

Saxa loquuntur.

Die Skulpturenausstattung der Kirche St. Karl Borromäus

Saxa Loquuntur. The sculptures on the facade of Kirche St. Karl Borromäus and their sculptor

The facade of Karlskirche has been interpreted with analogies since its inception. The questions focus on the changes in content compared with the original concept of Fischer von Erlach and possible templates for the column relief. The sculptures of 1715–1738 were designed by the city's leading sculptors, all of whom were connected with the court and the academy: Antonio Canavese, Johann Stanetti, Lorenzo Mattielli, and Christoph Mader, along with their workers. They represented a moderate Baroque style influenced by that of Northern Italy, which matched the architecture of Johann Bernhard and Joseph Emanuel Fischer. Although hardly any of the original stone material is left, the appearance was maintained to the extent that the sculptor's individual stylistic characteristics are recognizable within the ensemble.

Schon im 18. und 19. Jahrhundert wird der Prospekt der Karlskirche durch zahlreiche Stiche und gemalte Veduten überliefert. Sie folgen teilweise der bildlichen Darstellung in der „Historischen Architektur“ des älteren Fischer von Erlach, das heißt, sie entsprechen nicht dem realen Bau nach den Veränderungen unter der Bauleitung von Joseph Emanuel Fischer. Die Rezeption des skulpturalen Programms trat gegenüber der markanten formalen Erscheinung der Kirche in den Hintergrund. Erst durch die notwendigen Restaurierungen im 19. Jahrhundert und die Bestrebungen, den originalen

Eindruck zu bewahren, erwachte wieder das Interesse an der Aussage der skulpturalen Elemente und ihren Urhebern.

Die Problematik der Erhaltung des ursprünglichen Zustands kann ein Zitat des Architekten und Denkmalpflegers Karl Holey verdeutlichen: „[...] ein Bauwerk von der hervorragenden Bedeutung im Gefühlsleben aller Zeiten, wie es die Karlskirche ist, kann unmöglich als Dokument unverändert erhalten werden; ein solches Denkmal lebt fort, es gehört allen Zeiten und muß es sich gefallen lassen, daß jede Zeit auf ihre Weise ihre



Abb. 1: Wien, Karlskirche, Fassaden, Attikazone mit Tugendallegorien und Apotheose des hl. Karl Borromäus, 1725, historische Aufnahme

*Liebe und Sorge für die Schönheit dieses Bauwerkes betätigt. Die äußere Erscheinung ist am Ende die gleiche geblieben, aber das, was wir heute an der Karlskirche sehen, von der Hand Fischer von Erlachs und seines Künstlerstabes ist es längst weit entfernt.*¹

Die Schauseite der Karlskirche zeigt eine Kombination von Säulenportikus und Kuppelbau, verdoppelten Triumphsäulen und pavillonartigen Glockentürmen, sie evoziert damit Erinnerungen an das antike Rom, an die Hagia Sophia, aber auch an den Salomonischen Tempel.² Sie beeindruckt nicht nur durch ihre zitathafte architektonische Formensprache, sie enthält auch auffallend viele skulpturale Elemente, die ganz im Sinne antiker Architektur die Baustruktur beleben und in den Freiraum fortsetzen, aber auch eine inhaltliche Aussage enthalten, die heute kaum mehr verstanden wird.³ Der semantische Hintergrund stammt vom kaiserlichen Medaillen- und Antikeninspektor Carl Gustav Heraeus, doch sind aufgrund der langen Bauzeit und bedingt durch den Architektenwechsel und die Übernahme

der Kirche durch die Kreuzherren mit dem Roten Stern Veränderungen gegenüber der ursprünglichen Planung festzustellen, die auch das skulpturale Programm betreffen.

