 zweiunddreißig Jahre alt.

Da bis jetzt kein gesichertes Bild der Herzogin von Friedland, oder ihrem Ehemann aufgetaucht ist, schließe ich daraus, daß aufgrund der Beschriftung auf diesem Bild nicht mit eindeutiger Sicherheit festgestellt werden kann, daß hier Maria Isabella Katharina, Herzogin von Friedland, geb. Gräfin von Harrach dargestellt ist. Falls wir die Behauptung der Aufschrift nicht akzeptieren würden, dürfte meiner Meinung nach hier ihre Mutter, Maria Elisabeth Freiherrin von Schrattenbach abgebildet sein.

Für eindeutige Aussagen wären weiterführende Untersuchungen nötig. Da die Bilder oftmals kopiert wurden[52], sind falsche Inschriften nicht auszuschließen.

[51] siehe J. Janáček, Prag 1978, weiters O. Graf Harrach, Wien 1906, S. 93ff
[52] Oft kam es vor, daß die Tochter als Erinnerung ihrer Eltern deren Porträts mit in ihr neues zu Hause nahm.

3. Witwen

Schmuck, auch wenn er als nebensächlich behandelt wird, begleitet den Menschen sein ganzes Leben, von der Geburt bis zum Tod, bis ins Grab. Hier möchte ich auf jene Schmuckstücke eingehen, die das Dahinscheiden des Menschen begleiten. Pomp und Äußerlichkeiten waren auch für den letzten Atemzug unerläßlich, sowie auch ein wichtiger Teil der Trauer. Vier Porträts werden hier behandelt, die zunächst als eine Gruppe erscheinen, und rund um den Tod gruppiert sind. Vier Porträts von Frauen aus dem Hause Harrach, welche auf den ersten Blick die schwarze Witwentracht, bzw. der Ordenshabit und die Trauer um den verstorbenen Gatten verbindet.

Die folgenden Porträts werde ich im Blickfeld der Witwen behandeln. Das heißt, welchen Schmuck, welche Kleidung die adeligen Frauen trugen. Es wird auch immer wieder versucht vorschnell Nichtwitwen als Witwen zu erklären. Diese Frage stelle ich auch bei den Damenporträts aus der Harrachsammlung.

3.1. Trauerkleidung und Trauerschmuck

3.1.1 Trauerkleidung

Die Trauerkleidung zeigt die Abkehr von der Welt beim Verlust eines geliebten Menschen. Annemarie Bönsch wertet die Trauerverhüllung als Ausdruck der Vernachlässigung der Kleidung[53]. Caroline P. Murphy[54], geht noch weiter, und sagt daß es mehr war, als nur Ausdruck der Trauer. Luxuriöse Trauerkleidung erhöhte den moralischen Wert der Trauer nach außen.

[53] Annemarie Bönsch , Leichenkleidung – Trauerkleidung, S.93, in: Ausstellungskatalog - Triumph des Todes,12. Juni – 26 Okt. 1992, Museum Österreichischer Kultur, Eisenstadt

[54] Caroline P. Murphy, Lavinia Fontana and Female Life Cycle Experience, S.130, in: Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy, Hrsg: Geraldine A. Johnson and Sarah F. Matthews Grieco, Cambridge University Press, 1997.

Sie zitiert Giulio Cabei, einen italienischen Autor des im Jahre 1574 publizierten Buches, Ornamenti della Gentildonna vedova: „*the abiti are regarded as the mirror of the disconsolate nature of a widow's soul.*" Eine Witwe definiert sich durch ihre Erscheinung. Nach italienischer Moral soll die Witwe modest, aber in teurer Erinnerung an den Mann, in edlen Gewändern gekleidet sein. Sie sagt sogar, daß Ehemänner eine genaue Vorstellung davon hatten, wie sich ihre Ehefrauen nach ihrem Tod zu kleiden hatten.

Eine spezielle Art der Trauerkleidung bildet der Ordenshabit, welche vor allem von den spanischen Königinnen getragen wurde, und den demütigen Weltabkehrcharakter betonte[55]. Siehe dazu das Porträt des Juan Carreňo de Miranda der Königin Maria Anna von Spanien als Witwe (*Abb.10*), oder auch Gräfin Franziska von Slavata. Sie beschreibt in einem Brief nach dem Tode ihres Mannes: „*einer eingeschleyerten zum breviersingen gewiedmeten closterfrauen gleich angekleidet zu seyn*"[56] Auch in Klosterfrauenhabit dargestellt, wurde Anna von Harrach, Herrin von Rappach.[57] (*Abb.11*)
Annemarie Bönsch weist darauf hin, daß der Ordenshabit in einigen Fällen nur temporär von Witwen angelegt wurde[58]. Von homogener Trauerform innerhalb des Adels, und eindeutigen Schlüssen kann somit nicht gesprochen werden. Im allgemeinen bleibt die Trauerkleidung für die Frau problematisch, für das 16. Jahrhundert fehlen nähere Beschreibungen und Abbildungen (außer der Erwähnung der schwarzen Farbe).
In diesem Zusammenhang muß auch erwähnt werden, daß im Adelsbereich die Tradition bestand den Ordenshabit als Totenkleidung zu wählen[59]. „*Meistens ließen sich die Frauen der Habsburger im Ordenshabit paradieren und bestatten.*[60]" So erhoffte man sich eine Begünstigung im Jenseits.

---

[55] Heinrich Zimmermann, Zur Ikonographie des Hauses Habsburg, S. 205, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, Bd. 25, 1905
[56] Beatrix Bastl, Der gezähmte Tod, in: Verein für Landeskunde und Heimatschutz von Niederösterreich und Wien, Jg. 62/199, S.147
[57] Beatrix.Bastl., Aufbruch in die Neuzeit, 1450-1650 eine Kultur-u. Mentalitätsgeschichte, Hrsg: Peter Dinzelbacher, Darmstadt, 2002, S.76. S 147: Anna von Harrach (geb. 1548), verheiratet am 28.8.1569 mit Christoph von Rappach.
[58] Annemarie Bönsch , Leichenkleidung – Trauerkleidung, S.102, in: Ausstellungskatalog - Triumph des Todes,12. Juni – 26 Okt. 1992, Museum Österreichischer Kultur, Eisenstadt
[59] ibid, S.91
[60] Magdalena Hawlik-van de Water, Der Schöne Tod. Zeremonialstrukturen des Wiener Hofes bei Tod und Begräbnis zwischen 1640 und 1740, S.95

Auch bei der Familie Harrach fand ich Hinweise dazu: im Testament der Maria Elisabetha Gräfin von Harrach wünscht sie in „*geistlichem Kleide*“ begraben zu werden.[61]

3.1.2 Trauerschmuck:

Schmuck hat auch während der Trauer unterschiedliche Funktionen, mit einem reichen Bedetungsinhalt. Ich habe versucht diese Funktionen in Gruppen zu ordnen:

- repräsentative Trauer
- Vermachen von persönlichen Gegenständen
- Kommemorative Schmuckstücke (Andenken an den Dahingeschiedenen)
- Schmuckstücke, die den Toten ins Jenseits begleiten
- Memento Mori
- Schmuckstücke, welche den Träger vor dem Tod bewahren sollten

Das Tragen von Trauerschmuck wurde nach höfischem Zeremoniell genauso reglementiert[62], wie auch eine feste Rangordnung und eine genaue Etikette das höfische Leben überschaubar und kontrollierbar[63] machten. „*Die Gala der Damen bestand in Roben aus reichen und schweren Stoffen, kostbaren Spitzen und besonders aus einem prächtigen, in die Augen fallenden Geschmuck*“. Nur bei „*tiefsten Trauersolennitäten*” durfte der „*Geschmuck*“ nicht getragen werden, sonst gab es eine genaue Differenzierung und Nuancierung bei den verschieden rangigen Todesfällen, welches den ganzen Hof betraf.[64] Schmuck und Kleidung erfüllten das Bedürfnis eines Monarchen Größe, Würde und Ansehen angemessen darzustellen. Für eine Adelige bedeutet die Übernahme des

[61] AVA Wien, Familienarchiv Harrach, Kat.357.: Ferdinand Bonaventura II. 6. Jänner 1737.
[62] Friedrich Carl von Moser, Teutsches Hof-Recht, 2 Bde, Frankfurt, Leipzig 1754/55, Ivan Ritter von Zolger, Der Hofstaat des Hauses Österreich, Wiener staatswissenschaftliche Studien 14, Wien/Leipzig 1917
[63] Magdalena Hawlik-van de Water, Der Schöne Tod. Zeremonialstrukturen des Wiener Hofes bei Tod und Begräbnis zwischen 1640 und 1740 S. 14
[64] ibid, S.146. Die Trauertracht der Witwen an anderen Höfen war 2 Jahre lang schwarz, ab diesem Zeitpunkt war ein Abrücken von der Trauer und allmählich das Tragen farbiger Kleidung erlaubt.

höfischen Zeremoniells eine Distinktion, eine soziale Abgrenzung[65]- *„Abgrenzung als Auszeichnung"*. Diese Übernahme der höfischen Etikette für die Zeit der Trauer widerspiegelt sich am Porträt der Eleonora Gräfin Pálffy, geborene Harrach, auf das ich später eingehen möchte.

i) Vermachen von persönlichen Gegenständen/Andenken vom Verstorbenen:

Es galt eine Vorsorge für Güter zu treffen, also die Verteilung verschiedener Erinnerungsgaben an die Verwandten und Freunde. Der Testator verfügte über den persönlichen Besitz, in dem auch Schmuckstücke und Kleider inbegriffen waren. Auch materielle Gaben, besonders Schmuck sollen das *Gedächtnis sicherstellen und damit ein Leben nach dem Tod garantieren, und bedeuten damit Produkte der Memorialkultur*[66]. *„Denn normalerweise wurden die kostbaren Gewänder, die verschiedentlich mit Perlen, Diamanten, Broschen und anderen Schmuckgegenständen benäht waren, nur in männlicher Linie weitervererbt. Oder die Tochter durfte sich ein Schmuckstück nach eigener Wahl aussuchen, aber der Universalerbe war der Sohn.*[67]"
Das Vermachen von persönlichen Schmuckgegenständen nennt Beatrix Bastl als weit memorialintensiver als Bekleidung[68].

„Vermache ich meiner allerliebsten frau mämb aloysia fürstin von lamberg, gebohrner gräfin von harrach, die ich aus der tauff gehoben, meine rubin: und brilliantene maschen, sambt denen darzu gehörigen ohrgehängen, binde sie aber mit selben, auf daß sie anch ihrem tod sie ihrer tochter fräule gräfin v lamberg verlasse, der fürstin vermache noch darzu meine zwey indianische kästen. verlasse ich meiner lieben frau mamb rosa, vermählt und gebohrnen gräfin von harrach, meine smaragd und brillantene nadlen, einen rosen crantz

[65] Martin Dinges, Der feine Unterschied, S.50, in:Zeitschrift für Historische Forschung, 19. Bd,Hsg: Johannes Kunisch, Klaus Luig, Peter Moraw, Volker Press, Berlin 1992.
[66] Beatrix.Bastl., Aufbruch in die Neuzeit, S.76
[67] Beatrix Bastl, Der gezähmte Tod, S.262
[68] Beatrix Bastl, Die Bekleidung der Lebenden und der Toten. Memoria, Soziale Identität und aristokratischer Habitus im frühneuzeitlichen Habsburgerreich, in: Wiener Geschichtsblätter, Jg. 55, 2000, S.123

von onix, mit allen bildeln, so an selben mit diamant carmesirt, und all meine französische, und teutsche bücher.“[69]

ii) Kommemorativ:

Die repräsentative Trauer erfordert ein nach außen hin getragenes Zeremoniell, einige Schmuckstücke dienten aber dazu die persönliche Memoria aufrecht zu erhalten. Preziosen, die v.a wegen dem ideellem Wert von Bedeutung für den Träger waren. Hier stand der intime Charakter in Vordergrund. Ein Exkurs erscheint hier als wichtig, wenn auch die Harrachschen Porträts oder Quellen leider nicht immer Rückschlüsse dazu ergeben.

Mit diesen kommemorativen Schmuckstücke gedachte man an das Verscheiden eines geliebten Menschen. Mit einem Porträt, den Initialen und dem Sterbedatum. Das Haar, welches als pars pro toto für den Menschen steht, wurde als Material zur Anfertigung von Schmuck verwendet[70]. Machmal wurden auch Haarlocken in den Ring miteingefaßt[71].

Dieses Gedenken an den Toten ist einer der stärksten Emotionen in der Familie, und hat eine große Bedetung innerhalb der Tradition und des sozialen Status, v.a. in der Aristokratie[72].

iii) Memento Mori:

Es sind Schmuckstücke die ausschließlich den Tod, und das kurze Verweilen im Diesseits betonten. Sie erinnerten an das Nahen des Todes[73], und ermahnten den

[69] ibid, S.123: AVA, FA Harrach, Karton 750: Testament der Rosa Angela Fürstin von Longueval, geborene Gräfin von Harrach (20.1. 1740)
[70] Nina Gockerell, „Theure Ueberreste“- Trauerschmuck im 18. und 19. Jahrhundert, in: Ausstellungskatalog- Triumph des Todes, 12. Juni- 26. Okt., Museum Österreichischer Kultur, Eisenstadt, 1992, S. 108
[71] Hugh Tait, 7000 Years of Jewellery, 1986 The British Museum Press, London, S. 239
[72] Beatrix Bastl., Clothing the Living and the Dead, S.376
[73] Diana Scarisbrick, Rings - Symbols of Power, Wealth and Affection, London 1993, S.24

Träger dies nie aus den Augen zu lassen. Das Festhalten des Gedankens an den Tod ging auch kuriose Wege, wie es einige englische Beispiele zeigen. Diese waren die so genannten Memento Mori Schmuckstücke. Die Abkürzung CMU auf einem Ring aus dem 15. Jahrhundert steht für „C'est mon ure"- Meine Stunde hat geschlagen. Symbole, wie Totenköpfe, Skelette in Särgen, als kleine Anhänger hatten die Absicht den Menschen an seine eigene Vergänglichkeit zu erinnern. Der Memento Mori Schmuck blieb bis zum Beginn des 20. Jahrhundert sehr beliebt.

iv) Schutz bietende Schmuckstücke:

Es gab auch beschützende Schmuckstücke, durch deren Kraft man versuchte über den Tod zu triumphieren. Im Angesicht des Todes, der überall lauert, muß die Angst davor bezwungen werden[74]. Schmuckgegenstände halfen den Menschen diese Angst zu bezwingen, das Unerwartete, das Böse zu besiegen[75]. Durch das Tragen nahe am Körper wurde diesen Schmuckstücken große Kraft zugesprochen.

Dazu gehören Schutz- und Abwehramulette, mit denen man Neugeborene, *„die noch nicht durch die Taufe vom unmittelbaren Zugriff des Bösen entrissen wurden*"[76], schützt. Aber auch kleine Kinder wollte man damit vor Krankheit und Tod bewahren. Schmuckstücke mit magischen Eigenschaften, oder Amulette wurden bereits von den Germanen[77] geschätzt. Edelsteinen, Gemmen, Korallen

[74] Beatrix Bastl, Im Angesicht des Todes, in: Der Tod des Mächtigen, S. 350
[75] Giuseppina de Marco, Capolavori. I Gioielli nella Storia dell'Arte, Biblioteca Nazionale di Cosenza, Soveria Manelli: Rubettino, 1996, S. 55. *Il gioiello ha una funzione apotropaica-protettiva, allontanando gli influssi malefici e proteggendo le parti piú deboli del corpo ed in contatto con l'esterno e le aperture degli abiti (orecchio, collo, polsi), luoghi attraverso i quali é possibile che uno spirito o un influsso negativo entri nel corpo, o, al contrario, che l'anima fuoriesca*.
[76] Beatrix Bastl, Adeliger Lebenslauf. S.383
[77] Emil Nack, Germanien. Länder und Völker der Germanen, Wien /Heidelberg 1958/1974, S.119 *Schmuck galt als unerläßliches Utensil auch im Jenseits. Der Leichnahm wurde mit Waffen, Werkzeugen, Schmuck und Hausgeräten reich ausgestattet. Sie sind nach dem Vorbild der Häuser der Lebenden zusammengesetzt; es galt die Vorstellung, daß der Tote den Schutz der Sippe verläßt, und auf sich gestellt ist. Im Fortleben des Toten gehört der Schmuck zu den wertvollsten Gegenständen. Der Tote ging mit den Zeichen seiner Persönlichkeit vom Jenseits ins Diesseits. Die Erinnerung an sie wurde weiterhin bewahrt. Und durch Schmuck, als Opfergabe bat man um ihr Segen und Wohlwollen*.

und verschiedenen Tierknochen- oder Zähnen wurden magische Kräfte zugesprochen.

Solche Amulette wurden von den besorgten Eltern sicherlich auch den Harrach Kindern umgehängt. Denn die Familie zu beschützen, die Kontinuität der adeligen Familie durch die Zeugung legitimer Erben zur Erhaltung des adeligen Namens und des Herrschaftsgutes im Mannesstamm zu sichern, war von größter Wichtigkeit.

Leider lassen die wenigen, zur Verfügung stehenden Kinderporträts der Harrachs nicht viel erahnen. Auch wenn es bisher keine bildlichen Belege dafür gibt, außer der Freiin von Harrach mit ihrem Enkel, waren diese Schmuckstücke sehr verbreitet, sowohl nördlich, als auch südlich der Alpen, wie es einige Beispiele zeigen werden.
Das Porträt einer Jungen Witwe mit Kind von Lavinia Fontana[78] zeigt Mutter und Tochter, die durch das Gebetsbuch physisch und spirituell verbunden werden, welches sie gemeinsam geöffnet halten.

Das Bild der Freiherrin von Harrach zeigt sie mit ihrem Enkel. Hier werden sie durch eine Korallenkette miteinander verbunden.[79] (*Abb.12*) Es wurden nicht ohne Grund Korallen verwendet, sonst hätte auch eine einfache Goldkette gereicht. Diese Korallen sollten nicht nur das Kind vor Krankheiten schützen, sie drücken auch den Glauben und das Verbundensein der Generationen aus, die dadurch die Zeit transzendieren. Korallen sollen vor Vergiftung und Epilepsie und dem Bösen Blick schützen. Oftmals waren sie auch Geschenke zur Taufe. Die große Popularität dieser Amulette zeigt das Porträt der Kinder des Grafen Khevenhüller von Georg Moshammer aus dem Jahre 1625. Der kleine Hans Barthelmä trägt einen Kranz aus roten und weißen Korallen auf dem Kopf[80].

[78] Caroline P.Murphy, Lavinia Fonatana and Female Life Cycle Experience, S.134, in: Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy, Hsg: Geraldine A. Johnson and Sarah F. Matthews Grieco, Cambridge University Press, 1997
[79] Beatrix Bastl, Europas Aufbruch in die Neuzeit, S.44. Barbara von Windischgrätz (1514 -1590) war die Gemahlin Leonhard IV. von Harrach, dem Obersthofmeister und Oberstkämmerer Kaiser Karl V. Hier wird sie mit ihrem Enkel Carl gezeigt (1570-1628).
[80] Betrix Bastl, „Adeliger Lebenslauf". S.410

Ein Nürnberger Kinderbildnis um 1545 in Privatbesitz zeigt in der Hand des Bübleins eine Schlotter[81]: an einem Stiel sitzt eine Kugel mit profiliertem mittleren Reif, an dem mit Kettchen vier Schellen hängen, oben steckt in einer gezackten Fassung ein langer Zahn. Wolf-, Biber- und Bärenzähne[82] wurden auch in zahlreichen germanischen Gräbern gefunden, und das Klingeln[83], welches einst zu den heidnischen Relikten des Totenkultes gehörte, blieb auch im Christentum erhalten. Zu diesen heidnischen Vorstellungen gehörten die Glocken, bzw. Schellen, auch Tintinnabulla[84] genannt, von Bronze und Silber, die sich in frühchristlichen Katakombengräbern fanden. Dem Klang des Metalles schrieb man eine entsündigende Kraft zu und suchte zugleich böse Geister abzuhalten.

v) Schmuckgegenstände für den Verstorbenen:

Wenige Hinweise lassen sich über Schmuckgegenstände für den Verstorbenen finden. Als ein Beispiel dafür nennt Beatrix Bastl die Totenringe aus der Pfarrkirche Hl. Dionysius zu Pottschach, aus dem 16. Jahrhundert[85]. Es ist aber nicht ganz klar, ob diese für das Begräbnis hergestellt wurden, oder ob es sich um persönliche Gegenstände des Toten handelt.
Im Teutschen Hofrecht berichtet Moser im Jahre 1754, daß sich im Vergleich zu früheren Zeiten hinsichtlich der Kleidung der Verstorbenen Unterschiede ergeben hätten. Die prächtige Bekleidung mit Perlen, Edelsteinen und Ringen sei nicht mehr üblich. Heute, so Moser[86], würden die Verstorbenen zwar gemäß ihrem Stand, jedoch ohne kostbare Kleidung bestattet[87]. Neben einem schlichten Kleid werden dem Verstorbenen also prunklose, oder gar keine Schmuckstücke beigelegt.