Begleitend zur Formensprache der Architektur soll nun ein vertiefender Blick auf die skulpturale Ausstattung gelegt werden, die eine seit der gotischen Bauplastik von St. Stephan in Wien nicht mehr gesehene, bedeutende Rolle spielt.⁴ Sie erforderte den Einsatz der bestorganisierten Bildhauerwerkstätten der Stadt. Dominierend waren Bildhauer aus Oberitalien bzw. in Italien geschulte Bildhauer. Fischer d. Ä. arbeitete offenbar schon länger mit Antonio Canavese zusammen, der für die am engsten mit dem Bau verbundenen plastischen Teile wie Kapitelle und andere Ornamente zuständig war.⁵ Er wurde seit 1715 regelmäßig bezahlt und seine Mitarbeit ist bis Ende der Bauzeit nachweisbar.⁶ Unter Fischer d. J. erhielt er eine Stelle im Hofbauamt. Johann Stanetti⁷ führte die ersten skulptural anspruchsvollen Teile aus. Als Bildhauer des Prinzen Eugen verfügte er

- 1 Karl Holey, Die Baugeschichte der Kirche St. Karl Borromäus in Wien im XIX. Jahrhundert. Ein Beitrag zur praktischen Denkmalpflege, in: Zeitschrift des österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines LIX, 1907, Heft 30, S. 533–540, hier: 538.
- 2 Seit Hans Sedlmayrs grundlegender Strukturanalyse der Schauseite der Karlskirche ist der anschauliche Charakter der architektonischen Formen als Ausdruck sakralisierter kaiserlicher Machtansprüche jedem Betrachter, jeder Betrachterin einsichtig: Hans Sedlmayr, Die Schauseite der Karlskirche in Wien, in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956, S. 262–271. Die Thesen haben Franz Matsche durch Auswertung der zeitgenössischen medialen Propagandaschriften und Polleroß durch Anbindung an die Regeln der Rhetorik noch stärker in den historischen Kontext eingebettet. Franz Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“, Berlin – New York 1981; Friedrich Polleroß, Docent et delectant. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLIX, 1996, S. 165–206, hier: 184–187 (Polleroß 1996); Robert Stalla, „... der mächtigsten Vorsprechung Caroli von dem Himmel gegen Carolum auff Erden.“ Johann Michael Rottmayrs Kuppelfresko, der Albrechtscode und die Schauseite der Karlskirche in Wien. Neue Überlegungen zur Kunstpropaganda Kaiser Karls VI., in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte LXII, 2014, S. 145–180 (Stalla 2014); ders., Reichskirche und Grablege Kaiser Karls VI.? Neue Ansätze zu einem erweiterten Verständnis der Karlskirche von Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: Herbert Karner / Sebastian Schütze / Werner Telesko (Hg.), Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) und die Baukunst des europäischen Barock, München 2022, S. 91–110; Herbert Karner, Die Karlskirche. Denkmal oder Sakralraum?, in: Stefan Albl / Berthold Hub / Anna Frasca-Rath (Hg.), Close Reading. Kunsthistorische Interpretationen vom Mittelalter bis in die Moderne. Festschrift für Sebastian Schütze, Berlin – Boston 2021, S. 580–589.
- 3 Der Beitrag beruht auf den Forschungsergebnissen meiner Habilitationsschrift: Ingeborg Schemper-Sparholz, Der Bildhauer Lorenzo Mattioli. Die Wiener Schaffensperiode 1711–1738. Skulptur als Medium höfischer und sakraler Repräsentation unter Kaiser Karl VI. (ms.), Wien 2003 (Schemper-Sparholz 2003) sowie auf einem Vortrag beim internationalen Studententag: Die Karlskirche in Wien im Spannungsfeld von Religion und Politik. Neue Perspektiven der Forschung, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, 23./24.06.2017. Einbezogen sind Ergebnisse des Werkkatalogs zur Monografie Lorenzo Mattioli, der in Zusammenarbeit mit Julia Strobl im Entstehen ist. Julia danke ich auch herzlich für die Unterstützung bei der Verfassung dieses Essays.
- 4 Schemper-Sparholz 2003, S. 140.
- 5 Zu Antonio Canavese (ca. 1672 Mailand–1739 Wien), siehe Alexander Hajdecki, Exzerpte zur österreichischen Kunstgeschichte aus den Wiener Pfarrmatriken und Totenregistern der Stadt Wien (= Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, I. Abt., Bd. VI, Wien 1908), Nr. 9822, 13184, 13634. Persönliche Verbindungen Canaveses bestanden zu Adam Franz Fürst zu Schwarzenberg, der 1729 als Taufpate seines Sohnes genannt ist. Der Bildhauer hatte sein Quartier im Bereich der kaiserlichen Stallungen. Schwarzenberg war Obersthofstallmeister.
- 6 Liselotte Popelka, Studien zur Wiener Karlskirche, in: Alte und neue Kunst IV. Wiener kunstwissenschaftliche Blätter, 1955, Heft 3/4, S. 75–132 (Popelka 1955).
- 7 Johann (Giovanni) Stanetti (1663 Oberglogau / Glogowku, Oberschlesien–1726 Wien) wurde von Prinz Eugen von Savoyen von Venedig nach Wien berufen. 1700–1721 schuf er Steinfiguren für die Balustrade des Unteren Belvedere in Wien, ca. 1701–1703 schuf er die Engelsreigen-Glorie an der Bekrönung des Mariazeller Hochaltars von Fischer von Erlach. 1705 Gartenfiguren für die Gartenanlage des Franz Ferdinand von Salburg in Salaberg (NÖ). 1712, nach dem Tod Josephs I., an dessen Castrum doloris er unter Fischer von Erlach in der Augustinerkirche mitgearbeitet hatte, erfolgte die Bestätigung als kaiserlicher Ermerbildhauer. Sein bekanntestes Werk ist die Dreifaltigkeitssäule in Baden bei Wien (1714–1718).



Abb. 2: Johann Stanetti, Apotheose Karl Borromäus' am Frontispiz

über eine große Werkstatt, vermittelte auch Arbeiten an ehemalige Mitarbeiter, wie den bürgerlichen Bildhauer Ignaz Gunst, der die Vasen ausführte.⁸ Das Giebelrelief Stanettis zeigt das Erlöschen der Pest in Wien aufgrund der Fürbitte des hl. Karl Borromäus, erkennbar an der Geste des Engels, der das Sühneschwert in die Scheide steckt (Abb. 1). Im Hintergrund ist die Silhouette der Stadt Wien zu sehen. Einige von der Pest betroffene Personen – eine sterbende Mutter mit Kind, einige Tote und ein mit erhobenen Händen um Hilfe Flehender – stehen exemplarisch für die Wiener Bevölkerung. An der Spitze des Giebels stellt als Freifigur in Wolken schwebend die Glorie des hl. Karl Borromäus die Verbindung zur himmlischen Zone her (Abb. 2).



Abb. 3: Lorenzo Mattielli, Mariazell, Gnadenkapelle, Apotheose des hl. Joseph, Holz, versilbert

Stilistisch entspricht das Relief der Auffassung Fischers und ist den Reliefs der Dreifaltigkeitssäule am Graben verwandt. Über der Arbeit an der zentralen Figur des Heiligen starb Stanetti 1726, die Bezahlung nahm 1727 die Witwe entgegen.⁹ Die Position des führenden Bildhauers übernahm Lorenzo Mattielli¹⁰, der zeitgleich bereits mit Fischer d. J. bei den Bauten der Hofburg zusammenarbeitete. Nach den Baurechnungen ist

⁸ Popelka 1955, S. 127, 129.

⁹ Ebenda, S. 130.