[81] Leonie von Wilckens, Schmuck auf Nürnberger Bildnissen und in Nürnberger Nachlassinventaren, in: Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700, Germanisches Nationalmuseum 1985, S.90
[82] Hugh Tait, 7000 Years of Jewellery, British Museum, London 1986, S. 208
[83] Magdalena Hawlik- van de Water, Der Schöne Tod, Zeremonialstrukturen des Wiener Hofes bei Tod und Begräbnis zwischen 1640 und 1740, Verlag Herder Wien 1989, S.22
[84] Tintinnabulla, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, in: Schriften der Monumenta Germaniae Historica, Hrsg: Percy Ernst Schramm, Bd. 13/II., Stuttgart, 1955, S.554
[85] Beatrix Bastl, Die Bekleidung der Lebenden und der Toten. S.109
[86] Friedrich Carl von Moser, Teutsches Hof-Recht, 2 Bde., Frankfurt, Leipzig 1754/55
[87] Magdalena Hawlik-van de Water, S.90

3.2. Porträt einer unbekannten Dame im ovalen Rahmen

Abb.13
Öl auf Leinwand, Dreiviertelbild
keine Größenangaben, keine Inschrift, keine Metallplakette am Rahmen
Schloss Rohrau, privates Fotomaterial

Im Schloss Rohrau, im Stiegenhaus des Museums befindet sich ein Porträt einer Dame in schwarzer Tracht. Leider gibt es nicht viele Anhaltspunkte zu der dargestellten Person, und es war bei diesem Porträt nicht möglich die Rückseite nach weiteren Indizien abzusuchen. Schwierig ist es über jene Porträts zu schreiben, die nicht viel über die dargestellte Person verraten[88]. Schmuck und Kleidung können auch hier weiterhelfen, wenn keine historische Quellen vorhanden sind.

Zunächst fiel das Bild, im Gegensatz zu anderen Witwendarstellungen, durch die sehr offene, lebendige Art auf. Auch im Vergleich zu den anderen Porträts der Ahnengalerie ist bei diesem Bild die gute Qualität erkennbar. Das ausdrucksvolle Gesicht, die Hände werden hier gut sichtbar präsentiert, und nicht, wie so oft bei den Porträts der Harrachs weggelassen.

Zum Ersten stellt sich die Frage nach dem Entstehungsjahr des Bildes, sowie die Frage, ob es sich hier um eine Witwe, oder um eine andere Trauernde (also nicht die Ehefrau des Verstorbenen) handelt. Schmuck und Bekleidung sollen hier helfen präzisere Antworten finden.

[88] A.M. Löff, Wien 2007, S.45: In den internen Aufzeichnungen der Familie Harrach hat sich eine Notiz erhalten nach der Dr. Prohaska 1999 dieses Bild dem Hofmaler Ferdinands III und Leopold I. – Frans Luycx (1604-1668) – zugeschrieben hat. Es könnte sich um Maria Margareta Magdalena, Tochter des Grafen Ernst zu Oettingen-Wallerstein und der Gräfin Maria Magdalena Fugger handeln. Sie heiratete Leonhard VIII. und schenkte ihm den lang ersehnten Erben, an welchen schon niemand mehr geglaubt hat. Dies ist allerdings eine mündlich tradierte Meinung und kann nicht überprüft werden.

3.2.1 Kleid:

Das Kleid entspricht der Mode um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Es ist ein Beispiel für die Übergangszeit der barocken Ausdrucksformen mit gleichzeitig alten, spanischen Reminiszenzen. Neben dem steifen, „altmodischen“ Bodice erkennen wir bereits die bewegte Gestaltung des Barockkleides: die Ärmel sind sehr aufgebauscht, und verdecken nicht mehr den ganzen Arm, der weiche, glänzende Stoff soll im Rock Falten werfen, der Ausschnitt ist breit und flach.

Die dargestellte Dame trägt ein schwarzes Kleid mit aufgeschlitztem Ärmel, unter dem das weiße Unterrock hervorschaut. Die Manschetten deuten die kommende Tendenz der Verkürzung des Ärmels an. Durch das Zurückschlagen des Stoffes werden die Handgelenke sichtbar, und erzielten damit eine erotische Wirkung[89]. Ihr rundes Dekolleté wird von einem flach liegenden weißen Spitzenkragen umgeben. Bei genauer Betrachtung erkennt man, daß der vorne flache Kragen am Rücken steil nach oben gerichtet ist. Dieses sehr außergewöhnliche und bisher kaum beachtete Detail bezeichnet Annemarie Bönsch als eine Art „Zwitterdekolleté“[90]. Ein halbmondförmiger Kragen[91] mit einem geweiteten Halsloch, der vorne, der Mode entsprechend flachgelegt ist und hinten in die Vertikale kippt.

Obwohl das Porträt nicht die gesamte Bekleidung zeigt, erkennt man dennoch, als neue Ausdrucksweise, den Faltenwurf und die glänzende Oberfläche des Rockes. Zu den spanischen Reminiszenzen zählt das tiefe Mieder, welches bis in halbe Höhe des Oberschenkels reicht.
Entlang des Dekolletés sind kleine schwarze Maschen und Rüschen angebracht, welches zu den populären Motiven der barocken Dekoration gehörten.

---

[89] A. Bönsch, Formengeschichte Europäischer Kleidung, S. 171
[90] A. Bönsch, Adelige Bekleidungsformen zwischen 1500 und 1700, S. 183 „Es darf wohl als österreichischer Beitrag zu den Übergangsformen zum uniformierenden, flachen, die Schultern einschließenden, spitzengerahmten Ausschnitt der zweiten Jahrhunderthälfte angesehen werden.“
[91] Der brettartig ausgesteifte, im Nacken steil ansteigende Halbmondkragen kam in den 1640er Jahren als Ersatz für die hochstehende Krause in Mode. Die Ausbildung dieser neuen Form ermöglichte ein differenziertes Ausdrucksmittel für den Adel, denn die Krause fand bereits Eingang in die unteren Schichten und in Amtskleider. Dieser Spitzenkragen wurde mit Karton oder mit einem Drahtgestell abgesteift. Eine Variante davon ist der Medicikragen, der hinten hochgestellt ist und vorne dekolletiert ist.

Zu beachten ist, die über dem Kopf gelegene Stirnzüngel. Dieses ist Teil der Witwenhaube (oder Witwenschnebbe) aus schwarzem Crepe, den die Witwe als Kopfbedeckung trug.

Im allgemeinen würde das genügen, um sie als eine Witwe abzustempeln, doch Kleidung und Schmuck verraten mehr.

Die Witwenschnebbe kann erst seit dem 19. Jahrhundert als witwenspezifisches Kostümstück ist bezeichnet werden[92]. Davor wurde diese Kopfbedeckung auch von Frauen getragen, die nicht um den Gatten trauerten. So konnten auch unverheiratete Töchter ihr Leben lang Trauerkleidung nach dem Tod ihres Vaters tragen. Somit ist dieses Kleidungsstück für eine eindeutige Aussage nicht ausreichend, denn das Porträt entstand um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Das Kleid konnte auch nur schlichte Kirchengangskleidung, d.h keine Trauerkleidung sein. Ihre Ringellocken, die tief auf die Schultern herabfallen, entsprechen der Mode der 40er Jahre des 17. Jahrhunderts .

Als weiteres Beispiel für die nicht eindeutige Zuordnung von Witwen soll das Porträt der Lavinia Gräfin Harrach, geb. Gräfin von Novellara dienen. (*Abb.14*) Sie ließ sich in schwarzer Witwenkleidung mit Witwenhaube malen, nachdem sie nach dem Tode ihres ersten Gatten 1635 den Grafen Otto Friedrich von Harrach heiratete. Sie trug also die Witwenkleidung auch während ihrer zweiten Ehe. [93]

[92] A. Bönsch , Leichenkleidung – Trauerkleidung, S.103

[93] Heinrich Benedikt, Die Grafen von Harrach, In: Alte und Moderne Kunst, Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkult, 1960/4, S.10: Sie war die Tochter Camillo II (1581-1650) und der Caterina Margaretha d'Avalos (1586-1618). Die Hochzeit worde am 07.10.1635 in Kaiser Ebersdorf, bei Wien in Gegenwart des Kaisers abgehalten.
Elisabeth Vavra, Adelige Lustbarkeiten, In: Adel im Wandel, Rosenburg 1990, S.453: Die Gräfin starb kurz nach der Geburt ihres dritten Kindes, und wurde gemeinsam mit ihrem Sohn, der kurz nach seiner Geburt ebenfalls verstarb, am 22.02.1639 zu Prag, in der Marienkapelle der St. Nikolaikirche beigesetzt.

3.2.2 Schmuck:

Ein weiteres Indiz dafür, sie nicht als eine Witwe zu identifizieren, ist ihr auffälliger Schmuck, der für die im Barock reglementierte Trauer nicht vorgesehen war. Kreuze an schlichten Bändern oder in Einfachheit gestaltete matte Perlenreihen waren allerdings nach der schmucklosen Trauerphase bald wieder erlaubt[94]. In Italien finden sich neben Perlen auch schwarze Koralle für die Trauer.

Neben den zu dieser Zeit sehr modischen Perlenarmbändern, die an beiden Händen gleichzeitig getragen wurden, ist der mehrreihige Brustschmuck auffallend. Denn es gibt wenige Vergleichsbeispiele für diese Art des Tragens von Perlen.
Die doppelt mehrreihige Perlenkette ziert in zwei Wellen wie ein Orden die linke Brust bis zu den Schultern. Die sonst schlichte Eleganz der Perlen wird zu einem auffallenden Dekorationsmittel. Diese fast kokette Präsentation der Perlenreihe unterscheidet sich von den meisten Beispielen von Witwendarstellungen, und ist eher ungewöhnlich für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der selbstsichere, feste Blick der Dargestellten betonen noch den imposanten Schmuck. Hervorgehoben wird hier also der repräsentative Charakter der Bildes.

Zu den wenigen Beispielen, die ich dafür fand, zählt das Porträt der Elisabeth von Frankreich, die in Spanien Isabella genannt wurde.[95] (*Abb.15*) Sie war die erste Frau König Philipps IV. von Spanien. Das Bild der spanischen Königin enstand 1631. Auch hier ist der Schmuck für die damalige Zeit ungewöhnlich angebracht. Auch bei ihr wurde die dreireihige Perlenkette unregelmäßig um Oberkörper und Arm gewickelt. Das fällt auf, galt es doch eigentlich dem Überschaubaren, dem Symmetrischen gerecht zu werden.
Neben der Funktion der eleganten Repräsentation soll auch eine Distinktion nach außen betont werden, eine majestätische Abgehobenheit.

---

[94] A. Bönsch , Leichenkleidung – Trauerkleidung, S.97
[95] www.asn-ibk.ac.at/bildung/faecher/geschichte Gemahlin König Philipp IV von Spanien, verheiratet 1615.

In der spanischen Mode wird die Silhouette deutlich gegen den Raum abgesetzt, die Konturen heben sich klar vom Hintergrund ab[96]. Die bewegliche und gewundene Perlenreihe an der steifen Kleidung betont die spanische Zurückhaltung, die kühle Gemessenheit, ja bewußte Strenge.

Ein weiteres Detail am Bild führt zur Vermutung, daß es sich hier nicht um eine Witwendarstellung handelt. In der Hand hält die Unbekannte Harrach einen Fächer, der als neues Modeutensil nach jahrhundertelanger Vergessenheit, im 16. Jahrhundert in Italien wieder auftauchte[97]. Wenn wir bedenken, daß der Fächer nicht nur ein unabdingbares Schmuckstück zur Kleidung, sondern auch Symbolträger und Kommunikationsmittel bei Festen war, dann handelt sich hier um keine, von der schrillen Welt abgewandten Trauer.

Die gleiche Art der asymmetrischen Anbringung von Ketten, jedoch aus Edelsteinen findet man an zahlreichen Stichen der Infantin Marianna, die zweite Gemahlin Philipps IV.[98] Die Stiche sind alle gegen 1650 entstanden. Die Edelsteinketten werden an der Brustmitte angebracht und werden mit der linken Schulter verbunden. Oft verläuft die Edelsteinkette in "V" Form an der linken Brusthälfte, und betont dadurch noch mehr den offiziellen Charakter der Anbringung. Erfolgt die Anbringung nicht an der Schulter, so kann die ordensartige Kette auch an der Armmitte mit einer Rosette befestigt werden. Die Information, die uns auch hier vermittelt wird, betont das Ordensmäßige und Majestätische.

Galt in den vorangehenden Beispielen dieses außergewöhnliche Aufsetzen der Perlenreihe als Ausdruck dafür, um sich damit von der Mode der Allgemeinheit (auch des Adels) abzuheben, findet man in den böhmischen und englischen

[96] A Bönsch, Adelige Bekleidungsformen zwischen 1500 und1700, S 170
[97] Jürg Stockar, Kultur und Kleidung der Barockzeit, Zürich, Stuttgart, 1964, S. 122
[98] Heinrich Zimmermann, Zur Ikonographie des Hauses Habsburg, S. 171ff, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, Band 25., 1905

Beispielen bereits eine differenziertere Aussage.

Die folgenden Porträts stammen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Dennoch möchte ich sie als Vergleiche anführen, weil daraus ersichtlich wird, daß diese asymmetrische Anbringung des Schmucks an der Brust in der späteren Zeit sehr verbreitet war.
In den böhmischen Vergleichsbeispielen aus Schloß Hrádek bei Nechanice[99] gibt es eine Serie von Bildern einer höfischen Gesellschaft aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. (*Abb.16*). Die meisten Adeligen tragen eine einreihige Kette aus Perlen oder Edelsteinen schräg um den Oberkörper gewickelt. Hier liegt die Betonung nicht mehr auf die exklusive, repräsentative Art des Auflegens der Schmuckstücke, sondern passend zum Ideal jener Zeit, auf Bewegung, auf das Fließende. Einige dieser Porträts sind Dianadarstellungen bei denen bukolische Ausgelassenheit und erotische Doppeldeutigkeit und *Sehnsucht nach dem gesellschaftlichem Ausstieg*[100] deutlich wird. Auch der der Schmuck ist dieser Idee untergeordnet, und steht damit in direktem Gegensatz zum Bild aus dem Rohrauer Museum. In diesen Bildern wird eine „*vita rustica*"[101] symbolisiert und man wendet sich vom zeremoniellen Zwang ab.

Die englischen Vergleichsbeispiele[102] entstanden im Jahr 1660, mindestens ein Jahrzehnt später als das Bild der unbekannten Adeligen. (*Abb. 17*)
Hier sehen wir im Gegensatz zum repräsentativen Porträt, intime Bilder mit einer sinnlichen, persönlichen Atmosphäre.

Bei beiden werden kontrastierende Materialien und eine assymetrische angebrachte Perlenkette am Bodice erkenntlich. Der tiefe Auschnitt dieses „*undress*" Stils [103] wird durch die Perlenreihe unterstrichen. Die fließenden Stoffe, die in sich übergehenden Draperien, die, hier zusammengehaltenen, dort hervorblitzenden Stoffe zeichnen diesen Stil aus. Die symmetrische Strenge der

[99] O. Šroňková, S. 132 ff
[100] Friedrich Polleross, „Ergetzliche Lust der Diana": Jagd, Maskerade und Porträt, in: Wolfenbüttler Arbeitskreis für Barockforschung. 8. Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, 2.Teil, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 1997, S. 798
[101] ibid, S.801
[102] Jane Ashelford, The Art of Dress, Clothes and Society 1500-1914, London 2000, S.
[103] ibid, S.76

vergangenen Mode soll hier vermieden werden. Dies bezeugt auch die Perlenreihe, welche asymetrisch und betont unformell wirkt.

Man kann also beim Porträt der unbekannten Dame der Familie Harrach feststellen, daß das Bild nach der Analyse von Kleidung und Schmuck um die Mitte des 17. Jahrhunderts gemalt wurde, und keine Witwe darstellt. Im Vergleich zur französischen, oder englischen höfischen Bekleidung ist diese noch strenger, hochgeschlossener und steifer. Wobei man nicht vergessen darf, daß der Wiener Hof und der Madrider viel länger an der spanischen Mode festhielten. [104] Dennoch macht sich auch hier der Zug nach Freiheit und Leichtigkeit bemerkbar: der heruntergelegte Kragen, der nur mehr am Nacken etwas in die Höhe geht, der runde Ausschnitt, der glänzende Stoff, die noch aufgeschlitzen Ärmel wurden bereits aufgebauscht und oberhalb des Handgelenks mit Schleifen abgebunden. Die unbekannte Dame folgte so weit es der Wiener Hof erlaubte den neuen modischen Strömungen, behielt aber auch spanische Reminiszenzen. Ihre mehrreihigen, fast ordensartigen Perlenketten an der linken Brust sollen die Repräsentation deutlichst unterstreichen, und die unbekannte Harrach auch von anderen adeligen Persönlichkeiten abheben.

[104] Max von Boehn, Die Mode, München, 1925 S.305.

3.3. Maria Eleonora Gräfin Pálffy, geb. Harrach (1634-1679)[105]*:*

Eine Frau mit „politischem Statement"– Spanische Mode versus französischer Mode

Abb. 18
Öl auf Leinwand, keine Größenangaben, Dreiviertelporträt
Inschrift: rechts oben - "Eleonora Gräfin Palffy, geb. Gräfin Harrach, Gemahlin des Nicolaus Grafen Palffy"
R.F.83
Privatbesitz, privates Fotomaterial

Dieses, in Privatbesitz befindliche Porträt zeigt Maria Eleonora Gräfin von Harrach. Sie war die Tochter Leonhards VII. Carl Reichsgraf von Harrach zu Rohrau und der Maria Franziska Fürstin von Eggenberg. Maria Eleonora war die Ehefrau des Nikolaus IV. Graf von Pálffy (1634-1679). Er heiratete das kaiserliches Hoffräulein 1664. Neben den guten Beziehungen zum Kaiserhof[106], soll sie 2333 fl. Heiratsgut und für ihre Ausstattung 1000 fl. erhalten haben[107]. Durch ihre Ausstattung ermöglichte sie ihrem Mann die Biberburg/Vöröskő/Cerveny Camen zu barockisieren. Aber nicht nur finanzielle Mittel wurden in diese Verbindung investiert, sondern auch entsprechende Beziehungen zum Hof. Ihre Schwester Maria Anna Elisabeth hatte den kaiserlichen Obersthofmeister Ihrer Majestät der Kaiserin und Ritter des

[105] Hier gehen die Meinungen auseinander:
Constantin von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 1870, Bd.21, S.214, Maria Eleonora Harrach(1634 - ?) Verm: 1646 mit Nikolaus IV. Graf Pálffy (1634 - 1679)
Stammtafel, Aeltere Linie zu Rohrau: Maria Eleonora (1643 - 1679)
Beatrix Bastl, Katalog zur Ausstellung Briefe Adeliger Frauen: Maria Eleonora Harrach (1634 - ?), Verm:? mit Nikolaus IV. Graf Pálffy (1634 - 1679)
Miroslav Mareks Harrach Genealogie: Maria Eleonora Harrach 1634-1698, Verm: 1649, Nikolaus II. Pálffy 1619-1679 in: http//:genealogy.euweb.cz/bohemia/harrach1./html

[106] *Particolarmente degna di nota è la cura dedicata da Karl von Harrach all'estensione dei legami parentali, nell'evidente intento di rafforzare la posizione di tutta la casa, visto che nell'ottica dell'aristocrazia barocca aiutare i parenti non solo rappresentava un atto dovuto, ma accresceva anche il rango di tutta la famiglia.*
Alessandro Catalano, Ernst Adalbert von Harrach tra Roma e Vienna, in: Opera Historica 10, Šlechta v habsburské monarchii a císařský dvůr (1526-1740), Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis 2003

[107] Constantin von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 1870, Bd.21, S.214

Goldenen Vliesses Franz Maximilian Graf von Mansfeld geehelicht.
„*Ihren Söhnen und Töchtern konnte sie durch ihre Verbindung mit dem residierenden Kaiserhaus einen entsprechenden Prestigezuwachs verschaffen.*“[108] Ihr Gatte starb 1679 mit fünfundvierzig Jahren.