¹⁰ Lorenzo Mattielli (1687 Vicenza–1748 Dresden), der seine Ausbildung in der Marinali-Werkstatt in Vicenza erhielt, ist um 1710 in Wien nachweisbar, er wird zunächst von Kaiserin Wilhelmine Amalia protegiert und 1714 unter Karl VI. zum Hofbildhauer ernannt. Seine Werkstatt ist unter dessen Regierungszeit führend in Wien. In enger Zusammenarbeit mit den Architekten Antonio Beduzzi, Giuseppe Galli-Bibiena und den beiden Fischers von Erlach liefert er zahlreiche Skulpturen für den kaiserlichen Hof, den hohen Adel und Klöster. 1738 wurde er an den sächsisch-polnischen Hof nach Dresden berufen, wo er bis zu seinem Tod vor allem für König August III. (katholische Hofkirche Dresden, Schloss Hubertusburg) und den Hofadel tätig war; Schemper-Sparholz 2003, Literatur siehe ebenda; vgl. u. a. auch Konstanze Rudert, Lorenzo Mattielli in seiner Dresdner Zeit (1738–1748). Studien zu Leben und Werk eines Bildhauers des Spätbarock in Sachsen, phil. Diss. (ms.), Dresden 1994; Wilhelm Georg Rizzi, Mattielli und Beduzzi, in: ÖZKD LIV, 2000, Heft 2/3, S. 399–414; Ilse Schütz, Scultore di sua Maestà Cesarea. Die Tätigkeit Lorenzo Mattiellis unter Karl VI. in Wien (1710–1738), in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, Neue Folge XVIII, 2002, S. 7–137; Ingeborg Schemper-Sparholz, Der Bildhauer Lorenzo Mattielli und seine Rolle als Vermittler oberitalienischer Gestaltungsprinzipien in der dekorativen Skulptur und Plastik des Spätbarock in Mitteleuropa, in: Barockberichte LXI, 2013, S. 5–21 (Schemper-Sparholz 2013); zuletzt: dies., From Imperial Sculptor in Vienna to Royal Sculptor in Dresden: Lorenzo Mattielli (1687–1748) and his Career-Enhancing Social Connections, in: Enrico Lucchese / Matej Klemenčič (Hg.), Patrons, Intermediaries, Venetian Artists in Vienna & Imperial Domains (1650–1750), Firenze 2022, S. 47–62.



Abb. 4: Lorenzo Mattielli, zentraler Tambourenge mit Kranz, historische Aufnahme vor 1942/49



Abb. 5: Tambourenge mit Kranz, Fragment

seine Tätigkeit ab 1725 dokumentiert,¹¹ doch war er wahrscheinlich als Hofbildhauer schon vorher involviert. Dafür spricht nicht nur seine Verbindung zu Canavese über den Fürsten Adam Franz Schwarzenberg, sondern auch die stilistische Nähe von Stanettis Apotheose des hl. Karl Borromäus zu Mattiellis Figurenauffassung. Das zeigt eine Gegenüberstellung der Giebelgruppe mit der versilberten Figur des hl. Josef über dem Gnadenaltar von Mariazell (Abb. 3). Von 1725 bis 1730 war Mattielli für die vier Allegorien theologischer Tugenden, für acht stehende Engelsfiguren zwischen den Säulen des Tambours sowie für zwei sitzende Engel und die bekrönenden Adler der Doppelsäulen verantwortlich.¹² Die Engel mit den Attributen kirchlicher Würden des

Heiligen verdanken ihre Entstehung der Programmänderung, die noch unter Heraeus erfolgte. Sie ersetzen die in der „Historischen Architektur“¹³ in zwei Etagen angeordneten, nicht näher definierten Figuren. Entsprechend der veränderten Kuppellösung befindet sich über der Apotheose des Heiligen in der Hauptachse ein Fenster; zwei Tambourenge, sie gehörten, wie noch auf historischen Aufnahmen zu erkennen ist, zu den qualitativsten, werden zwischen den gedoppelten Dreiviertelsäulen sichtbar (Abb. 4, 5). Ein wohl eigenhändig von Mattielli angefertigter, leider durch Verlust der Arme und Flügel fragmentierter Bozzetto für den Tambourenge mit Kranz befindet sich im Museum für Franken in Würzburg, wo er aber Johann Wolfgang van

11 Popelka 1955, S. 129–132.

12 Hofkammerarchiv Wien, Baurechnungen der Carl-Borromäus-Kirche von 1716 bis 1730: Hofzahlamtsbuch 221 (1726), fol. 6v; Hofzahlamtsbuch 222 (1728), fol. 4a; Hofzahlamtsbuch 224 (1730), fol. 2v, siehe Schemper-Sparholz 2003, S. 292–295, Dok. 32, bzw. Popelka 1955, S. 129 f. Die Baurechnungen für 1727 sind verloren gegangen, ebenda, zit. nach Johann Evangelist Schlager, Georg Raphael Donner. Ein Beitrag zur österreichischen Kunstgeschichte, Wien 1853, S. 136 f.