Die Datierung wurde hier damit erleichtert, daß hier im Vergleich zu anderen Porträts aus der Harrachschen Sammlung mehrere Angaben zur Biographie gegeben waren. Das Porträt muß nach dem Verscheiden ihres Ehemannes, also in den Jahren um 1680 entstanden sein. Neben der Witwenkleidung und der Witwenschnebbe, die für diese Aussage als Indizien nicht immer genügen [109], war für mich die Auswahl der schlichten Schmuckstücke, sowie die Lilie, als Symbol des Todes und der Trauer ausschlaggebend.

Nach der umfassenden Analyse von Schmuck und Bekleidung ließ sich eine doppelte Funktion des Bildes erkennen: es handelt sich um ein Witwenporträt, es ist aber auch der Ausdruck der politischen Loyalität zum habsburgischen Hof.

3.3.1 Kleidung:

Das Kleid entspricht nicht den Neuerungen der französischen Mode, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch am Wiener Hof spürbar waren. Der Schnitt folgt den Richtlinien der spanischen Mode.

Das Dreiviertelporträt zeigt die Gräfin in einem schwarzen Kleid mit einem flachen, breiten, weißem Spitzenkragen, welches die Schultern bedeckt, das Dekolleté läßt nur den Hals frei. Dieses „*Kragendekolleté*“[110] gilt als letzte Phase in der Entwicklung des breiten Kragens. Ab da wurde das Dekolleté zuerst viereckig, und schließlich in einen V-Ausschnitt umfunktioniert, und der Kragen verschwand dadurch[111]. Die Eleganz des Oberteils beruhte auf dem Schnitt der

[108] Beatrix Bastl, Zur sozialen Identität der adeligen Frau,. Ihre Ausdrucksformen an kleinen Höfen, in: Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland (WAB), Bd. 98, Eisenstadt, 1998, S. 21
[109] Siehe dazu: Das Porträt einer unbekannten Dame im ovalen Rahmen. (Abb.13)
[110] Annemarie Bönsch, Adelige Bekleidungsformen zwischen 1500 und 1700, S. 183.
[111] Über die Entwicklung des Kragens siehe Fußnote 91.

Ärmel, die hier der Mode entsprechend sehr weit waren.
Sie wurden aufgeschlitzt, wodurch das weiße Unterkleid hervorschaute, und so über dem Arm arrangiert. Am Handgelenk wurde der Stoff aufgebauscht und zurückgeschlagen. Der Rock wirft mit dem Wegfallen des Reifrocks Falten, welches als große Erneuerung galt.

Ihre Bekleidung folgt nicht dem Wandel der damaligen Mode, der „Justaucorpsfrau“ (1680-1700)[112], sondern einer etwas älteren Mode. Die Ärmel sind noch recht lang, wobei man die Verkürzung bereits ab den 30er Jahren verfolgen kann, und auch das Dekolleté ist hochgeschlossen. Als Grund dafür könnte man annehmen, daß für ein Porträt während der Trauer um ihren Gatten nur eine den Umständen angemessene Kleidung in Frage kommt.

Die in der Mitte gescheitelten langen Locken wurden von einer schwarzen Witwenschnebbe und schwarzem Schleier bedeckt. Mit der Befreiung des Halses von der Halskrause konnte die nun die Frisur in die Breite wachsen.

Die Erklärung für die Kombination von Weiß und Schwarz bei der Gräfin ist, daß sie bereits eine erleichterte Form der Trauer trägt, und hier das Weiß zur Auflockerung benützt wurde[113]. Die Trauertracht der Witwen konnte am Hof zwei Jahre lang schwarz sein, ab diesem Zeitpunkt war ein Abrücken von der Trauer, und allmählich das Tragen farbiger Kleidung, wie auch von Schmuck erlaubt.

i) Wiener Mode versus französischer Mode

Für ein besseres Verständnis, möchte ich einen vergleichenden Ausblick auf den französischen Hof werfen. Zwei Porträts der Königin Anna von Österreich (1601-1666) sollen als Vergleiche zwischen Wiener Mode und französischer Mode dienen: zuerst die der Kleidungen, dann jener der Schmuckstücke.

[112] Justaucorps : viereckiges Dekolleté, glockenförmig verlängerte Kleiderärmel mit abschließender Spitzenrüsche. Kleine Frisur mit Fontange als Kopfbedeckung, als Pendant zur Allongeperücke des Mannes. Annemarie Bönsch, Formengeschichte Europäischer Kleidung, S.173
[113] Magdalena Hawlik-van de Water, Der Schöne Tod, Zeremonialstrukturen des Wiener Hofes bei Tod und Begräbnis zwischen 1640 und 1740, Verlag Herder Wien 1989, S. 149

ii) Anna von Österreich:

Etwas Vergleichbares in der französische Mode fand ich nicht zeitgleich, sondern einige Jahrzehnte früher in den Porträts der Königin Anna von Österreich. Diese zwei Porträts zeigen die Königin als Witwe, nachdem 1643 ihr Gemahl (Ludwig XIII) verstorben war. Das erste Bild stammt von Giovanni Maria Morandi um das Jahr 1650.[114] Die Königin wurde in einer Witwentracht abgebildet, welche sogar ihre Schultern unbedeckt ließ und nur mit Tüll bedeckt wurde. (*Abb.19*)
Das Zweite ist von den Gebrüdern Beaubrun gemalt worden, und wird in die Jahre zwischen 1650-1660 datiert.[115] Auch hier trägt sie ein ähnliches Kleid. Das Dekolleté ist auch hier als Blickfang gestaltet, und wird von einer breiten Spitzenborte umrahmt, die Ärmel sind verkürzt. (*Abb.20*)
Durch diesen Vergleich wird deutlich sichtbar, daß Gräfin Pálffy die frivole Leichtigkeit des französischen Hofes vermied, und daß eine allgemeine Zurückhaltung in ihrer Kleidung dominierte.

[114] Günther Heinz, Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 59. Bd, 1963, Abb. S. 160
[115] Klaus Bußmann, Heinz Schilling, 1648 Krieg und Frieden in Europa, Münster 1998, S. 77

3.3.2 Schmuck:

Neben den zwei schwarze Rosetten, die das Kleid schmücken, trägt Eleonora Gräfin Pálffy nur eine Perlenkette, an beiden Händen jeweils ein Perlenarmband, und einen Ring am kleinen Finger der linken Hand.

i) Rosetten:

Die Stoffrosetten am Spitzenbortenbesatz und an der Spitze des Mieders wurden seit Beginn des Barocks getragen, und waren ebenso bei den spanischen Damen beliebt. Zahlreiche, aber vor allem spanische Beispiele finden sich, in denen man diese Rosetten variierte und mit Edelsteinen besetzte. Sie konnten an den Schultern, wie auch in den Haaren getragen werden, oder Armbänder am Handgelenk ersetzen. Am Porträt der Infantin Margarita Maria[116] von Österreich von Velázquez sind die Rosetten sogar als Ohrringe zu finden.[117] (*Abb.21*) Am französischen Hof wurden Schleifen bevorzugt.

Anfänglich hatte man sie dazu benutzt, um die Schmuckstücke damit am Kleid zu befestigen. Mit der Zeit entwickelten sie sich zu selbständigen Schmuckstücken.[118]
Die Rosetten konnte man am ganzen Kleid verteilt tragen. Meiner Meinung nach ersetzte man so die zahlreichen Schmuckstücke des vorigen Jahrhunderts, die früher üppig am ganzen Kleid angebracht waren. Die schweren Goldketten mit Emailverzierungen wurden nicht mehr getragen. Da die Stoffe fließender und leichter wurden, aus denen die Kleider geschneidert worden sind, ersetzte man auch die imposanten Goldschmiedearbeiten der Renaissance durch subtilere Stücke. Einen Unterschied findet man auch in der Bearbeitung: die

[116] AVA Wien, Familienarchiv Harrach, Kat.844, Historica: Testamentabschrift der Margarita Maria Infanta aus dem Jahre 1673:
in dem die Infantin Schmuckstücke an ihre Hofdamen hinterläßt. Dabei gedenkt sie neben der Pinzessin Dietrichstein weiteren acht „deutschen" Hofdamen- leider werden diese nicht namentlich genannt.
Item mandamos a la Marquesa de los Balbases, al las dichos Camarera mayor, Pricesa de Dietristein, Marquesa de Lanzarote, á Dona Leonor Faxardo, á nras Damas españolas, y ocho Alemanas[....] una Joya.
[117] Clare Phillips, Jewelry. From Antiquity to Present, Thames and Hudson, London 1996, Abb. S.101
[118] ibid, S.102

Goldschmiedearbeit trat ab Mitte des 17. Jahrhunderts immer mehr in den Hintergrund, wichtig wurden die Steinschleifetechniken des Juweliers.

ii) Perlen:

Es scheint, als ob eine große Menge an Perlen mit diesem neuen Stil der weichen Linien getragen wurde[119]. Für eine kurze Zeit überschattete ihr Gebrauch alle anderen Materialien, und der Preis der Perlen hat sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verdreifacht[120].
Die bereits oben genannten Porträts der Anna von Österreich um das Jahr 1660 zeigen die französische Regentin in einer ähnlichen Witwentracht. Die fast obligatorischen Perlen sind auch hier zu finden, die durch das große, flache Dekolleté besser zur Wirkung kommen, als bei der Gräfin. Ihre Perlenkette wird durch den, über die Schultern gerutschen Kragen zum Blickfang, und der neuen Mode entsprechend wurde sie eng um den Hals gelegt.

Auf dem einen Bild trägt sie keine Rosetten, sondern ein Kreuz aus Edelsteinen; an den Enden hängen Perlen. Dieses Kreuz garantiert das ewige Seelenheil und die Gnade Gottes bereits im Diesseits. Aber nicht nur der Glaube und die angemessene und verpflichtende höfische Trauer waren hier von Bedeutung, das Kreuz hatte möglicherweise auch politische Brisanz.[121] Anna von Österreich wollte damit eine politische Aussage schaffen. Es ist eine nach außen getragene Betonung der christlichen Frömmigkeit mit dem Sieg über die Fronde und dem Abschluß des Westfälischen Friedens.

Hier bekam also der Schmuck durch die Trägerin eine mehrfache Bedeutung: neben dem christlichen Erlösungsglauben, galt das Kreuz als Teil der höfischen Etikette für eine Witwe, und es besaß auch eine politische Aussage.

[119] C. Phillips, S.97
[120] Marie-Christine Autin Graz, Jewels in Painting, Italy 1999, S. 142
[121] siehe dazu K. Bußmann, H. Schilling, Münster 1998, S. 77

Zusammenfassend kann man also sagen, daß Eleonora Gräfin Pálffy, geb. Harrach einem konservativen, Wiener Geschmack folgte, der eine größere Nähe zum spanischen Ideal zeigte, als zur damals dominanten französichen Mode. So könnte das vielleicht auch mit der Verbundenheit der Familie zum Hofe Kaiser Leopolds I. zusammenhängen. Wie schon oben erwähnt hatten viele Familienangehörige der Harrachs hohe Ämter am kaiserlichen Hof inne. Leopold verfolgte eine spanisch orientierte Politik. Seine erste Frau war die spanische Infantin Margarita Theresia, damit erhob er Anspruch auf den spanischen Thron. Seine anti- französische Haltung wirkte sich auf alle Lebensbereiche aus, so verwundert es nicht, daß Leopold an der französischen Sprache wenig Gefallen fand[122], und deren Gebrauch am Hofe nicht duldete. Schmuck und Mode gehörten auch zu diesem wichtigen Teil des öffentlichen, repräsentativen Lebens mit einer eindeutigen Aussage über den sozialen Stand bis hin zu politischen Zielen, die verfolgt wurden. Diese Umstände beeinflußten die kaisertreue Familie Harrach. Eine angemessene, und der Außenpolitik Leopolds würdige Haltung auch bezüglich der Mode war unumgänglich. Die spanische Nähe wird auch bei anderen Porträts der Familie Harrach sichtbar, bis der französische Einfluß am Wiener Hof gänzlich die Oberhand ergreift.

Im Familienarchiv der Gräfin Maria Eleonora Pálffy, geb. Harrach[123] fand ich keine relevanten Unterlagen bezüglich ihrer Schmuckstücke, nur die persönliche Korrespondenz an ihren Vater.

[122] Encyklopedia Britannica Hungarica, Bd.XI, 1998
[123] AVA, Wien, Familienarchiv Harrach, Kat 445, Franz Albert – Korrespondenz. Lambach – Puchheim.

3.4. Anna Maria Harrach (1592-1645)

Die Problematik der Trauerkleidung im 17. Jahrhundert – „Echte" Nonne oder „Unechte" Nonne?

Abb. 22
Öl auf Leinwand, Dreiviertelporträt
keine Größenangaben
Inschrift: rechts unten: „Anna Maria ab Harrach nata 1592/ Monrad Portam Coeli Vienna". Rechts oben: gräflich Harrachsches Wappen.
P.F 73
Privatbesitz, privates Fotomaterial

Dieses Gemälde gab wieder Anlaß zu Mißverständnissen, die uns heute nicht mehr eindeutig erscheinen. Auch hier ermahnen die Porträts, diese nicht mit den Augen unserer Zeit zu betrachten.

Die spanischen Fürstinnen trauerten im 16. und 17. Jahrhundert oft in einer Nonnentracht. Diese Sitte pflegte man auch an den Höfen von Madrid, Brüssel und Wien.[124] Die Nonnentracht übernahm somit die Funktion einer Witwentracht. Vergleichsbeispiele dazu, auf denen Witwen als Nonnen abgebildet werden, sind das Bild der Anna von Harrach, Herrin von Rappach und und das Bild der Gräfin Franziska von Slavata. Im Gegenzug dazu erwies sich Anna Maria Harrach als „wirkliche" Nonne.

Anna Maria Harrach war die Tochter Leonhards V. (1542-1597) und der Anna Gräfin Ortenburg-Salamanca. Sie lebte von 1592-1645 und war eine Klosterfrau im Kloster Himmelspforten in Wien.[125]

[124] Heinrich Zimmermann, Zur Ikonographie des Hauses Habsburg, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Tafel XXXII.
[125] Aeltere Harrach'sche Hauptlinie in Niederösterreich Tafel II. in: Europäische Stammtafeln

Das Porträt befindet sich in Privatbesitz. Auf dem Bild befindet sich rechts unten eine Goldene Schrift: *Anna Maria ab Harrach nata 1592 Moncad Portam Coeli Vienna*. Im Hintergrund ist das Wappen der Familie erkennbar: drei Federn mit einer goldenen Kugel.

3.4.1 Kleidung:

Hach heutigem Wissensstand handelt es sich um das einzige Bild in der Harrachschen Sammlung, welches eine Nonne darstellt. Wahrscheinlich existieren noch weitere, da auch z.B. ihre Schwester Lucretia (1593-1628) Nonne zu Göss war. Oder auch eine andere Schwester, Regina (1567-1628), ebenfalls Nonne zu Göss.[126] Leider stehen zum Vergleich keine anderen Porträts zur Verfügung.

Stellt man dieses Bild den Porträts der spanischen Königin Maria Anna als Witwe gegenüber, die in der Nonnentracht trauerte, so wird deutlich, wie leicht Verwechslungen entstehen können. (*Abb.10*)

Auch Anna von Harrach, Herrin von Rappach[127], sowie Gräfin Franziska von Slavata[128] beschlossen nach dem Tod ihrer Männer das Klosterfrauenhabit zu tragen. Beatrix Bastl beschreibt auch Grabdenkmäler des 15. und 16. Jahrhunderts, die davon zeugen.[129] Wie lange der Ordenshabit von Witwen angelegt wurde, bleibt für die derzeitige Forschung noch unklar.

Eine weitere Bedeutung erfuhr die Nonnentracht für das erhoffte Seelenheil nach dem Tod. Gräfin Franziska von Slavata[130], wurde auf ihren Wunsch hin im Klosterfrauenhabit bestattet. Die meisten Frauen der Habsburger ließen sich

[126] Tafel 30 Die Harrach II, 1550 Reichsfreiherren, 1627 Reichsgrafen, in: Europäische Stammtafeln
[127] Siehe Abb.10
[128] B.Bastl, „Adeliger Lebenslauf". S. 388
[129] ibid., S.388
[130] B. Bastl, Der gezähmte Tod, S.147

darin paradieren und bestatten, und hofften damit Gott zu gefallen.[131] Man zog ihnen die Ringe von den Fingern und schnitt ihre Haare, um dem Tod noch demütiger entgegenzusehen[132]. Im Familienarchiv der Maria Elisabetha Gräfin von Harrach fand ich ebenfalls den testamentarischen Wunsch in „*geistlichem Kleide*" begraben zu werden.[133]

Die Trauerform innerhalb des Adels war überhaupt nicht einheitlich. Hier konnten einige Beispiele gezeigt werden, aber von eindeutigen Schlüssen kann nicht gesprochen werden.

3.4.2 Schmuck:

Als einzigen Schmuck auf dem Porträt der Anna Maria Harrach erkennt man einen Rosenkranz mit einem Totenkopf und Doppelkreuz. Ich fand weder in den Inventaren, noch auf anderen Harrach Porträts Vergleiche dazu. Die Rosenkränze[134] (Pater Noster) standen in Material und Ausführung den Schmuckstücken um nichts nach. Diese durften von allen Schichten der Bevölkerung getragen werden und stellten für einfache Leute oft den einzigen Besitz an Schmuck dar. In den Inventaren der Herzogin Jacobe von Jülich-Kleve-Berg wird sogar zwischen Manns- und Frauen - Pater Noster unterschieden.[135]
Die Paternosterkette war zu gewissen Zeiten auch als Prestigeobjekt[136] geschätzt und wurde auch als modisches Beiwerk getragen. Die Paternosterkette der Anna Maria Harrach ist vermutlich aus Holz, aber man stellte sie auch aus Korallen her.[137]

---

[131] M. Hawlik-van de Water, S.76
[132] Sabine Weiss, Die Österreicherin, Wien, Graz, 1996, S. 275
[133] AVA,Wien, Familienarchiv Harrach, Kat.357.: Ferdinand Bonaventura II. 6. Jänner 1737.
[134] Aus der zahlreichen Literatur zm Rosenkranz: Gislind Ritz, Die Christliche Gebetszählschnur. Diss. München 1955, dies. Der Rosenkranz. München, 1962. Manfred Brauneck, Religiöe Volkskunst. Köln, 1978.
[135] M. Kurzel-Runtscheiner, S.83 und
Ruth-E. Mohrmann, Zwischen Amulett und Talisman. Bisamäpfel als Standesabzeichen, in: Symbole des Alltags-Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtsrag. Hrsg.: Gertrud Blaschitz, Helmut Hundsbichler, Gerhard Jaritz, Elisabeth Vavra, Graz 1992.
[137] Yvonne Hackenbroch, A Paternoster Pendant in the Robert Lehmann Collection, in: Metropolitan Museum Journal, XXIV, 1989. Paternoster wurden auch bei Hochzeiten geschenkt. „ ... *Widely employed by all levels of society, prayer beads were often exchanged at weddings as a symbol of mutual trust and*

Der Rosenkranz war ein wichtiges Utensil der persönlichen Gebetsübung. Die als Gebetshilfe genutzte Perlenschnur trug bis zum 17. Jahrhundert den Namen des älteren Volksgebets, Paternoster.[138] Seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert können drei Typen von Paternosterketten unterschieden werden: eine kleine, zehn bis fünfundzwanzig Perlen zählende, eine mittellange mit fünfundzwangzig bis fünfzig Perlen und eine große, mit einhundertfünzig Kügelchen, den ganzen Psalter umfassende Schnur.