13 Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf einer Historischen Architectur, Wien 1721, 4. Buch, Tafel 12: Schauseite der Karlskirche.

der Auwera zugeschrieben wird (Abb. 6).¹⁴ Haltung und Faltenrelief entsprechen exakt dem Tambourenengel mit dem Kranz, auch wenn der Blick stärker nach oben gerichtet ist. Die Attribute Lorbeerkranz und Stab zeichnen nach Cesare Ripa die Tugend aus. Nur in der Hauptachse des Tambours der Karlskirche sitzen seitlich des Rundfensters in der Kuppelschale zwei Engel, die in ihrer Gestik eine Verbindung zwischen Himmel und Erde herstellen. Die übrigen sechs Tambourenengel halten Gegenstände, die auf Karl Borromäus zu beziehen sind: Kardinalshut, Laterne, Buch, Mitra, Fackel; bei einem Engel wird das fehlende Attribut durch eine effektvolle Raffung der Draperie ersetzt, eine Geste, die von Mattiellis profanen Allegorien bekannt ist. Die Engel verkörpern sozusagen die Himmelszone der Kuppel nach außen.¹⁵ Ihre Erfindung steht in engem Zusammenhang mit den von Rottmayr gemalten Engelpaaren mit den Kränzen im Inneren der Tambourzone. Es ist zu bezweifeln, dass die antiquarisch und emblematisch geschulten Männer Heraeus und Conrad Adolph von Albrecht dafür die Richtigen waren;¹⁶ dies verweist vielmehr auf ein jesuitisches Kunstverständnis und betrifft gleichermaßen das veränderte Reliefprogramm der Ehrensäulen, die ja ursprünglich mit Szenen aus dem Leben Karls des Großen und Karls von Flandern geschmückt werden sollten, wie Gottfried Wilhelm Leibniz vorschlug.¹⁷ Heraeus ging möglicherweise noch weiter und wollte, wie Robert Stalla vermutet, die Säulen mit Szenen aus dem Leben Karls VI. ausstatten. Diese rein politischen Allusionen entsprachen aber nicht dem *decorum* eines Kirchenbaues. Sie waren nach Ausarbeitung des Programms des Inneren Burghofes der Wiener Hofburg, wo ja eindeutig die ideellen An-



Abb. 6: Lorenzo Mattielli zugeschrieben, Bozzetto für den zentralen Tambourenengel, Terrakotta, Würzburg, Museum für Franken

sprüche auf Spanien, Burgund und das Deutsche Reich formuliert wurden, wohl auch nicht mehr notwendig: Die Karlskirche konnte somit vorwiegend den geistlichen Tugenden des Herrschers und seines Vorbildes Karl Borromäus dienen. Dies wird 1721 sehr subtil in