Ursprünglich wurde der Paternoster nicht unterteilt. Anfang und Ende der Gebetsschnur konnten durch einen einfachen Knoten angegeben werden. Später wurden diese Stellen reicher gestaltet. Das Einschieben von größeren Markierungsperlen oder Zeichen und die Hevorhebung eines Abschlusses durch Ein- oder Anhänger stellte sich nach dem 14. Jahrhundert ein.[139] So konnten Bisamäpfel[140], einzelne gefaßte Edelsteine oder gegossene Heiligenfigürchen als Endglieder dienen.

---

faith... " Oder das Hochzeitsbildnis des Grafen Wilhelm Schenk von Schenkenstein und der Agnes von Werdenberg fällt die „rosenkranzähnliche Perlenkette" auf, die das Paar in den Händen hielt und miteinander verband (Seeschwäbischer Meister, Bildnis des Ehepaares Wilhelm IV Graf Schenk von Schenkenstein und Agnes Gräfin von Werdenberg-Trochtelfingen, um 1450, Donaueschingen, Fürstenbergsammlungen. In venezianischen Frauenporträts des 16. Jahrhunderts tragen die Damen solche Ketten oft am Hals. Dieser Schmuck und der Paternostro kennzeichneten in dieser Zeit den Status der Frau als „verheiratet" und sollen die Trägerin an ihre Pflichten erinnern. Durch den Paternostro bleiben die einmal Verheirateten auch im Tod vereint

[138] Simone Husemann, Pretiosen Persönlicher Andacht. Bild. und Materialsprache spätmittelalterlicher Reliquienkapseln unter besonderer Berücksichtigung des Materials Perlmutter, Weimar 1999, S.86

[139] ibid.

[140] Mohrmann, Zwischen Amulett und Talisman, S.505

3.5. Maria von Harrach Prösing-Teuffenbach (1551-1598)

Witwe und Braut

Abb. 23
Öl auf Leinwand, 47,7 x 41,4cm, Brustbild
Inschrift: rechts oben: „Anno 1570/ Aetatis sue 19"
links oben: Harrachsches Wappen-Ensemble
W.F. 170
Metallplakette am Rahmen: „Monogrammist MS von 1570"
Schloss Rohrau
Privates Fotomaterial

Sie war die Tochter Leonhard IV. Freiherr von Harrach und der Barbara von Windischgrätz. Sie wurde 1551 geboren, und vermählte sich 1563 mit ihrem ersten Ehemann Balthasar Freiherr von Prösing. Nach dessen Tod ging sie eine zweite Ehe ein mit Christoph Freiherr von Teuffenbach, am 18. Februar 1571. Sie starb 1598, mit 47 Jahren.[141]

Das Bild befindet sich im Rohrauer Museum. Das Brustbildformat zeigt eine junge Frau in schwarzer Kleidung mit weißem Kragen und den Kopf mit einen Tuch bedeckt.
In der linken oberen Ecke ist ihr Wappen, in der rechten oberen Ecke steht: *Anno 1570, aetatis suae 19.*

[141] Tafel 30 Die Harrach II, 1550 Reichsfreiherren, 1627 Reichsgrafen

Auf dem Rahmen des Bildes ist eine kleine Tafel mit der Aufschrift: Monogrammist MS von 1570.[142] Nach einer (bis jetzt) vergeblichen Suche nach detaillierten Inventarlisten der hier behandelten Porträts gibt es auch Positivergebnisse: dieses Bild wurde in einem Inventarbuch der Familie Harrach erwähnt und beschrieben.[143]: *„Junge Dame in schwarzem Kleide mit gefaltetem Leinenkragen, an dem ein Herrenring angeknüpft ist, am Kopfe ein niederes durchsichtiges Häubchen. Oben in der Ecke das Allianzwappen, darunter das des Hauses Harrach mit nachstehendem Anfangsbuchstaben":*

C
N W
G

Entgegen der außergewöhnlich guten Qualität des Porträts, im Vergleich zu den anderen Harrach-Porträts, ist die neuere Forschungslage über den Maler und Goldschmied Mathias Strobel recht karg[144]. *„Seine Bilder vermitteln in einem sachlichen Realismus vorgetragen in ansprechender Weise die Persönlichkeit des Dargestellten. Sein Wirken bezeichnet eine der wenigen Phasen in der Entwicklung des adeligen Porträts, die vom gleichzeitigen höfischen Kunstgeschehen Abstand nimmt und damit eine eigene Ausdrucksform ständischer Malerei entwickelt."*[145]

Um gleich auf ihre Bekleidung und den Ring zu kommen, muß vorher noch ein wenig ausgeholt werden. Hier ist die Datierung 1570 von vornherein gegeben. Sie heiratete zum zweiten mal ein Jahr später. Woher kann man also annehmen, daß sie bei Entstehung des Bildes bereits verwitwet war? Wie schon mehrmals erwähnt ist das schwarze Kleid keine ausreichende Begründung. Der Ring an der

[142] S. Fellner, S.499. .im Bereich des adeligem Porträts mit einem einheimischen Künstler, dem Monogrammisten IMS, Qualitätvolles liefert. Das Porträt... *„zwischen 1570 und 1580 tätigen Monogrammisten IMS. zugeschrieben wird, dahinter verbirgt sich Strobel, der in dieser Weis (M und S durchstrichen) signierte*."
[143] AVA Wien ‚Familienarchiv Harrach, HS 53, 1889: Inventarbuch der Gräflich Harrachschen Gemäldegalerie zu Wien, Nr.300 beschreibt dieses Bild (monogr. und datiert mit 1570) und bezeichnet den Maler und Goldschmied Mathias (Mathes) Strobel gest. 1572 in Nürnberg;
[144] Lexikon Thieme und Becker, Bd. 31, S.195. Günther Heinz, Malerei der Renaissance in Österreich. in: Renaissance in Österreich, Schallaburg, Wien 1974, S. 461ff.
[145] S. Fellner, S.503

Schnur liefert viel genauere Hinweise über die Umstände der Entstehung des Porträts. Als weiteres Indiz dient der Typus des Bildes.

i) Bildtypus:

Im Vergleich zu den anderen Porträts aus der Harrachschen Ahnengalerie fällt hier auf, daß es sich nicht um ein Repräsentationsporträt handelt, sondern um ein Brustbild mit einem sehr persönlichen Charakter. Sie wendet ihren Blick zur Seite, und sie ist rechts plaziert. Das entspricht bei einem Doppelbildnis den heraldischen Regeln. Man kann somit annehmen, daß es auch ein männliches Pendant dazu gegeben hat.

„Mag es bei Männerbildnissen hier und da strittig sein, ob man sich ein Frauenbildnis hinzudenken soll, so stellt sich die Frau im Bildnis beinahe immer auf den Mann ein, nach Haltung, Geste und Blick. Sie ist entschiedener bildeinwärts gedreht, blickt in Richtung des Gatten, und schließt sich auch da, wo der Kleideraufwand für ihr Erscheinungsbild wirbt, mit verschränkten Händen gegen den Betrachter ab.“[146]

Die Bildnisse von Verlobten und Brautpaaren lassen sich ikonographisch nicht eindeutig von den Eheporträts unterscheiden. Diese bildliche Unklarheit entsprach dem Zeremoniell.[147] Denn nach zeitgenössischer Auffassung galt ein Paar als verlobt, sobald der Ehevertrag unterzeichnet war, während die Ehe erst durch kirchliche Trauung und Beischlaf vollzogen wurde.[148] Es ist anzunehmen, daß es Teil eines Verlobungsbildnisses war, und das männliche Pendant Christoph Freiherr von Teuffenbach darstellte.

---

[146] Kurt Löcher, Hans Mielich (1516-1573) Bildnismaler in München, Deutscher Kunstverlag München Berlin, 2002, S.94

[147] Friedrich Polleroß, Des Abwesenden Prinzen Porträt. Zeremonialdarstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell. In: Zeremoniell als höfische Ästhetik im Spätmittelalter und früher Neuzeit. Tübingen 1985, S.385
Im Italien der Renaissance gibt es einen Unterschied zwischen Verlobungs- und Hochzeitsbildnis, der sich ikonographisch vor allem durch das Motiv von Ringanbieten und Ringanstecken zeigt.

[148] B. Bastl, Adeliger Lebenslauf, In: Adel im Wandel, Rosenburg 1990, S.380

Um 1600 ist es bei einigen Porträts auffallend, daß nur explizit das Alter genannt wird.[149] Ist es nicht ein ernster Hinweis auf die Begrenztheit alles Zeitlichen? Sie war in diesem Abschnitt ihres Lebens dem Tod nahe und gleichzeitig war bereits die nächste Vermählung in Sicht[150].

3.5.1 Kleidung:

Um die Bedeutung und Problematik ihres Kostüms besser verstehen zu können, muß ich mit einer allgemeineren Einleitung beginnen.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte Spanien auch in der Mode die Vormachtstellung. Die spanischen Schneider waren in ganz Europa gefragt. Kennzeichnend für diese Zeit waren die sehr perfekt konstruierte Silhouette der Kleider.[151] Obwohl das kleine Format des Bildes das ganze Kleid der Maria von Harrach Prösing - Teuffenbach nur erahnen läßt, entspricht es den Besonderheiten der damaligen Mode. Das schwarze Wams ist hochgeschlossen, der Verschluß ist bis zum Kinn hinaufgeführt. Der Halsausschnitt ist sehr eng. Die Halskrause wurde mit Bändchen verschnürt. Im Sinne der renaissancemäßigen Klarheit werden die einzelnen Schnitteile deutlich gegeneinander abgegrenzt: hier erkennt man daß bei den Ärmeln der Achselwulst diese Grenze bildet. Dieser geometrische Schwerpunkt konnte nur durch das Zurücknehmen anderer Akzente deutlich gemacht werden.

---

[149] B. Bastl, Adeliges Lebenslauf, In: Adel im Wandel, Rosenburg 1990, S.86

[150] Der Tod wurde bewußt neben dem Höhepunkt des Lebens gestellt, neben Jugend und Hochzeit, als ein eindringliches „memento mori". Eine Gegenüberstellung ist auch in einem Typus der Ehebildnisse anzutreffen, wo vorne das Ehepaar, auf der Rückseite Totenfiguren anzutreffen. Es ist ein geläufiges Thema in der Malerei, der vorwiegend durch häßliche Todesgestalten auf Bilderrückseiten zum Ausdruck gebracht werden. In: Beatrice Jaschke, Typen des Ehebildnisses in der Renaissance mit besonderer Berücksichtigung von Lorenzo Lotto, Diplomarbeit, Wien 1998, S.60

[151] A. Bönsch, Formengeschichte der Europäischen Kleidung .S. 124
Neben Stoffherstellung, Nähen und Sticken kommt der komplizierte Zuschnitt dazu. Bezeichnenderweise ist in Spanien das erste, in ganz Europa verbreitete Schnittbuch gedruckt worden. Es überrascht nicht, daß dieses Werk „Libro de geometria pratica y traça etc.." (Juan de Alcega, Madrid 1589) heißt.

„Daher wird es auch verständlich, daß die Farbe als Gestaltungsmittel in der Spanischen Mode in den Hintergrund treten muss. Die Farbe mit der neutralsten Aussage, nämlich Schwarz, wird zur Lieblingsfarbe erkoren. Weiß und Rot in Nuancen sind neben der favorisierten Hauptfarbe ebenfalls stark vertreten. Alles „Hintergründe" auf denen sich der Schnitt demonstrieren läßt."[152]

Aber die Meinungen gehen hier auseinander: Viele sehen die Beliebtheit der schwarzen Kleider darin das strenge und steife spanische Hofzeremoniell widerzuspiegeln.[153] Wir sehen, die schwarze Farbe bedeutete nicht in allen Fällen die Trauer.

Hier liegt es nahe, wenn wir annehmen, daß das die Witwenkleidung der Maria von Harrach Prösing-Teuffenbach war. Als gutes Vergleichsbeispiel möchte ich hier das schon einmal erwähnte Porträt der Lavinia Gräfin Harrach, geb. Gräfin von Novellara nennen (*Abb.14*). Sie ließ sich in schwarzer Witwenkleidung mit Witwenhaube malen, nachdem sie nach dem Tode ihres ersten Gatten, den Grafen Otto Friedrich von Harrach heiratete. Sie trug also die Witwenkleidung auch während ihrer zweiten Ehe.

Ein kostbares Haarnetz mit goldgesticktem Muster schmückt ihr Haupt. Interessanterweise fand ich für diese Art von Haarnetz keinen Vergleich. Ähnliche Haarnetze, aber aus Leinen, oder in einer gröberen Bearbeitung finden sich an den Patrizierinnen- und Frauenbildnissen von Hans Mielich[154]. Der Adel trug die sogenannte Toque, oder Haarnetze, die aber mit Edelsteinen oder Federn verziert waren.

[152] ibid., S.124
[153] Siehe J.Stockar, und M. von Boehn.
[154] Kurt Löcher, Hans Mielich (1516-1573). Bildnismaler in München. München, Berlin 2002

3.5.2 Schmuck:

Als einziger Schmuck ist ein Ring an einer Kette dargestellt. Der Schmuckstein des Ringes ist nicht erkennbar. Dieser goldene Ring an der Schnur ihres Kragens verrät uns etwas anderes als ihr Kleid. Er ist ein Zeichen der Verlobung zwischen Maria von Harrach Prösing und Christoph Freiherr von Teuffenbach.

Zum Eheversprechen gehörte der Handschlag zwischen dem Brautvater oder dem Vormund der Braut und dem Bräutigam, zur Bekräftigung desselben, sowie der beiderseitige Austausch von Geschenken (Ringwechsel). Christoph von Türheim läßt anläßlich der Versprechung seiner Tochter Elisabeth von Parsperg im Jahr 1570 ihrem Bräutigam einen goldenen Ring an der Schnur anfertigen: *„Jtem vmb ein gulden Ring, den sy Jrem Preuckham Jn die Schnur wie der handtstreich geschehen ist geben….8fl…jtem fur die schnuer 2 fl. 9 pazen 3 kreuzer.*“ [155].

Die Ringzeremonie war schon immer ein wichtiger Bestandteil der Hochzeitszeremonie. In der römischen Tradition galt der Ring als eine Art Anzahlung oder Pfand – als *anulus arrhae* -, sowie als Zeichen zum Hochzeitswillen – als *voluntas sponsilicia*.[156] Der Ring wandelte sich in der christlichen Welt langsam zum Symbol der ehelichen und christlichen Treue – zum *anulus fidei.*

i) Vergleiche mit anderen Frauenporträts mit Ring:

Ich fand leider keine bildlichen Vergleiche von adeligen Frauen, die ihren Verlobungsring an einer Schnur um den Hals trugen. Aber Beatrix Bastl nennt

[155] Beatrix Bastl, Hochzeitsrituale. Zur Sozialanthropologie von Verhaltensweisen innerhalb des österreichischen Adels der Frühen Neuzeit, In: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 28, Wiesbaden 1997, S.756:

[156] Ottavia Niccoli, Baci Rubati. Gesti e riti nuziali in Italia prima e dopo il Concilio di Trento, in: Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi. A cura di Sergio Bertelli e Monica Centanni, Firenze 1995, S. 229

diesen Typus von Porträts explizit in ihren Publikation über den Adel in der frühen Neuzeit: „*Wie bereits erwähnt geben nicht nur schriftliche, sondern auch bildliche Quellen, Porträts adeliger Frauen aus dem 16. Jahrhundert Auskunft darüber, daß der Verlobungsring am Band um den Hals getragen wurde (Magdalena von Lamberg-Starhemberg-Streun von Schwarzenau, Veronica von Fugger-Spaur) und der Ehering am vierten Finger der linken Hand*"[157]

Da Verlobung und Hochzeit oft zusammenfielen, kann man auch von einer Variante des Eheringes sprechen.[158] Hier fiel die Verlobung mit der Hochzeit nicht zusammen, aber der Ring bedeutete eine Art Bindung, an die man durch das permanente Tragen ständig erinnert wurde.

Dieses Porträt ist in bezug auf Luxus streng, puritan, zurückhaltend. Das ist ungewöhnlich für Fürstenbildnisse, denn sie waren von den Kleiderordnungen[159] ausgenommen, sie trugen Gold, Edelsteine, Brokat, Samt, Atlas und Pelze.

[157] B. Bastl, Hochzeitsrituale, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Wiesbaden 1997, S.759

[158] Beatrix Bastl, Adeliger Lebenslauf, S.379

[159] Gertraud Hampel-Kallbrunner, Beiträge zur Geschichte der Kleiderordnungen mit besonderer Berücksichtigung Österreichs,Wien 1962, S.7ff

Der Begriff Kleiderordnung bedeutet eine von der Obrigkeit, - sei es vom Kaiser, König, Landesfürsten, dem Rat der Stadt oder von der Kirche, - erlassene Ordnung, die Kleidung der Staatsbürger betreffend und regelnd. Die allzu große Sucht der Staatsbürger nach Prachtentfaltung und Luxus in der Kleidung wird von der Obrigkeit missbilligt und in vielen Fällen streng bestraft. Ein Ideengut war das Bestreben der einzelnen, besonders in Österreich, möglichst wenig Ware aus dem Ausland einzuführen, die durch inländische, wenn auch minder wertvolle, ersetzt werden kann. Erstens sollen die Devisen des Landes und die Kompensationswaren als Gegengabe für unbedingt wirtschaftswichtige Einführprodukte aufgehoben werden und nicht für teure Luxusartikel leichtfertig ins Ausland geschafft werden.

Ein anderer Grund besonders für die im Mittelalter erlassenen Kleiderordnungen, aber auch jene spätere Jahrhunderte ist die Einteilung der Staatsbürger in Stände und Gruppen, die nach außen hin sofort an der Kleidung erkennbar sein sollten. Man nannte diese Unterteilungen Ordines im Sinne des im Mittelalter so wichtigen Ordogedankens.

Eine dritte Komponente, die zum Erlaß von Kleiderordnungen führte, ist die religiöse. Kaiser und Landesherren, die für das Seelenheil ihrer Untertanen bis zu einem gewissen Grade verantwortlich waren, mußten gegen unschickliche Kleidung bei Frauenkleidern, die zu Unzucht verleiten konnten.

Diese Polizeiordnung, die mit ihrem Verbieten und Gebieten ohne Ende schon recht den Charakter des merkantilistischen Polizeistaates trägt, war auch reichlich mit Strafsanktionen, zumal mit Geldstrafen, versehen.

Wenn man die Kleider –und Schmuckverordnungen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vergleicht, so findet man darin viele Wiederholungen und Widersprüche; diese lassen deutlich erkennen, dass diese immer wieder gegebenen Gebote und Verbote keineswegs richtig eingehalten wurden. Man hat dabei das Empfinden, dass dieses ganze System nun endgültig dem Ende zugeht.

Jürg Stockar: Kultur und Kleidung der Barockzeit, Zürich 1964, S.220

Auch Österreich kannte Kleidervorschriften, hier Patente genannt, welche der Kaiser, (Leopold I) immer aus der Besorgnis heraus, "*daß wegen der kostbaren Wahren und Klaydungen viel Familien und andere wohlhabende Leuth in Ruin und großes Abnehmen ihres Vermögens geraten*", erließ. So verbot er 1659, goldene und silberne Porten, Stuck, Wehrgehänge, Handschuhe,...

Meistens wird man bei Fürsten-, aber auch Patrizierporträts aufgefordert die Ringe zu zählen, die Größe der Ketten und anderer Kostbarkeiten zu registrieren. Auch die Patrizierschicht ließ es sich nicht nehmen ihren Wohlstand, Kostüm und Schmuck in der jeweils standesgemäßen Zuteilung zur Schau zu stellen. Maria von Harrach Prösing – Teuffenbach trug nur diesen einzigen Ring, aber am Materialwert des schwarzen Kleides und des Haarnetzes ist nicht zu zweifeln. Es scheint, daß sie einen eindeutigen Unterschied zu anderen adelig repräsentativen Witwenporträts im Bildnis festhalten wollte. Nicht so sehr das die Grundform ihres Kostüms, als viel mehr das Fehlen der Accessoires den Unterschied betont. Nicht einmal der Schmuckstein des Ringes ist erkennbar. Das ist ungewöhnlich für die nach Ständen eingeteilte Gesellschaft, in der sie lebte.

Interessant ist auch die Frage warum Maria von Harrach gerade bei Mathias Strobel ein Porträt bestellte, oder warum ihr ein nicht repräsentatives Porträt zusagte. Und sie hatte auch Mut sich in bescheidenerer, aber auch sehr eleganter Kleidung zu verewigen. Obwohl sich der Adel gerade in den Äußerlichkeiten von den anderen Ständen abheben wollte. Nur so konnte die ständische Trennung bewahrt werden.: „*...damit forderst der splendor des Hofes erhalten werde*“[160]

ii) Kleiderordnungen:

„*Das soziale Gefüge der Stände gerät durcheinander, da der Missbrauch in Kleidern, mit den unteren Ständen beginnend, so weit getrieben wird, dass die unteren Stände die oberen in Schnitt und Material der Kleidung so nachahmen, vor allem was die Frauen betrifft, daß die oberen Stände große Mühe und Kosten aufwenden müssen, um sich von ihnen zu unterscheiden.*
Wenn sich auch gern ein Angehöriger eines gehobenen Standes einer bescheideneren Kleidung bedienen wollte, so kann er es dennoch nicht tun, wenn er sich nicht der Verachtung aussetzen will oder von den geringeren Ständen unterscheiden werden soll.“[161]

[160] Veronica Baur, Kleiderordnungen Bayern vom 14. bis zum 19. Jahrhundert, in: Miscellanea Bavarica Monacensia, Heft 62, München 1975, S. 127
[161] ibid, S.127.

4. Hofdamen

4.1. Maria Josepha von Harrach, Gräfin von Khuenburg (1664-1741)

Abb. 24
Öl auf Leinwand, keine Größenangaben, unbekannter Maler, Brustbild
Inschrift: Doña Josepha De Harrach Menina Dela Reyna Doña Mariana Sv Edad XI Años 1674.
Schloss Hrádek, privates Fotomaterial

Maria Josepha von Harrach war die älteste Tochter des Reichsgrafen Ferdinand Bonaventura I. von Harrach (1636-1706) und der Johanna Theresia von Lamberg (1639-1716)[162]. Ihre Eltern heirateten 1661 in Madrid und kehrten anschließend nach Wien zurück.
Maria Josepha war die Gemahlin des Johann Joseph von Khuenburg. Ihre Vermählung fand am 9. März 1682[163] statt.

Das Porträt der Maria Josepha ist als Teil einer Reihe von Kinderporträts während des Spanienaufenthalts der Familie enstanden. Das Porträt zeigt die elfjährige Maria Josepha. Die Identifizierung wurde hier durch die spanische Aufschrift erleichtert: *Doña Josepha De Harrach Menina Dela Reyna Doña Mariana Sv Edad XI Años 1674.*

Das Bild befindet sich in in Hrádek, wie auch die Porträts von ihren zwei berühmten Brüdern: Aloys Thomas Raymund, der spätere Vizekönig von Neapel und Sizilien, und Franz Anton, der Erzbischof von Salzburg wurde. Das Porträt

[162] Susanna Claudine Pils, „Von Hühneraugen und Kinderkrankheiten"- Die Tagzettel der Johanna Theresia Harrach als Quelle zur Sozialgeschichte der Medizin, in: Wiener Gespräche zur Sozialgeschichte der Medizin. Vorträge des internationalen Symposions an der Uni Wien, 9-11 Nov. 1994, Hrsg: Helmuth Grössing, Sonia Horn u. Thomas Aigner, Wien 1996, S.23
[163] in: Beatrix Bastl, Europas Aufbruch in die Neuzeit ,Hrsg: Peter Dinzelbacher, Darmstadt 2002. S.81

der Maria Josepha gehört zu den seltenen Kinderbildern aus der Harrachschen Ahnengalerie. Von den Knaben der Familie findet man häufiger Porträts aus der Kinderzeit, als von den Mädchen. Ihr Porträt wurde einige Jahre später nochmal gemalt, und befindet sich in Privatbesitz *(Abb.34)*.

Bisher tauchten Probleme bei der Identifizierung (zum Beispiel Witwen oder Nonnen?) und bei der Datierung (Freiin von Schrattenbach – Mutter oder Tochter?) auf. Hier sind diese Fragen der Datierung und Identifizierung irrelevant. Wie kann nun Schmuck und Kleidung zum besseren Verständnis der Bilder weiterhelfen? Auch dieses Porträt hatte mit Typus und Format des Bildes, mit Haltung, Geste und Blick der Porträtierten einen dokumentarischen Zweck der Bildnisaufnahme zu erfüllen, dazu gesellten sich hier Schmuck und Kleidung. Die Darstellung gab der Familie Harrach Gelegenheit neben dem adeligen Stand, auch die entsprechenden außenpolitischen Richtlinien auszudrücken, aus denen die Nachkommen ganz und gar nicht ausgenommen waren.[164]

Der Charakter dieses Porträts gibt Möglichkeit zu tieferen Einblicken in die höfischen gesellschaftlichen Verhältnisse. Sie spiegeln die familiären Erwartungen, das Wesen und den Status des adeligen Geschlechts weiterzuführen[165], sehr genau wider. *„Adel beruht nämlich gewissermaßen auf der Überzeugung von der Vererbung einmal erworbener Eigenschaften*[166]".

Dazu muß noch erwähnt werden, daß die jungen Hofdamen, wie auch Maria Josepha nach den Erziehungsidealen der Neuzeit erzogen wurden: zu einer tüchtigen Landedelfrau, für die die wichtigsten Eigenschaften Keuschheit, Fruchtbarkeit und Schamhaftigkeit waren, sowie zu einer in den höfischen Umgangsformen gewandten Dame[167]. Der Zugang zum Hof mußte jedoch erlernt

[164] A. Catalano, Ernst Adalbert von Harrach tra Roma e Vienna, In: Opera Historica 10, 2003
[...] nell'ottica dell'aristocrazia barocca aiutare i parenti non solo rappresentava un atto dovuto, ma accresceva anche il rango di tutta la famiglia.
[165] Siehe dazu: Beatrix Bastl, Adeliger Alltag im Spiegel der Lebensalter, in: Schriften des Institutes für Österreichkunde, Wien 1998.
[166] Otto Gerhard Oexle, Memoria in der Gesellschaft und in der Kultur des Mittelalters, in: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche, hg. von Joachim Heinzle, Frankfurt, Leipzig 1994 S.299.
[167] Beatrix Bastl, Adeliger Alltag im Spiegel der Lebensalter, S.81

werden[168]. Dieser Beruf erforderte Frömmigkeit, Gehorsamkeit und Zurückhaltung und dank einer kostspieligen Erscheinung auch den *„Zwang immer zu gefallen"*[169]. Bekleidung und kultivierte Erscheinung waren also ein zentrales Thema und Teil der Erziehhungsregeln, weil die vorbildliche Art des Tragens ebenso erlernt und eingeübt werden mußte wie das höfische Sprechverhalten und die körperliche Bewegungskontrolle[170].

Es macht somit Sinn, die in Kunsthandwerk manifestierten Wünsche, Ziele und Pflichten genauer unter die Lupe zu nehmen. Schmuck verdichtet diese gesellschaftlichen Vorstellungen, er ist, als ein nach außen getragenes Konzentrat von Ideen zu sehen.

Rund wäre diese Arbeit, wenn auch die Künstler, also Maler, Goldschmiede, Juweliere und Schneider, genannt werden könnten. Leider ist dies nur selten der Fall[171]. Ich fand ein Notizbuch wirtschaftlichen Inhalts[172] ihrer Mutter, Johanna Theresia von Harrach aus der Zeit des Madrider Aufenthaltes. Darin bestellt sie Damaststoffe, Hosen, Schlafmützen für die Kinder. Erwähnt sogar, daß die Kinder Blattern bekommen haben, nennt aber nicht bei wem sie einkauft, oder welchen Juwelier sie besucht.

4.1.1 Kleidung:

Das barocke Kleid der Maria Josepha besteht aus einem roten, rigiden Oberrock mit einem Ausschnitt, welches die Halspartie offen läßt. Der bisher hochgeschnittene Halsausschnitt wird gegen die Jahrhundertmitte immer waagrechter, das sogenannte „flache Dékolleté", das die Schultern entblößt, immer größer.

---

[168] Beatrix Bastl,Das Österreichische Frauenzimmer. Zum Beruf der Hofdame in der Frühen Neuzeit. In: Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe im Spätmittelalter und frühen Neuzeit.Residenzforschung Bd.11, Hsg.: Residenzen-Komission der Akademie der Wissenschaften Göttingen, 2000, S

[169] Beatrix Bastl, Gernot Heiss, Hofdamen und Höflinge zur Zeit Kaiser Lepolds I. Zur Geschichte eines vergessenen Berufsstandes, in: Opera Historica 5, Ceske Budejovice 1996, S.203

[170] Joachim Bumke, Höfische Kultur-Höfische Körper, in: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Hrsg.: Joachim Heinzle, Leipzig 1994, S.86

[171] Siehe Fußnote 21. Hans Georg Peyerl

[172] AVA Wien, Familienarchiv Harrach, Kat. 676. Karl Freiherr Graf. Finanzielles 1612 ff.

Hier rutschte der Ausschnitt, den spanischen Vorstellungen entsprechend, nicht so weit hinunter, wie bei den Französinnen oder Engländerinnen. Das Mieder ist tief geschnürt und endet in einer Spitze.

Das Kleid ist entlang den Ärmeln reich mit gelben Schleifen besetzt. Solche Schleifen fanden als Ergänzung der Toilette auch Verwendung als Haarschmuck. Jörg Stockar zählt diese zu den französische Details, die meiner Meinung nach allgemeine Beliebtheit genossen. Den geradlinigen Spitzenbortenbesatz beschreibt Jörg Stockar als eine typisch spanische Eigenart, die fast wie eine Ornamentik die Oberfläche des Stoffes gestalten.[173] Sie wirkt geometrisierend und bleibt damit dem spanischen Ideal treu. Die Ärmel sind breit geschnitten und bis zum Ellenbogen verkürzt, dadurch werden die mit Spitzen besetzten Hemdärmel sichtbar. Diese Ärmelform ist ebenfalls bestrebt die Bewegung im Kostüm zu betonen. In der zweiten Jahrhunderthälfte war sogar der nackte Unterarm sichtbar[174]. Am Kleid der Maria Josepha wurden die Ärmel nicht verkürzt und blieben, wie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, bedeckend.

Allgemein kann man sagen, daß die hier getragene Mode der Maria Josepha formeller ist, als die gleichzeitige französische oder Wiener Mode.

4.1.2 Schmuck:

Hier sehen wir eine Garnitur von Schmuckstücken, deren einzelne Teile aufeinander abgestimmt wurden. Solche Schmuckentwürfe für Garnituren bestellte auch die Familie Harrach, wie es der hier gezeigte Entwurf bestätigt.[175] *(Abb.25)* Wahrscheinlich war der Entwurf für die Abendtoilette oder für besondere Anlässe gedacht. Leider konnte ich es weder einem Bild zuordnen, noch einen Namen bezüglich des Designs herausfinden.

---

[173] J. Stockar, S.32

[174] „*Dieses Faktum wird heute gerne übersehen, hat aber damals ein überaus starkes, (erotisches) Signal dargestellt. Man bedenke, daß es einen unbedeckten Unterarm bis dahin in der europäischen Kostümgeschichte noch nie gegeben hat*." In: Annemarie Bönsch, Formengeschichte Europäischer Kleidung, S. 171)

[175] Familienarchiv Harrach. Kat. 844, Historica, Spiele.

Der sehr reiche und schöne Schmuck von Maria Josepha bestehet aus einer Haarspange, Ohrgehängen und einem Devantcorsage. Der barocke Zeitgeist läßt sich in den folgenden Schmuckstücken genau feststellen:
Allgemein charakterisiert die Schmuckstücke der Maria Josepha die Tendenz zum Naturalismus. Solche Blumendesigns[176] waren zu dieser Zeit äußerst beliebt. Die Fassungen dieser hier abgebildeten Stücke sind bereits viel zarter, als der Schmuck ihrer Vorfahrin aus dem ersten Viertel des Jahrhunderts.[177] Allgemein hielten die Spanier an den älteren Traditionen der Goldschmiedekunst fest[178], und die Fassungen rückten nicht ganz in den Hintergrund, wie die neue Tendenz es vorgab. Das Geschmeide wurde in einer goldenen Fassung umrahmt. Die Perlen sind weiterhin sehr beliebt, und verdrängen fast alle anderen Materialien.

Ihr Haarschmuck ist aus einer viereckigen Filigranarbeit mit angerundeten Ecken entstanden. Darauf befinden sich Perlen, die in einer stilisierten Blumenform angebracht wurden, rundherum funkeln kleine Edelsteine.

Dies ist ein auffälliges Schmuckstück welches ich wegen der Seltenheit hervorheben möchte. Möglicherweise ist dies durch ihre spanische Haartracht bedingt: Maria Josepha trug ihr Haar offen und seitlich gescheitelt. Ihre Frisur weicht deutlich von der Façon ab, wie man sie an den Höfen Europas trug. Die anderen weiblichen Porträts der Harrachs, ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden sind, folgen dem französischen Stil, die Haare in Locken zu legen und manchmal mit Maschen oder Aigrettes[179] zu verzieren. *(Abb.26)* Der Vergleich mit dem Porträt der Kaiserin Margarita Teresa zeigt, daß es am spanischen Hof Mode war die Haare etwas gewellt, aber offen zu frisieren, und mit einem Haarschmuck, an der Seite zu befestigen.(*Abb.27a, 27b.*)

Die Ohrgehänge sind von außerordentlicher Größe, zu der Art, wie man sie im restlichen Europa trug.

[176] Joan Evans, A History of Jewellery. London, 1953, 1970. S.134
[177] Siehe die Garnitur der Maria Elisabeth von Schrattenbach.
[178] Jean Lanllier, Marie-Anne Pini, Cinque Secoli di Gioielleria in Occidente, S.96
[179] assymetrisches Ornament für das Haar, in Form eines Blumenstraußes, einer Ähre, oder einer Feder

Außerhalb Spaniens waren Perlen in Tropfenform, Sévignés[180], und komplexere Ohrringe aus zwei oder drei Teilen, aus Gold, Edelsteinen und farbigem Email in Mode[181]. Die spanischen Edelfrauen bevorzugten große Schmuckstücke.
Wie es Madame d'Aulnoy während ihrer Spanienreise bemerkt[182], und sich über den unterschiedlichen Geschmack wundert: „*Le dame portano mai collane; ma portano braccialetti, anelli e orecchini, che sono ben piú lunghi della mano, e cosí pesanti che non capisco proprio come possano portarli senza strapparsi il lobo dell'orecchio*". Maria Josephas Ohrringe sind stilisierten Blättern, aus goldener Filigranarbeit nachempfunden, in denen Perlen und kleine Edelsteine eingeschlossen wurden. Sie zeigen auch hier das gewachsene Interesse für Blumen. Der Vergleich mit einer unbekannten Dame aus der Harrachschen Familie zeigt die elegante Aufmachung am Hof in Wien: Sie trägt das beliebte Modell der birnenförmigen Perlen. (*Abb.28*)

Beim dritten Teil der Parure handelt es sich um eine Brosche, auch Devantcorsage genannt, welches weit oben auf dem Korsett angebracht wurde. Auch hier hängen große Perlen von der stilisierten Masche hinunter. Die Broschen bekommen im 17. Jahrhundert eine rein dekorative Funktion, und dienen nicht mehr dazu als Schließen die Kleidung zusammenzuhalten. Es ist ein sehr außergewöhnliches Beispiel für die Goldschmiedekunst Spaniens. Vergleichen wir diese Brosche mit den typischen Broschen, die um diese Zeit am Wiener Hof getragen wurden, so wird eine ganz andere Auffassung deutlich (*Abb.28), (Abb.29*): Erstens, die immer größere Bedetung des Diamanten. Denn die Diamantbearbeitungstechniken wurden weiter verfeinert. (An diesen Porträts erkennt man sogar diesen neuartigen Rosenschliff.) Der Grund dafür, Diamanten mit immer mehr Facetten zu versehen, war die höfische Pracht mit ihren abendlichen Festen und Bällen, bei denen unzählige Kerzen angezündet waren[183]. Von Vorteil erwies sich dieser Umstand für jene Damen, die Diamanten mit Rosenschliff trugen. Zweitens wurden die Fassungen ganz Schlicht, die den Blick des Betrachters auf den darin enthaltenen Edelstein lenken.

[180] stilisierter Schmuck in nach unten hängender Maschenform
[181] C.Phillips, S.102 Abb.82
[182] Jean Lanllier, Marie-Anne Pini, Cinque Secoli di Gioielleria in Occidente, S.95
[183] Sabine Denissen, De geschiedenis van het diamantjuweel (Die Geschichte des Dimantschmucks). in: Katalog der Permanentdeputation des Provinzrats von Antwerpen. Antwerpen, 2003. S.130

i) Schleifen:

Wenn wir über den Reichtum des Barocks sprechen, so ist das Schleifen-Motiv nicht wegzudenken, denn sie waren zur damaligen Zeit äußerst populär. Um die Beliebtheit dieses Zierats verdeutlichen zu können, bietet sich dafür sogar ein Bild aus der Harrachschen Sammlung an, auf dem das Schleifen-Motiv gezeigt wird. (*Abb.30*) Auch auf dem Bild der Gebrüder Beaubrun trägt Anna von Österreich (*Abb.20*) an der Brustmitte eine schwarze Schleife. Das ungarische Hoftrachtenkleid der Anna Julianna von Esterházy von Benjamin Block wird auch von solch einer Schleife geziert.(*Abb.31*) Doch weit nicht in jenem Ausmaß, wie wir es an den Porträts der Maria Josepha (*Abb.22*) und der spanischen Infantin Margarita Teresa[184] (*Abb.27*) erkennen können. In dieser Fülle fand ich nur Vergleichsbeispiele an spanischen Porträts. Aus diesen Bändern, mit deren Hilfe die Schmuckstücke an das Kleid geheftet worden waren, entwickelten sich später maschenförmige Schmuckstücke, oder auch Sévignés genannt.

ii) Sévignés:

Diese Schleifen waren an allen Höfen Europas beliebt, sowohl aus Stoff, als auch als kleines Kunstwerk der Goldschmiede, auch Sévignés genannt, aus Edelmetall mit Edelsteinen oder Perlen verziert. (*Abb.32*) Obwohl der Sévigné Schmuck äußerst beliebt war, fand ich auf den bisher bearbeiteten Porträts der Harrachs nur ein Beispiel dafür. Das Damenporträt befindet sich in Privatbesitz, und ist in einem sehr schlechten Zustand. Leider war es nicht möglich ein qualitätiv besseres Foto vom Bild zu machen, dennoch erkennt man an dieser unbekannten Harrach dieses wirklich sehr verbreitete Schmuckstück, hier aus Diamanten zusammengesetzt. (*Abb.33*)
Auf weiteren Harrach-Porträts fand ich dieses beliebte Schmuckstück jedoch nicht abgebildet.

[184] Der Schnitt des Kleides mit den weiten, geschlitzen Ärmeln und der betonten doppelten Einfassung des Ausschnittes entspricht der Mode der sechziger Jahre. Der Vorderteil des Mieders ist fast völlig von einem vielteiligen großen Granatschmuck bedeckt. Der Vorliebe dieser Zeit für Bandschmuck trägt vor allem die Frisur mit den Reihen von je sieben hellroten Schleifchen im herabhängenden Haar Rechnung.

4.2. Das zweite Porträt der Maria Josepha von Harrach, Gräfin von Khuenburg

Abb. 34
Öl auf Leinwand, 103 x 117 cm, ovales Dreiviertelporträt
spanischer Maler?, 1680
P.F. 256
Privatbesitz, privates Fotomaterial

Auf dem später entstandenen Bild[185] trägt Maria Josepha ein rot-silberfarbenes Kleid mit einem Spitzenbortenbesatz. Auch hier behielt sie die typisch offene Frisur mit dem Seitenscheitel und der Haarspange.