- 14 Engel, stehender, roter, wohl schwach gebrannter Ton mit grauem Ölfarbenanstrich, Höhe: 31,2 cm. Würzburg, Mainfränkisches Museum, Inv.-Nr. A 14 127. Spuren von Markierungen mit Bleigriffel deuten auf eine Verwendung im Werkstattbetrieb hin. Der Bozzetto stammt aus dem Nachlass von Johann Peter Wagner, der als Schwiegersohn von der Auwera dessen Hofbildhauerwerkstatt übernahm. Hans-Peter Trenchel, *Die Bozzetti-Sammlung. Kleinbildwerke des 18. Jahrhunderts im Mainfränkischen Museum Würzburg*, Würzburg 1987, S. 60, Kat.-Nr. 11, vgl. Schemper-Sparholz 2013, 8 f. Johann Wolfgang van der Auwera aus Würzburg (1708–1756) hielt sich 1730–1736, finanziert von Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn, zum Studium in Wien auf. Er ist in den Schülerlisten der Akademie eingetragen, er arbeitete sowohl in der Werkstatt des Bildhauers des Prinzen Eugen, also bei Christoph Mader, als auch bei Mattielli, wie aus den Zeichnungen geschlossen werden kann, die er nach Skulpturen der beiden Bildhauer verfertigte. – Heinrich Ragaller, J. W. van der Auwera. Ein Skizzenbuch. Dokumente zur Gartenplastik für den Prinzen Eugen, Würzburg 1979; Claudia Maué, *Wiener Skulpturen in Zeichnungen des Würzburger Bildhauers Johann Wolfgang van der Auwera (1708–1756)*, in: *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst* XXXV, 1983, S. 51–94.
- 15 Eine ähnliche Aufgabe haben die Engel von Mattiellis Lehrmeister Orazio Marinali in der Kuppel der Wallfahrtskirche am Monte Berico bei Vicenza zu erfüllen. Ein Vergleich zeigt jedoch, wie weit sich Mattielli inzwischen von der unruhigen Faltengebung seines Meisters entfernt hat. Seine Figuren sind zarter, biegsamer, sparsamer und klassizierender im Faltenduktus.
- 16 Edwin Porter Garretson, *The Life and Work of Conrad Adolph von Albrecht. An Austrian Programmer of the Baroque*, Chicago 1975, S. 154.
- 17 Stalla 2014 vermutet gar aufgrund der skizzenhaft angedeuteten Szenen auf den Zeichnungen Fischers von Erlach, dass Ereignisse aus dem Leben Karls VI. dargestellt werden sollten. Das passt zu seiner These, die Kirche mit einer später nicht verwendeten Gruftanlage sei als Mausoleum für den Kaiser gedacht gewesen (Stalla 2022), wofür es aber keine Hinweise in den Quellen gibt.

Heraeus' „Inscriptiones“ betont – die Struktur sei zwar dem Kaiser als Stifter zu verdanken, doch die Formen der antiken römischen Säulen von Trajan und Antoninus Pius dienen nicht seinen Lobpreisungen; in seiner Bescheidenheit gegenüber Gott verweisen nur – in der stummen und sekundären Bedeutung des Symbols – die Säulen Beständigkeit (*Constantia*) und Standhaftigkeit (*Fortitudo*) auf den Bittsteller und Gründer.¹⁸ Auf das Gelübde wird durch die Inschrift „*VOTA MEA REDDAM IN CONSPECTU TIMENTIVM (Psalmus XXI)*“ verwiesen: „*Meine Gelübde erfülle ich vor denen, die Gott fürchten.*“ (Ps 22,26).

Die Tugenden der Attika stellen nach der lateinischen Beschreibung des Jesuiten Anton Höller *Religio, Praecandi studium, Misericordia in pauperes* und *Poenitentia* dar (Abb. 1).¹⁹ Die Barmherzigkeit gegenüber den Armen (*Misericordia in pauperes*) mit brennendem Herz in der Hand wird von einem Vogel begleitet, der seine Jungen füttert;²⁰ die Bußfertigkeit (*Poenitentia*) in grobem Gewand, das von einer Kette umgürtet ist, hielt einst eine Geißel. Sie blickt theatralisch nach oben. Neben ihr befindet sich ein Hahn, eine Anspielung auf die Reue Petri. Der Gebetseifer (*Praecandi studium*) ist mit einem Zweig in der rechten Hand und einem Einhorn zu Füßen dargestellt. Über den Sinn dieses Attributs lässt sich nur spekulieren. Es könnte der Glaube an die giftabwehrende Kraft des Hornes angesprochen sein, und dieser könnte zur reinigenden Kraft des Gebetes in Bezug gesetzt sein.²¹ Bei der Tugendauswahl hat