Neben den fast obligatorischen Perlen, einem kleinen Ring und einer Uhr trägt sie einen Corsagestecker, wahrscheinlich aus Diamanten. Ihr Corsagestecker war am Ende des 17. Jahrhunderts groß in Mode. Sie dienten der Verzierung der überschwänglichen spanischen Kleidung. Sie wurden auf den damals modernen Kleidern mit horizontaler Schulterlinie getragen. Verblüffend ist noch, daß in Spanien viele Diamanten von der Fassung fast vollständig verdeckt sind. Die französische Schriftstellerin Gräfin d'Aulnay bemerkt Ende des 17. Jahrhunderts: *„Die Spanier besitzen.(...) einige wunderschöne Juwelen. (...) Ihre Ausführung läßt jedoch zu wünschen übrig: Beinahe alle Diamanten sind so verdeckt, daß nur ein kleiner Teil davon zu sehen ist. Ich habe mich bei ihnen nach dem Grund dafür erkundigt, und sie haben mir versichert, daß sie Gold ebenso schön finden, wie Edelsteine"*[186]. Die Fassung kommt deutlich zum Ausdruck: diese wurden nicht nur als Halterung für die Steine betrachtet, wie es in anderen westeuropäischen Ländern der Fall war.

[185] siehe Sabine Fellner, Das Adelige Porträt zwischen Typus und Individualität. In: Adel im Wandel, Rosenburg, 1990, S. 517. Sie datiert das Bild auf 1680 und nimmt Spanien als Herkunftsland des Bildes an.
[186] Sabine Denissen, De geschiedenis van het diamantjuweel (Die Geschichte des Dimantschmucks). in: Katalog der Permanentdeputation des Provinzrats von Antwerpen. Antwerpen, 2003. S.130

Deshalb wurden die Fassungen stärker ausgearbeitet, so daß die Edelsteine im wahrsten Sinne des Wortes darin versanken.
Der Vergleich mit dem Corsagestecker der unbekannten Adeligen zeigt deutlich diesen Unterschied in der Bearbeitung der Edelsteine. (*Abb.28*)

Angesichts der mehrfachen und langen Aufenthalte ihres Vaters sowie ihres Bruders Aloys Thomas Raymund (1669-1742) als kaiserliche Gesandte am spanischen Hof ist als Herkunftsland des Bildes Spanien anzunehmen.

Neue dekorative Elemente, die sehr rasch in ganz Europa Verbreitung gefunden haben, wurden in Spanien nur teilweise übernommen. Spanien widerstand den neuen Einflüssen der Mode, wie wir es am konservativen Schnitt der Kleidung, an der Frisur, an den außergewöhnlich großen Ohrgehängen, an den Broschen, sowie an ihrem Haarschmuck erkennen konnten.

Es ist sehr schwer die Provenienz der Schmuckstücke nur anhand der Bilder zu bestimmen, und bis jetzt fand ich keine schriftlichen Belege dafür in den Archiven der Maria Josepha von Harrach. Ferdinand Bonaventura I. von Harrach konnte in Madrid sowohl spanische, wie auch ausländische Goldschmiede zu sich bestellen. Das dekorative Repertoire verbreitete sich sehr schnell, und die beliebtesten Schmuckstücke waren an allen Höfen Europas bekannt. Trotzdem vermute ich, daß jene Stücke, die wir an den Porträts der Maria Josepha sahen in einer spanischen Goldschmiedewerkstatt entstanden sind. Die Vergleiche mit spanischen Damenporträts zeigen eine eindeutige Übereinkunft in Mode und Schmuck, und weichen sehr deutlich vom Wiener Hof ab. So sehr, daß sich viele Fragen dadurch stellen: Erforderten die diplomatischen Beziehungen eine modische Assimilierung am Madrider Hof? War es eine Frage der Etikette? War es der Wunsch des Vaters? Er trug die Rheingrafenmode der Männer, welche sich durch den Dreißigjährigen Krieg entwickelt hat und im wesentlichen an allen Höfen gleich war. [187]

[187] siehe mehr darüber in: Annemarie Bönsch, Formengeschichte Europäischer Kleidung, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar, 2001.

5. Konklusion

Das Anliegen dieser Diplomarbeit ist die Legitimation einer alternativen Betrachtungsweise des barocken Porträts. Die Formen der Repräsentation und der Selbstdarstellung aus der ungewöhnlichen Perspektive von Schmuck und Kleidung vervollständigen und vertiefen die Informationen über das frühneuzeitliche Porträt. Für uns sind Schmuckstücke und Kostüme, als „wertvolle Informationsträger" nicht mehr eindeutige Quellen, wie sie es damals waren. Sie müssen neu entschlüsselt werden.

In meiner Arbeit habe ich einige Porträts von weiblichen Angehörigen der Familie Harrach ausgewählt und in drei Gruppen geteilt: die frühneuzeitliche Frau als Fürstin, als Witwe und als Hofdame. Das erste Kapitel behandelt eine Fürstin während der Blütezeit der reichen spanischen Mode. Die Untersuchung des bis jetzt als Herzogin von Friedland bezeichneten Porträts führte mich zu einem anderen Ergebnis: zu einer früheren Entstehung des Bildes, als in der Forschung bisher angenommen. Der Schmuck der porträtierten Dame blieb in der bisherigen Forschung weitgehend unbeachtet. Nach der Beurteilung der Ausstattung des als Herzogin von Friedland bezeichneten Porträts kam ich zum Schluß, daß das Porträt eher um die Zeit um 1615 datiert werden kann. Meiner Meinung nach kann eine spätere Entstehungszeit nur schwer angenommen werden. Infolge dessen stand ich jedoch dem Problem der Identifikation der Dargestellten gegenüber. Da ich angenommen habe, daß das Porträt zehn Jahre früher entstanden ist, änderte sich für mich auch die Person auf dem Bild, denn die Herzogin von Friedland wäre zu diesem Zeitpunkt erst vierzehn Jahre alt gewesen. Könnte es sich vielleicht um ein Porträt ihrer Mutter, Maria Elisabeth von Schrattenbach handeln? Dafür sprechen, die in Eger ausgestellten ganzfigurigen Gemälde: das weibliche Bild ist mit dem hier behandelten - von der Forschung als Herzogin von Friedland genannten - Brustbild identisch, ist aber ganzfigurig, und kein Bruststück. Daneben existiert auch ein männliches Gegenstück, auf dem noch die Restzahl (16)15 erkennbar ist. Die Symbole der abgebrochenen Tulpe und des kleinen Vogels weisen auf den Verlust eines

Familienmitgliedes hin. Die kostümkundliche Interpretation des von der Forschung als Herzogin von Friedland genannten Brustbildes, die Analyse des Schmucks auf demselben Porträt, die Symbolik auf dem Egerer Porträt waren für mich auschlaggebend dafür eine andere Person, ein anderes Entstehungsjahr, einen anderen Anlaß für das Entstehen des Porträts in Betracht zu ziehen. Es sprechen für mich mehr Anzeichen dafür, daß sich hier die Mutter, Maria Elisabeth von Schrattenbach während ihrer Ehe mit Graf Karl von Harrach malen ließ, und nicht die Herzogin von Friedland kurz nach ihrer Hochzeit. Da die Ahnengalerie Harrach nicht vollständig aufgearbeitet ist, könnten vielleicht noch weitere Kopien, oder Hinweise zu diesem Bild auftauchen.

Die Untersuchungen des nächsten Kapitels befassen sich mit den vielfältigen Ausdrucksformen von Schmuck und Kleidung während der Trauer in der frühen Neuzeit.

Zuerst habe ich versucht einen Überblick über die Schmuckarten, die man während dieser Zeit trug, zusammenzutragen. Ich stieß auch auf die Problematik der Trauerkleidung: In einigen Beispielen wünschten die Witwen einen Ordenshabit anzulegen. Anhand eines anderen Porträts konnte gezeigt werden, daß die Trauerform nicht homogen war, weil sich die Bedetung der einzelnen Kleidungsstücke – z.B. der Witwenschnebbe – mit der Zeit wandelte. Die Trauerkleidung der Frau im 16. Jahrhundert ist noch lückenhafter, und es fehlen nähere Beschreibungen. Eine ausführliche Abhandlung über Schmuckgegenstände, die ausschließlich für den Verstorbenen hergestellt wurden, wäre sehr interessant. Neben einem Überblick zum Trauerschmuck, habe ich mich auch bemüht den individuellen Quellencharakter von Schmuck und Kleidung hervorzuheben.

An den Porträts wird deutlich, wie unterschiedlich gleiche Schmuckstücke zu beurteilen sind. Neben der Repräsentation, soll in einigen Fällen eine andere Bedeutung – der gesellschaftliche „Ausstieg" – dargestellt werden, wie z.B. in der Dianadarstellung von Nechanice aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Einige Schmuckstücke haben auch den Auftrag politische Statements zu vermitteln, wie wir es an den Beispielen der Maria Eleonora Gräfin Pálffy (um 1680) und der Kaiserin Anna von Österreich (um die Mitte des 17. Jahrhunderts) gesehen haben. Ein wichtiger Teil dieser Arbeit war das Auseinandersetzen mit

dem sozialen Status der Frau, mit der Form der Verehelichung, und den zeitgenössischen Vorstellungen vom Tod – Ereignisse, die den adeligen Alltag der Frau bestimmten. In Kapitel 3.5 bin ich auf die Kleiderordnungen näher eingegangen. Beim sehr persönlichen, aber auch sehr eleganten Porträt der Maria von Harrach Prösing-Teuffenbach (aus dem Jahr 1570) wird ein Symbol des Hochzeitsrituales innerhalb des Adels der frühen Neuzeit verewigt, das der Ringzeremonie. Sie trug nämlich ihren Ehering am Band um den Hals. Sehr interessant wäre ein Vergleich mit anderen Frauenporträts dieser Art.

Wie wichtig die diplomatischen Aufenthalte der Familie Harrach waren, zeigen im letzten Kapitel die Bilder der Maria Josepha von Harrach (aus dem Jahr 1674 und ca. um das Jahr 1680). Auch die Kinder wurden in die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse miteinbezogen. Schmuck und Kleidung sollen diese Ideen unterstreichen.

In dieser Arbeit wurden nur einige der Porträts gezeigt. In den Besitzungen, neben Rohrau, Prugg und Hrádek gibt es noch Material, welches nicht aufgearbeitet wurde. Leider war es mir nicht möglich aus den Quellen Näheres über Goldschmiedewerkstätte, über Ankauf von Schmuckstücken oder deren Verbleib zu erfahren. Auch in Bezug auf die Kleider muß der Negativbericht erwähnt werden. Auf diesem Gebiet sind weitere Untersuchungen nötig, weil nur so die komplexe „Sprache" von Schmuck und Kleidung entschlüsselt werden kann – und so unser Verständnis über das frühneuzeitliche Porträt erweitert wird.

6. Quellen- und Literaturverzeichnis

Janet ARNOLD, Queen Elisabeth's I. Wardrobe Unlocked, Leeds 1989

Jane ASHELFORD, The Art of Dress, Clothes and Society 1500-1914, London 2000

AUSSTELLUNGSKATALOG – Renaissance in Österreich, Schloss Schallaburg, 1974

AUSSTELLUNGSKATALOG – The Thyssen – Bornemisza Collection. Renaissance Jewels, Gold Boxes and Objets the Vertu, Hrsg: Anne Somers Cocks, Charles Truman, London 1984

AUSSTELLUNGSKATALOG – Adel im Wandel, Niederösterreichische Landesaustellung Rosenburg, 1990

AUSSTELLUNGSKATALOG – Een Eeuw Van Schittering, A Sparkling Age, 17.th century Diamond Jewellery, Antwerpen 11. Juni- 3. Oktober 1993,

AUSSTELLUNGSKATALOG –Triumph des Todes. 12. Juni – 26. Oktober 1992. Museum Österreichische Kultur. Eisenstadt

AUSSTELLUNGSKATALOG – Briefe Adeliger Frauen aus Wiener Neustadt, Ausstellung im Archiv der Stadt Wiener Neustadt, 2000

AUSSTELLUNGSKATALOG – Esterházy Ahnengalerie, Burg Forchtenstein, Esterházy Privatstiftung, Eisenstadt 2006.

AVA Wien, Familienarchiv Harrach, Kat 445, Franz Albert – Korrespondenz. Lambach – Puchheim.

AVA Wien, Familienarchiv Harrach, Karton 750: Testament der Rosa Angela Fürstin von Longueval, geborene Gräfin von Harrach (20.1. 1740)

AVA Wien, Familienarchiv Harrach, Kat. 676. Karl Freiherr Graf. Finanzielles 1612 ff.

AVA Wien, Familienarchiv Harrach, Kat. 677 Finanzielles, Maria Elisabeth (1605-1652)

AVA Wien, Familienarchiv Harrach, Kat. 721: Leonhard V. von Harrach

AVA Wien, Familienarchiv Harrach, Kat. 771

AVA Wien, Familienarchiv Harrach, Kat. 774: Künstler

AVA Wien, Familienarchiv Harrach, Kat. 775: Kunst und Wisenschaft

AVA Wien, Familienarchiv Harrach, Kat. 812: „Raritäten so der türk mit sich gebracht, 1586"

AVA Wien, Familienarchiv Harrach, Kat. 844, Historica, Spiele.

Beatrix BASTL, Adeliger Lebenslauf. Die Riten um Leben und Sterben in der frühen Neuzeit. In: Adel im Wandel. Politik – Kultur – Konfession 1500-1700. Ausstellungskatalog Rosenburg. Wien 1990

Beatrix BASTL, Caritas Conjugalis. Der Begriff des Friedens in der Ehe, in: Wiener Geschichtsblätter, Jahrgang 52, 1997

Beatrix BASTL, Adeliger Alltag im Spiegel der Lebensalter, in: Schriften des Institutes für Österreichkunde: 61, Wien 1998

Beatrix BASTL, Das Österreichische Frauenzimmer. Zum Beruf der Hofdame in der Frühen Neuzeit. In: Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe im Spätmittelalter und frühen Neuzeit.Residenzforschung Bd.11, Hsg.: Residenzen-Komission der Akademie der Wissenschaften Göttingen, 2000

Beatrix BASTL, Der gezähmte Tod, Bemerkungen zu den Riten um Sterben und Tod im österreichischen Adel der frühen Neuzeit, in: Zeitschrift Verein für Landeskunde und Heimatschutz von NÖ und Wien, Jg. 62/1991

Beatrix BASTL, Die Bekleidung der Lebenden und der Toten. Memoria, Soziale Identität und aristokratischer Habitus im frühneuzeitlichen Habsburgerreich, in: Wiener Geschichtsblätter, Jg. 55, 2000

Beatrix BASTL, Eheliche Sexualität in der Frühen Neuzeit zwischen Lust und Last. in: Archiv für Kunstgeschichte, Bd.78, 1996

Beatrix BASTL, Europas Aufbruch in die Neuzeit,1450-1650, Hrsg: Peter Dinzelbacher, Darmstadt, 2002

Beatrix BASTL, Feuerwerk und Schlittenfahrt. Ordnungen zwischen Ritual und Zeremoniell in: Wiener Geschichtsblätter 51/1996

Beatrix BASTL, Gabentausch, Wiener Adelshochzeiten und ihre Bedeutung für die interkulturelle Kommunikation, in:Wiener Geschichtsblätter 54, Jg. 1999

Beatrix BASTL, Gernot Heiss, Hofdamen und Höflinge zur Zeit Kaiser Lepolds I. Zur Geschichte eines vergessenen Berufsstandes, in: Opera Historica 5, České Budějovice 1996

Beatrix BASTL, Hochzeitsrituale. Zur Sozialanthropologie von Verhaltensweisen innerhalb des österreichischen Adels der Frühen Neuzeit
In: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 28, Wiesbaden 1997

Beatrix BASTL, Im Angesicht des Todes. Beschwörungsformeln adeliger Kontinuität in der Frühen Neuzeit, in: Der Tod des Mächtigen: Kult und Kultur des Todes spätmittelalterliche Herrscher. Hrsg: Lothar Kolmer Wien, Zürich 1997

Beatrix BASTL, Macht der Emotionen? Refugien der Intimität,in: Opera Historica 7, Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis. Hsg: Václav Bůžek, Dana Štefanová. Menschen – Handlungen – Strukturen. Historisch-anthropologische Zugangsweisen in den Geschichtswissenschaften. České Budějovice 2001

Beatrix BASTL, Tugend, Liebe, Ehre: Die adelige Frau in der frühen Neuzeit. Habilitation, Wien, Köln, Weimar, 2000

Beatrix BASTL, Zur Sozialen Identität der Adeligen Frau. Ihre Ausdrucksformen an kleinen Höfen. in: Adelige Hofhaltung im Österreichisch- Ungarischen grenzraum (vom Ende des 16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts),in: Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland WAB. Bd. 98. Eisenstadt 1998

Beatrix BASTL, Das Österreichische Frauenzimmer. Zum Beruf der Hofdame in der Frühen Neuzeit. In: Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe im Spätmittelalter und frühen Neuzeit.Residenzforschung Bd.11, Hsg.: Residenzen-Komission der Akademie der Wissenschaften Göttingen, 2000

Veronica BAUR, Kleiderordnungen Bayern vom 14. bis zum 19. Jahrhundert, in: Miscellanea Bavarica Monacensia, Heft 62, München 1975

Lottlisa BEHLING, Der Brautkranz der Sybille von Cleve, in: Pantheon, Jg. XXIX, Heft 2, März April 1971

František BENEŠ, Schloss Hradek. Eine Monographie. Prag 1887

Pavel BLATTNY, Die Waldsteiner Bildergalerie im Egerer Museum, Katalog zur ständigen Ausstellung, Eger 1999

Max von BOEHN, Die Mode, München 1976

Annemarie BÖNSCH, Leichenkleidung – Trauerkleidung, in: Ausstellungskatalog - Triumph des Todes,12. Juni – 26 Okt. 1992, Museum Österreichischer Kultur, Eisenstadt

Annemarie BÖNSCH, Adelige Bekleidungsformen zwischen 1500 und 1700, in: Adel im Wandel, Rosenburg, 1990.

Annemarie BÖNSCH, Formengeschichte Europäischer Kleidung, Böhlau Verlag – Wien – Köln – Weimar 2001

Manfred BRAUNECK, Religiöe Volkskunst. Köln, 1978

Maria BREUNLICH, Lady Mary Montague – Briefe aus Wien. Wien, 1985

Joachim BUMKE, Höfische Kultur-Höfische Körper, in: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Hrsg.: Joachim Heinzle, Leipzig 1994

Klaus BUßMANN, Heinz SCHILLING, 1648 Krieg und Frieden in Europa, Münster 1998

Enikő BUZÁSI, Studie zur Geschichte der Familie Esterházy, Eisenstadt 1993

Václav BŮŽEK, Dana ŠTEFANOVÁ, Menschen – Handlungen – Strukturen. Historisch-anthropologische Zugangsweisen in den Geschichtswissenschaften. Opera Historica 9. Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis, České Budějovice 2001

Alessandro CATALANO, Ernst Adalbert von Harrach tra Roma e Vienna, in: Opera Historica 10, Šlechta v habsburské monarchii a císařský dvůr (1526-1740), Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis 2003

Isabelle CHABOT, La Sposa in Nero. La ritualizazione del lutto delle vedove Fiorentine, in: Quaderni Storici, 86, 1994

Valerie CUMMING, A Visual History of Costume. The Seventeenth Century. London 1984

Madeleine DELPIERRE, Dress in France in the Eighteenth Century. Yale Univ. Press 1997

Sabine DENISSEN, De geschiedenis van het diamantjuweel (Die Geschichte des Dimantschmucks). in: Katalog der Permanentdeputation des Provinzrats von Antwerpen. Antwerpen, 2003

Martin DINGES, Der Feine Unterschied, in: Zeitschrift für Historische Forschung. Hsg: Johannes Kunisch, Klaus Luig, Peter Moraw, Volker Press. Bd. 19, Berlin, 1992

Peter DINZELBACHER, Europäische Mentalitätsgeschichte, Stuttgart 1993

Hansferdinand DÖBLER, Kultur- und Sittengeschichte der Welt. Kleid, Mode, Schmuck. München, 1972

Joan EVANS, A History of jewellery. London, 1953, 1970

Encyklopedia Britannica Hungarica, Bd.XI, 1998

Sabine FELLNER, Das Adelige Porträt. Zwischen Typus und Individualität, in: Adel im Wandel, Rosenburg 1990

Heinrich FICHTENAU und Erich ZÖLLNER, Beiträge zur Neueren Geschichte Österreichs.Wien, Köl, Graz 1974

Géza GALAVICS, Die frühen Porträts der Familie Esterházy – Typen, Funktion, Bedeutung –Eine Auswahl. in: Adelige Hofhaltung im Österreichisch- Ungarischen grenzraum (vom Ende des 16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts), in: Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland WAB. Bd. 98. Eisenstadt 1998

Geschichten in Gold. Kostbarkeiten aus dem Ungarischen Nationalmuseum Budapest. UNB, 19. März – 30 Mai. 2004

Nina GOCKERELL, „Theure Ueberreste"- Trauerschmuck im 18. und 19. Jahrhundert, in: Ausstellungskatalog- Triumph des Todes, 12. Juni- 26. Okt., Museum Österreichischer Kultur, Eisenstadt, 1992

Yvonne HACKENBROCH, A Paternoster Pendant in the Robert Lehmann Collection, in: Metropolitan Museum Journal, XXIV, 1989

Gertraud HAMPEL-KALLBRUNNER, Beiträge zur Geschichte der Kleiderordnungen mit besonderer Berücksichtigung Österreichs, Wien 1962

Otto Graf HARRACH, Rohrau. Geschtliche Skizze der Grafschaft mit besonderer Rücksicht an deren Besitzer, Wien 1906

Magdalena HAWLIK- van de WATER, Der Schöne Tod, Zeremonialstrukturen des Wiener Hofes bei Tod und Begräbnis zwischen 1640 und 1740, Verlag Herder Wien 1989

Dora HEINZ, Höfische Mode im Spiegel einer Ahnengalerie, In: Alte und Moderne Kunst, Jahrgang 5. April 4.

Günther HEINZ, Die Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800, Wien 1976, KHM

Günther HEINZ, Malerei der Renaissance in Österreich. in: Renaissance in Österreich, Schallaburg, Wien 1974

Günther HEINZ, Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der Österreichischen Erblande, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 59, 1963

Jan HIRSCHBIEGEL und Werner PARAVICINI:Das Frauenzimmer – Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit, Residenzenkomission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Bd. 11. 2000

Historia del Arte. Tomo I. Barcelona, 1970

Johan HUIZINGA, The Waning of the Middle Ages 1937

John HUNT, Jewelled Neck Furs and „Flohpelze". in: Pantheon 1963, Heft 3. Jg. XXI.

Simone HUSEMANN, Pretiosen Persönlicher Andacht. Bild- und Materialsprache spätmittelalterlicher Reliquienkapseln unter besonderer Berücksichtigung des Materials Perlmutter. Weimar 1999

Beatrice JASCHKE, Typen des Ehebildnisses in der Renaissance mit besonderer Berücksichtigung von Lorenzo Lotto, Diplomarbeit, Wien 1998,

Geraldine A. JOHNSON, Sarah F. MATTHEWS GRIECO, Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy. Cambridge, 1997

Ann Rosalind JONES, Peter Stallybrass, Renaissance Clothing and the Materials of Memory. Cambridge, 2000

Petra KATHKE, Porträt und Accessoire, Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert.
Berlin 1997

Christiane KLAPISCH-ZUBER, Das Haus, der Name, der Brautschatz. Strategien und Rituale im gesellschaftlichen Leben der Renaissance. Frankfurt, 1995

Lothar KOLMER, Der Tod des Mächtigen: Kult und Kultur des Todes spätmittelalterliche Herrscher
Wien, Zürich 1997

Stefan KÖRNER, Neuerster Führer durch die Esterházy-Ahnengalerie,
Hrsg: Esterházy Privatstiftung, 2006,

Monica KURZEL-RUNTSCHEINER, Glanzvolles Elend. Die Inventare der Herzogin Jacobe von Jülich-Kleve-Berg (1558-1597) und die Bedeutung von Luxusgütern für die Frau des 16. Jahrhunderts, Böhlau Verlag, Wien/Köln/Weinmar 1993

Harry KÜHNEL, Ehe in der Gesellschaft des Mittelalters – Das Rollenbild der Frau. in: Niederösterreichische Landesausstellung – Familie – Ideal und Realität. Hrsg: Elisabeth Vavra. Barockschloß Riegersburg 1993

Jean LANLLIER, Marie-Anne PINI, Cinque Secoli di Gioielleria in Occidente

James LAVER, Costume and Fashion. A Concise History. London 1969

Lexikon Thieme und Becker, Bd. 31

Zsuzsa LOVAG, Die Ungarischen Krönungsinsignien, Hrsg. Ung. National Museum, Budapest 1986

Kurt LÖCHER, Hans Mielich (1516-1573) Bildnismaler in München, Deutscher Kunstverlag München Berlin, 2002

Giuseppina de MARCO, Capolavori. I Gioielli nella Storia dell'Arte, Biblioteca Nazionale di Cosenza, Soveria Manelli: Rubettino, 1996

Daniela MASCETTI, Amanda TRIOSSI, Gli Orecchini dall' Antichitá a Oggi, Milano 1990

Ruth E. MOHRMANN, Zwischen Amulett und Talisman. Bisamäpfel als Standesabzeichen?in: Symbole des Alltags-Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtsrag. Hrsg.: Gertrud Blaschitz, Helmut Hundsbichler, Gerhard Jaritz, Elisabeth Vavra, Graz 1992

Friedrich Carl von MOSER, Teutsches Hof-Recht, 2 Bde, Frankfurt, Leipzig 1754/55

Caroline P. MURPHY and Lavinia FONTANA, Female Life Cycle Experience, in: Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy, Hrsg: Geraldine A. Johnson and Sarah F. Matthews Grieco, Cambridge University Press, 1997

Emil NACK, Germanien. Länder und Völker der Germanen, Wien /Heidelberg 1958/1974

Ottavia NICCOLI, Baci Rubati. Gesti e riti nuziali in Italia prima e dopo il Concilio di Trento, in: Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi. A cura di Sergio Bertelli e Monica Centanni, Firenze 1995

Otto Gerhard OEXLE, Memoria in der Gesellschaft und in der Kultur des Mittelalters, in: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche, hg. von Joachim Heinzle, Frankfurt, Leipzig 1994

Josef PAUSER, Martin SCHEUTZ und Thomas WINKELBAUER, Quellenkunde der Habsburgermonarchie. Wien, München 2004

Clare PHILLIPS, Jewellery From Antiquity to Present, Verl.: Thames and Hudson,London, 1996

Susanna Claudine PILS, „Von Hühneraugen und Kinderkrankheiten"- Die Tagzettel der Johanna Theresia Harrach als Quelle zur Sozialgeschichte der Medizin, in: Wiener Gespräche zur Sozialgeschichte der Medizin. Vorträge des internationalen Symposions an der Uni Wien, 9-11 Nov. 1994, Hrsg: Helmuth Grössing, Sonia Horn u. Thomas Aigner, Wien 1996

Susanne Claudine PILS, „daz er mih nidt halb so lieb hadt alß ich ihm", in: Studie zur Wiener Geschichte. Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien. Bd. 52/53, Wien 1996/97

Friedrich POLLEROSS, „Ergetzliche Lust der Diana": Jagd, Maskerade und Porträt, in: Wolfenbüttler Arbeitskreis für Barockforschung. 8. Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, 2.Teil, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 1997

Friedrich POLLEROSS, Des Abwesenden Prinzen Porträt. Zeremonialdarstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell. In: Zeremoniell als höfische Ästhetik im Spätmittelalter und früher Neuzeit. Tübingen 1985

Gislind RITZ, Die Christliche Gebetszählschnur. Diss. München 1955, dies. Der Rosenkranz. München, 1962

Maria ROBBIANI, Gli Orecchini. Mito e Seduzione, Vicenza. 1986

Lyndal ROPER, Going to Church and Street, Weddings in Reformation Augsburg, in: Past&Present, 106, 1985

Diana SCARISBRICK, Rings - Symbols of Power, Wealth and Affection, London 1993

Percy Ernst SCHRAMM, Tintinnabula. Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, in: Schriften der Monumenta Germaniae Historica, Bd. 13/II, Stuttgart, 1955

Klaus SCHREINER, Zur Biblischen Legitimation des Adels, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte, Bd.85, Folge XXIII, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1974/4

Allmuth SCHUTTWOLF, Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter. Vom 1. Mai bis zum 28. Juni 1998 im Schloß Friedenstein in Gotha.

David Ross SMITH, Masks of Wedlock. 17th c. Dutch Marriage Portraiture, Michigan 1982, 1978

Olga ŠROŇKOVÁ, Die Mode von der Renaissance bis zum Rokoko, Prag 1959

Jürg STOCKAR, Kultur und Kleidung der Barockzeit, Zürich 1964

Roy STRONG, Three Royal Jewels: the Three Brothers, the Mirror of Great Britain and the Feather. in: The Burlington Magazine, Vol. CVII, Nr. 760, July 1966

Hugh TAIT, 7000 Years of Jewellery, The British Museum Press, London 1986

Otto ULBRICHT, Der Einstellungswandel zur Kindheit in Deutschland am Ende des Spätmittelalters, in: Zeitschrift für Historische Forschung. Hsg: Johannes Kunisch, Klaus Luig, Peter Moraw, Volker Press. Bd. 19, Berlin,1992

Karl VOCELKA, Habsburgische Hochzeiten, Wien, Köln, Graz, 1976

Erna von WATZDORf, Mielich und die Bayrischen Goldschmiedewerke der Renaissance. in: Münchner Jahrbich der Bildenden Kunst, Folge 1937/38, Band XII, Heft 4.

Sabine WEISS, Die Österreicherin, Wien, Graz, 1996

Philippine WELSER & Anna Caterina GONZAGA. Die Gemahlinnen Erzherzog Ferdinands II. Ausstellungskatalog Schloß Ambras Innsbruck 24. Juni bis 31. Oktober 1998

Leonie von WILCKENS, Schmuck auf Nürnberger Bildnissen und in Nürnberger Nachlassinventaren, in: Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700, Germanisches Nationalmuseum 1985

Wolfenbüttler Arbeitskreis für Barockforschung – Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Wolfenbüttel, 1997

Heide WUNDER, Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit: Geschlechter und Geschlecht. Berlin 2002

Constantin von WURZBACH, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 1870, Bd.21

Heinrich ZIMMERMANN, Zur Ikonographie des Hauses Habsburg, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, Band 25., 1905

Ivan Ritter von ŽOLGER, Der Hofstaat des Hauses Österreich, Wien, Leipzig, 1917. Bd.14

7. Katalog und Abbildungsnachweis

1. Maria Isabella Katharina, Herzogin von Friedland, geb. Gräfin von Harrach (1601-1656). Öl auf Leinwand, unbekannter Maler, keine Größenangaben, Brustbild
um 1615?. Inschrift: links oben: *„Maria Katharina Herzogin von Friedland, Tochter des Grafen Karl von Harrach und der Maria Elisabeth von Schrattenbach.*“ P.A. 251, Privatbesitz, privates Fotomaterial.

2. Kaiserin Maria Anna , 1634, Öl auf Leinwand, 195 x 130 cm, ganzfiguriges Porträt aus spanischen Hofkunst. In:
http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:MariaAnnaofSpain03.jpg
und: G. Heinz, Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, in: Jahrbuch d. Kunsthist. Sammlungen in Wien. Bd. 59., 1963, S.212

3. Unbekannte Adelige

Öl auf Leinwand, unbekannter Maler, 214 x 131 cm, ganzfiguriges Porträt um 1615?.

In: Waldsteiner Galerie im Egerer Museum, Katalog zu ständigen Ausstellung, Eger 1999, S.50

4. Unbekannter Adeliger

Öl auf Leinwand, Unbekannter Maler, 215 x 130 cm, ganzfiguriges Porträt um 1615?.
Teilweise lesbare Aufschrift: *„AE 37..15.*”
In: Waldsteiner Galerie im Egerer Museum, Katalog zu ständigen Ausstellung, Eger 1999, S.48

5. Maria von Bayern

a) Öl auf Leinwand, 191 x 106 cm, von Cornelis Vermeyen in 1577, In: G. Heinz, Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs, Wien 1963, Kat.-Nr. 207., Abb. 94.
b) Öl auf Leinwand, 200 x 100 cm, von Hans Schöpfer in 1564, In: G. Heinz, Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs, Wien 1963, Kat.-Nr. 206., Abb. 95.

6. Eva Christierna von Neuhaus, Öl auf Leinwand, ganzfiguriges Porträt um 1630, keine Größenangaben, Schloss Greillenstein, privates Fotomaterial

7. Sophie Esterházy, geb. Illésházy (1547-1599), Mutter von Nikolaus Esterházy,

Öl auf Leinwand, um 1670,
In: http://www.esterhazy.at/de/burg-forchtenstein/Ahnen-Sopie-Esterhazy.htm

8. Magdalena von Bayern, Öl auf Leinwand, keine Größenangaben, Dreiviertelporträt, von Peter Candido aus 1613, In: C. Phillips, London 1996, S. 84, Abb. 66.

9. Ursula Csárszár de Lánzsér (1567-1593), Gattin von Franz Dersfy

Öl auf Leinwand, Anfang 17. Jh., In: www.esterhazy.at/hu/burg-forchtenstein/UrsulacsaszardeLanzser.htm

10. Königin Maria Anna,

Öl auf Leinwand, 203,5 X124 cm, ganzfiguriges Porträt, von Juan Carreño de Miranda, Mitte des 17. Jh. In: G. Heinz, Porträtgalerie zur Geschite Österreichs, Wien 1963, Kat.-Nr. 127, Abb. 218

11. Anna von Harrach, Herrin von Rappach

Öl auf Leinwand, keine Größenangaben, Kniestück, Anfang 17. Jh.
mit Inschrift; In: B. Bastl, Europas Aufbruch in die Neuzeit 1450-1650, Darmstadt 2002, S.147
P.F 130

12. Freiherrin von Harrach mit ihrem Enkel

Öl auf Leinwand, keine Größenangaben, Dreiviertelporträt aus dem 16. Jh

Inschrift: In: B. Bastl, Darmstadt, 2002, S.147.

P.F 129

13. Porträt einer unbekannten Dame im ovalen Rahmen

Öl auf Leinwand, Dreiviertelbild

keine Größenangaben, keine Inschrift, keine Metallplakette am Rahmen

unbekannter Maler, Mitte 17. Jh.

Schloss Rohrau, privates Fotomaterial

14. Lavinia Gräfin von Harrach, geb. Gräfin von Novellara

Öl auf Leinwand, 140 x 115 cm, ovales Dreiviertelporrtät,

unbekannter Maler, um 1635

Inschrift: auf schwarzem Rahmen: „*Lavinia Gräffin von Harrach, geborne Gonzaga Fürstin Novellara*"

Privatbesitz, privates Fotomaterial

15. Elisabeth von Frankreich, in Spanien Isabella genannt,

Öl auf Leinwand, 131 x 101 cm, Dreiviertelporträt von Diego Velázquez,

1632, In:www.reproarte.com

16. Dianadarstellung

Öl auf Leinwand, ganzfiguriges Porträt, keine Größenangaben, In: O, Šroňková, Prag 1959, S. 133

17. Englische Vergleichsbeispiele

a) Lady Cullen Öl auf Leinwand, keine Größenangaben, Dreiviertelporträt,

von Sir Peter Lely 1662/65

In: J. Ashelford, London 2000, S. 77

b)Barbara Villiers Öl auf Leinwand, keine Größenangaben, ganzfiguriges Porträt,

von Sir Peter Lely 1662/65

In: J. Ashelford, London 2000, S. 77

18. Maria Eleonora Gräfin Pálffy, geb. Harrach (1634-1679)

Öl auf Leinwand, keine Größenangaben, Dreiviertelporträt

unbekannter Maler um 1680

Inschrift: rechts oben - ”*Eleonora Gräfin Palffy, geb. Gräfin Harrach, Gemahlin des Nicolaus Grafen Palffy*”

R.F.83

Privatbesitz, privates Fotomaterial

19. Anna von Österreich, Öl auf Leinwand, ganzfiguriges Porträt, 163 x 124 cm,

von Giovanni Maria Morandi im Jahr 1666, In: G. Heinz, Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der Österreichischen Erblande, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 58, 1963, S. 99

20. Anna von Österreich, Öl auf Leinwand, ganzfiguriges Porträt, 115 x 96 cm,

von Gebrüder Beaubrun zwischen 1650-1660, In: K. Bußmann, H. Schilling, 1648 Krieg und Frieden in Europa,1998, S. 77

21. Infantin Margarita Maria von Österreich, Öl auf Leinwand, Ausschnitt aus einem

ganzfigurigen Porträt, von Velázquez 1659, In: C. Phillips, London 2000, S. 101

22. Anna Maria Harrach (1592-1645)

Öl auf Leinwand, Dreiviertelporträt

keine Größenangaben, unbekannter Maler, erstes Drittel des 17. Jh.

Inschrift: rechts unten: *„Anna Maria ab Harrach nata 1592/ Monrad Portam Coeli Vienna*". Rechts oben: gräflich Harrachsches Wappen.

P.F 73

Privatbesitz, privates Fotomaterial

23. Maria von Harrach Prösing-Teuffenbach (1551-1598)

Öl auf Leinwand, 47,7 x 41,4cm, Brustbild

Inschrift: rechts oben: *„Anno 1570/ Aetatis sue 19*"

links oben: Harrachsches Wappen-Ensemble

W.F. 170

Metallplakette am Rahmen: *„Monogrammist MS von 1570*"

Schloss Rohrau

Privates Fotomaterial

24. Maria Josepha von Harrach, Gräfin von Khuenburg (1664-1741)

Öl auf Leinwand, keine Größenangaben, unbekannter Maler, Brustbild

Inschrift: *Doña Josepha De Harrach Menina Dela Reyna Doña Mariana Sv Edad XI Años 1674.*

Schloss Hrádek, privates Fotomaterial

25. Schmuckentwürf für eine Parüre,

Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv Wien,

Familienarchiv Harrach, Kat.844, Historica, Spiele

26. Porträt einer unbekanten Adeligen,

Öl auf Leinwand, ovales Dreiviertelporträt, kein Rahmen, keine Größenangaben, unbekannter Maler,

P.F. 216

Privatbesitz, privates Fotomaterial

27. Margarita Teresa (1651-1673),

Öl auf Leinwand, ovales Dreiviertelporträt, 80 x 55 cm, von einem spanischen Hofmaler um 1662/64, Abb.220, Kat.-Nr. 47

Öl auf Leinwand, ganzfiguriges Porträt, 163 x123 cm, von Gerard du Chateu? in 1664/65, Abb.219, Kat.-Nr. 48, In: G. Heinz, Porträtgalerie, Wien 1963

28. Unbekannte Adelige,

Öl auf Leinwand, ovales Dreiviertelporträt, keine Größenangaben,

unbekannter Maler

P.A. 4

Privatbesitz, privates Fotomaterial

29. Unbekannte Adelige,

Öl auf Leinwand, Dreiviertelporträt, keine Größenangaben,

unbekannter Maler

Privatbesitz, privates Fotomaterial

30. Unbekannte Adelige,

Öl auf Leinwand, Dreiviertelporträt, keine Größenangaben,

unbekannter Maler

Privatbesitz, privates Fotomaterial

31. Anna Julianna Gräfin von Esterházy,

Öl auf Leinwand, ganzfiguriges Porträt, keine Größenangaben,

von Benjamin Block, 1656

In: http://de.esterhazy.net/index.php?title=I30

32. Holländisches Familienporträt

Öl auf Leinwand, Rotius, Meyndert Sonck und seine Familie, von Jan Albertsz,

keine Größenangaben, 1662

In: C. Phillips, London 2000, S. 103

33. Unbekannte Adelige

Öl auf Leinwand, Dreiviertelporträt, keine Größenangaben,

schwer beschädigt, kein Rahmen, unbekannter Maler

Privatbesitz, privates Fotomaterial

34. Maria Josepha von Harrach, Gräfin von Khuenburg (1664-1741)

Öl auf Leinwand, ovales Dreiviertelporträt, 103 x 117 cm, vielleicht spanische Herkunft um 1680?

P.F. 256

Privatbesitz, privates Fotomaterial

Abb. 1.

Herzogin von Friedland

Maria von Bayern (Abb. 2.)

Maria von Bayern (Abb. 3.)

Eva Christierna von Neuhaus (Abb. 4.)