man sich an der Vita des Karl Borromäus von Giovanni Pietro Giussano orientiert, der im 8. Buch 22 Tugenden des Heiligen nennt und diese mit Beispielen aus seinem Leben untermauert.²² Im Zusammenhang mit *Eifer für den Glauben* und *Religio* wird sein papsttreues Verhalten betont.²³ Unter *Misericordia* lassen sich Nächstenliebe, Freigiebigkeit und Almosenspende subsumieren, die sich besonders durch Verzicht auf sein weltliches Erbe zugunsten der Bedürftigen sowie sein großzügiges Verhalten zur Zeit von Hungersnot und Pest in Mailand geäußert haben. Seine Askese und seine Bußübungen, die bis zur Gesundheitsgefährdung gingen – er soll sich auch gegeißelt haben –, werden bei Giussano eindringlich beschrieben. Ein eigenes Kapitel ist seinem Gebetseifer gewidmet: „[...] sein ganzes Leben [kann] ein fortwährendes Gebet genannt werden“, heißt es.²⁴ Dieses literarische Prinzip, allgemeingültige Begriffe durch konkrete Ereignisse zu untermauern, wurde besonders von den Jesuiten gepflegt und in der Predigt sowie im Bühnenspiel eingesetzt.²⁵ Es fand auch in der bildenden Kunst seine Anwendung.

Die Säulenreliefs stellen nun Leben, Taten, Wunder und Kult des Heiligen dar.²⁶ Sie demonstrieren in anschaulicher Weise das katholische Kunstverständnis, wie es auf dem Konzil von Trient formuliert worden war. Kardinal Federico Borromeo betrieb, unterstützt von den Jesuiten, die Heiligsprechung seines Onkels, der zum Gelingen der katholischen Gegenreformation wesentlich beigetragen hatte. Er ließ in der monumentalen

18 Carl Gustav Heraeus, *Inscriptiones et symbola. Varii argumenti*, Nürnberg 1721, zit. nach Albert Ilg, *Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters, Die Fischer von Erlach*, Bd. 1, Wien 1895, S. 645 f. (Ilg 1895).

19 Anton Höller [Franz Keller], *Augusta Carolinae Virtutis Monumenta seu Aedificia a Carolo VI. [...]*, Wien 1733, zit. nach Ilg 1895, S. 648 f., S. 648 f.

20 Cesare Ripa nennt den Vogel „pola“ (venezianisch für Bergdohle) als Attribut der *Misericordia*. Es ist naheliegend, den um seine Jungen besorgten Vogel auch mit den kaiserlichen Adlern auf den Säulen gleichzusetzen, was wohl beabsichtigt war, da die Tugenden des Heiligen auch jene des Kaisers darstellen sollten. In der Stiftsbibliothek von St. Pölten wird der Vogel, der in der emblematisch vertrauten Funktion des Pelikans mit seinen Jungen dargestellt ist, bewusst dem kaiserlichen Adler gegenübergestellt. Cesare Ripa, *Iconologia [...]*, Roma 1603, S. 230.

21 Tertullian verglich das Horn des Einhorns mit dem Stamm des Kreuzes Christi. Der griechische „Physiologus“ und die griechischen Väter deuteten die Geschichte von der Entgiftung des Wassers durch das Einhorn symbolisch: Die das Wasser vergiftende Schlange ist der Teufel; die Sünden der Welt (das vergiftete Wasser) werden durch das mit dem Horn des Einhorns vollzogene Zeichen des Kreuzes gereinigt, d. h. Christus überwindet die Sünde durch seinen Kreuzestod. RDK, IV, 1958, Sp. 1512–1514.

22 Giovanni Pietro Giussano, *Vita di S. Carlo Borromeo. Prete Cardinale del titolo di Santa Prassede Arcivescovo di Milano*, Roma 1610 (Giussano 1610).

23 Ebenda, 8. Buch, 523. Übersetzung: Theodor Friedrich Klitsche, *Leben des heiligen Karl Borromäus [...]*, Bd. 3, Augsburg 1837 (Klitsche 1837), S. 70.