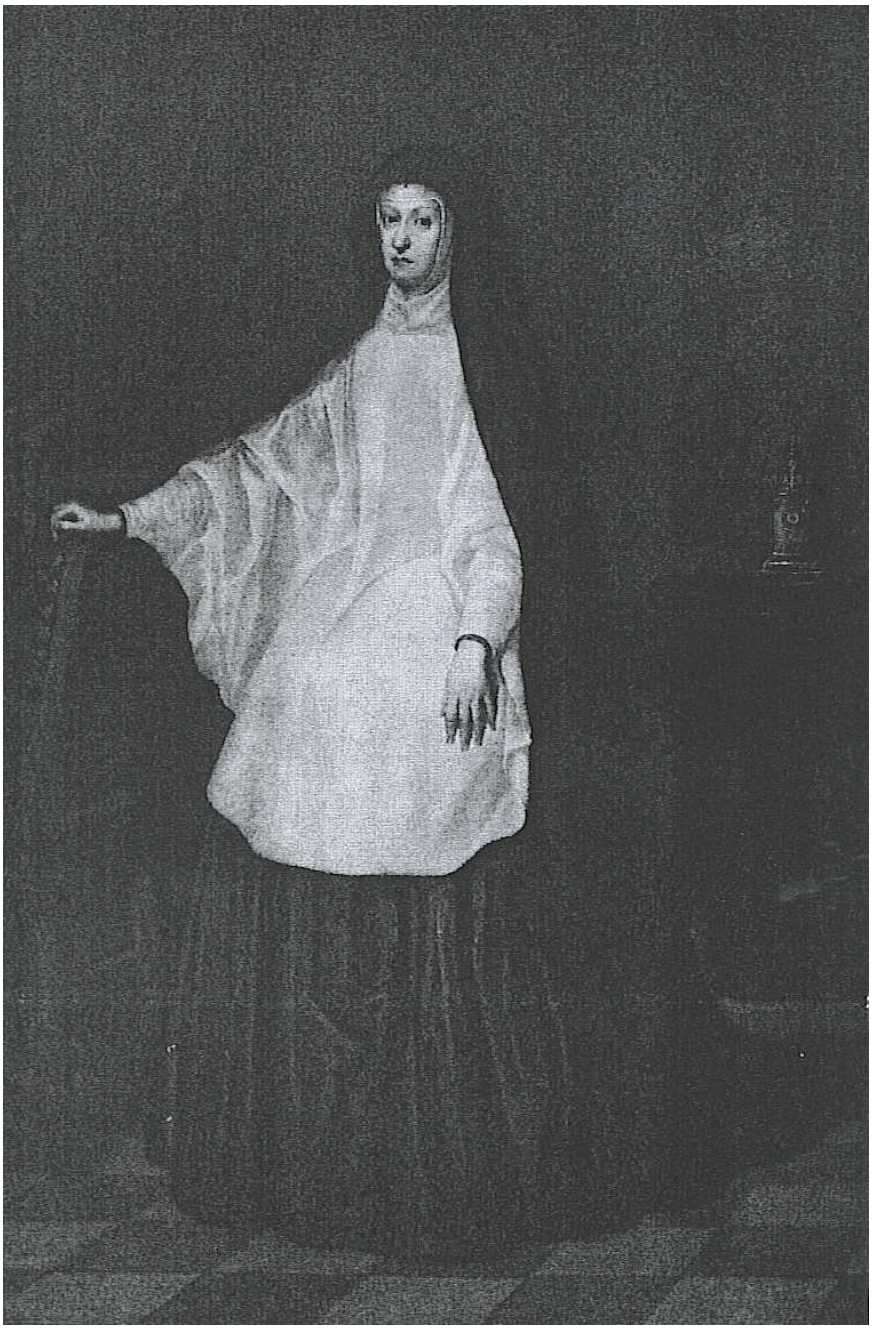
Sophie Esterházy, geb. Illésházy (Abb. 5.)

Magdalena von Bayern, Herzogin von Neuberg (Abb. 6.)

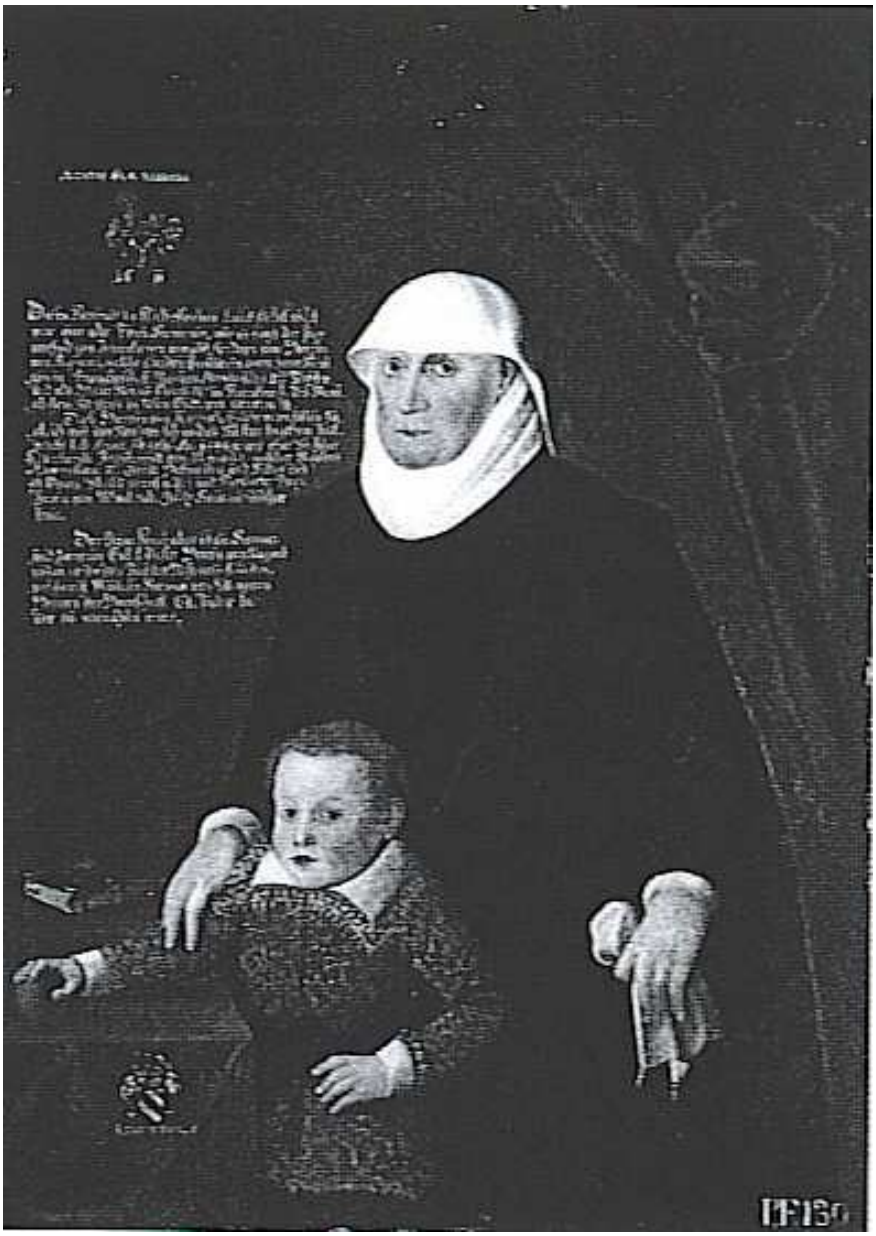
Baronesse Ursula Csárszár de Lanzsér, Gattin von Franz Dersfy (Abb. 7.)

Kaiserin Maria Anna (Abb. 8.)

Isabella Freiin von Schrattenbach (Abb. 9.)



Königin Maria Anna als Witwe (Abb. 10.)



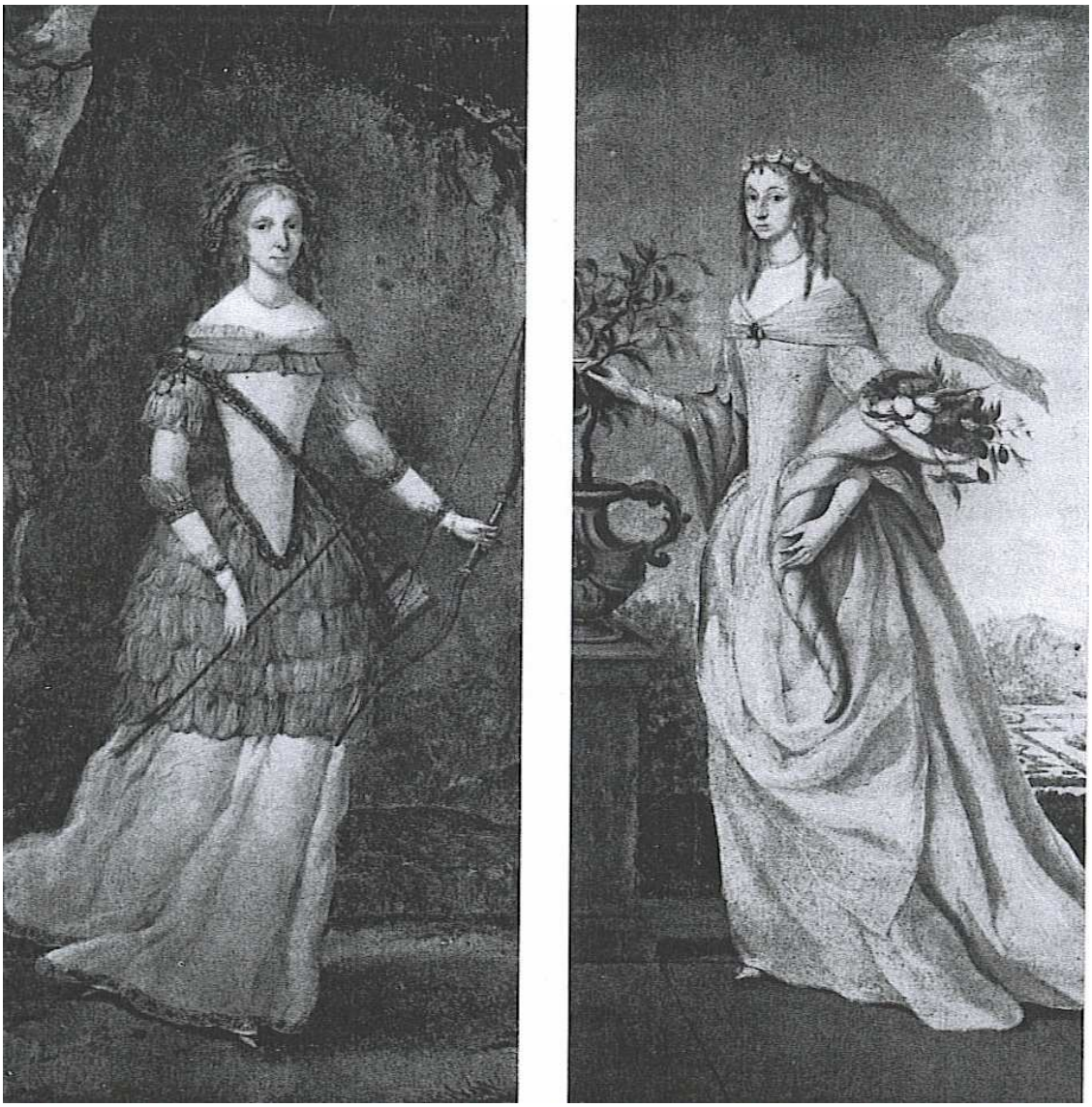
Anna von Harrach, Herrin von Rappach (Abb. 11.)

Barbara von Windischgraetz, Gemahlin Leonhards IV Freiherren von Harrach (Abb. 12.)

Porträt einer unbekannten Harrach (Abb. 13.)

Lavinia Gräfin Harrach (Abb. 14.)

Elisabeth von Frankreich (Abb. 15.)



Dianadarstellungen aus Schloss Hradek (Abb. 16.)

Lady Cullen (Abb. 17/a)

Barbara Viliers (Abb. 17/b)

Maria Eleonora Gräfin Pálffy, geb. Harrach (Abb. 18.)

Anna von Österreich, von Morandi (Abb. 19.)

Anna von Österreich, von Beaubrun (Abb. 20.)

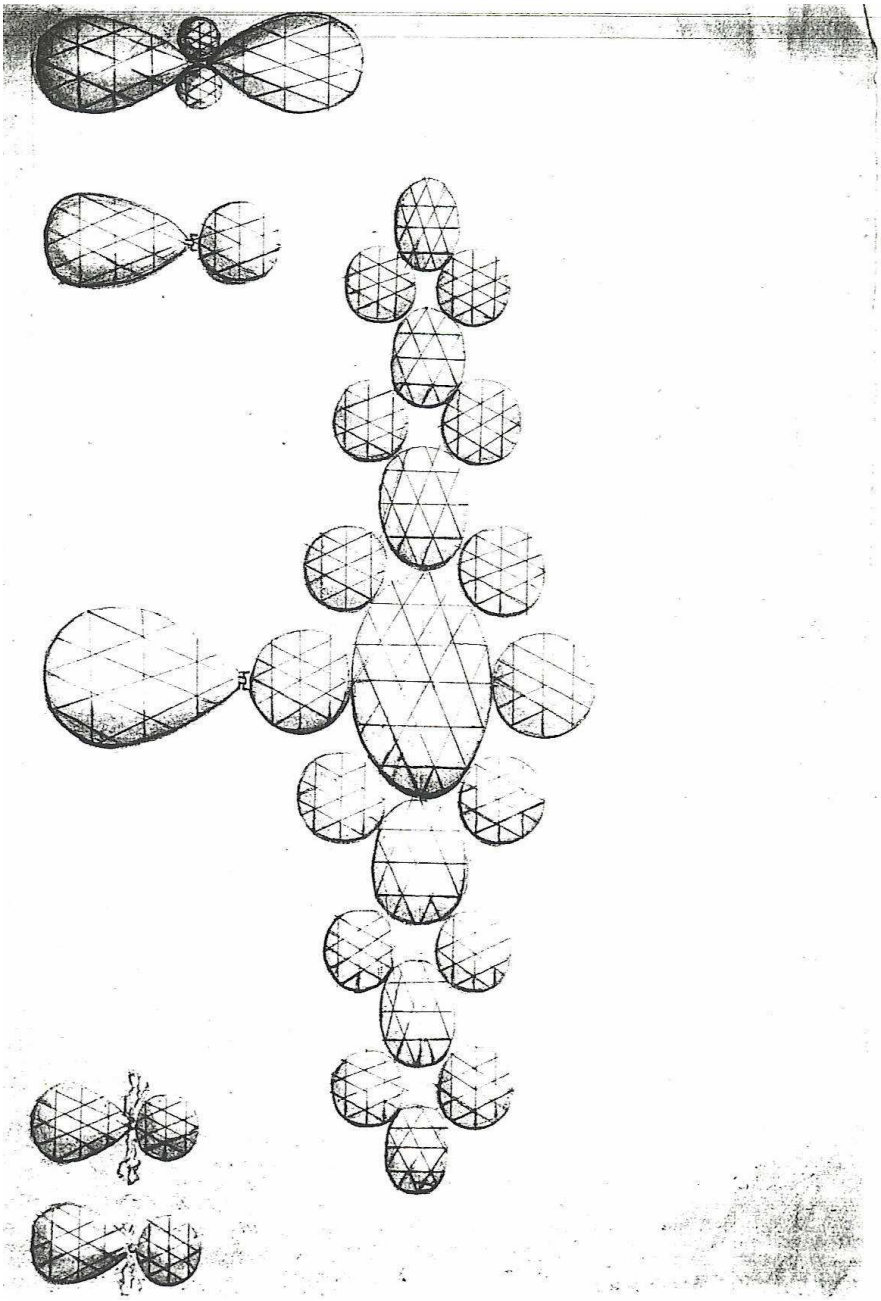
Margarita Maria von Österreich (Abb. 21.)

Anna Maria Harrach (Abb. 22.)

Maria von Harrach Prösing-Teuffenbach (Abb. 23.)

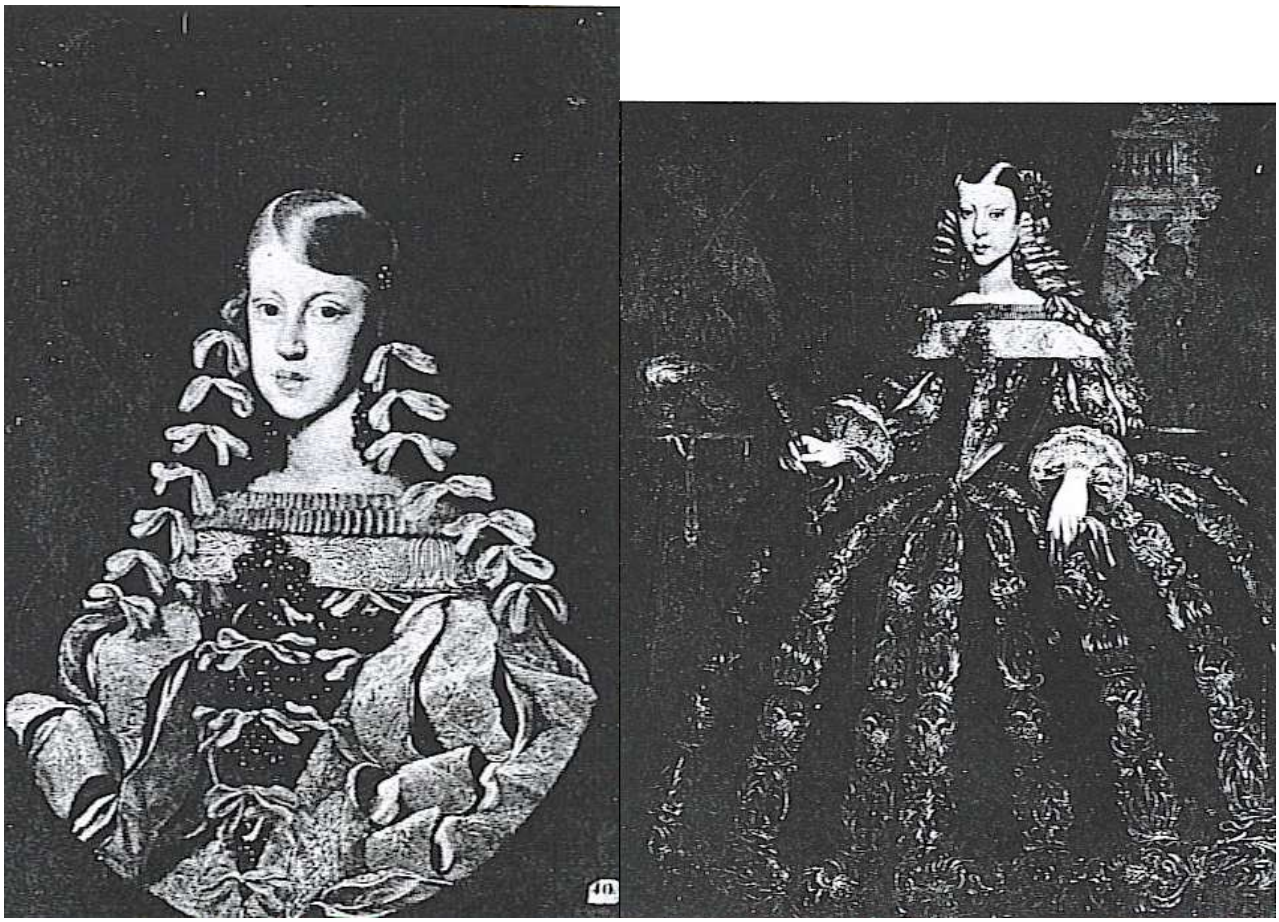
Maria Josepha von Harrach (Abb. 24.)

Maria Josepha von Harrach (Abb. 25.)



Entwurf für Schmuck (Abb. 26.)

Porträt einer unbekannten Harrach (Abb. 27.)



Kaiserin Margarita Theresia (Abb. 28.)

Porträt einer unbekannten Harrach (Abb. 29.)

Porträt einer unbekannten Harrach (Abb. 30.)

Porträt einer unbekannten Harrach (Abb. 31.)

Anna Julianna von Esterházy (Abb. 32.)

Sevigné Schmuck auf holländischem Familienporträt (Abb. 33.)

Porträt einer unbekannten Harrach (Abb. 34.)