24 Klitsche 1837, S. 116.

25 Wilhelm Mrazek, *Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien und in den beiden Erzherzogtümern Ober und Unter der Enns. Ein Beitrag zur Ikonologie der barocken Malerei*, phil. Diss. (ms.), Wien 1947, S. 109 f.; Mrazek bezieht sich auf Masenius, *Speculum imaginum veritatis occultae [...]*, Köln 1650.

26 Im Prinzip wird das für die breite Öffentlichkeit bestimmte Bildprogramm der Fassade im Inneren der Kirche mit anderen Mitteln wiederholt: Der Heilige tritt als Fürsprecher der von der Pest bedrohten Stadt Wien auf und kann sich dabei auf seine Tugenden berufen, die als Allegorien auftreten. Sie sind gut erkennbar, da plakativ begleitet von einzelnen *Fatti* (Taten), die jedoch stärker auf Symbolebene agieren. Entsprechend der am Giebel dargestellten Apotheose des Heiligen ist seine Aufnahme in den Himmel bühnenhaft am Hochaltar inszeniert.

Bilderserie für den Mailänder Dom, den sogenannten „Quadroni“, erstmals in affektgeladenen und detailreichen Bildern das Leben Karls illustrieren.²⁷ Die Szenen beruhen auf den von Bascapé und Giussano verfassten ausführlichen Schilderungen seines Lebens und seiner Wunder, welche die Heiligsprechung gerechtfertigt hatten.²⁸ Der Entwerfer der Säulenreliefs kannte sicher die literarische Quelle, wahrscheinlich aber auch die „Quadroni“, die er zwar nicht genau zitiert, denen er aber die unbekümmerte Erzählweise vor fragmentierten Architekturkulissen, die Anwendung altertümlicher Erzählstrukturen wie der Bedeutungsperspektive und die kontinuierliche Darstellungsweise ebenso verdankt wie die Übernahme bestimmter Repoussoirfiguren in Kostümen des frühen 17. Jahrhunderts. Die Vermittlung erfolgte wohl über Stiche wie die 1610 von Matthäus Greuter herausgegebene Serie,²⁹ die Szenen aus dem Leben des Heiligen, eingerahmt von Triumphbögen, zeigt. An deren Front sind die Ereignisse und Wunder nach seinem Tod in kleinen übereinander angeordneten Bildern dargestellt. Erklärende Inschriften dienen dem Verständnis der Betrachterin, des Betrachters. Deutlich ist die Übernahme des Greuter-Stiches in der ikonografisch wichtigen Geburtsszene an der linken Säule der Karlskirche (Abb. 7, 8).³⁰

Winckelmann überliefert, dass es eine Ausschreibung für die Reliefs gab, an der sich auch Mattielli beteiligt haben soll; sein Modell erschien jedoch „zu erhaben“, sodass sein Konkurrent Christoph Mader, Nachfolger Stanettis als Bildhauer des Prinzen Eugen, den Zuschlag



Abb. 7: Christoph Mader, Jakob Christoph Schletterer, Karlskirche, linke Säule, 1. Rundung: Geburt des Karl Borromäus

erhielt.³¹ Tatsächlich sind die ausgeführten Reliefs auffallend flach und von einheitlicher Reliefhöhe. Für die Entscheidung werden nicht künstlerische, sondern praktische Argumente angeführt: Eine zu starke Aushöhlung des Steines hätte die Statik gefährdet. Weder Mader noch Mattielli waren aber verantwortlich für die Bildvorwürfe. Sie verraten die Hand eines routinierten Zeichners, der gewohnt war, für festliche Anlässe wie etwa Triumphpforten oder Trauergerüste schnell erzählungsreiche Bilderfolgen zu erstellen, die, einem Film vergleichbar, das Volk belehren und unterhalten sollten. Hier kam es nicht so sehr auf das *mostrare l'arte* an, sondern auf die leichte Verständlichkeit und die realis-

27 Ernesto Brivio, Vita e miracoli di S. Carlo Borromeo. Itinerario pittorico nel Duomo di Milano, Milano 1995, Katja Burzer, San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes zwischen Mailand und Rom, Berlin 2011.

28 Carlo Maria Bascapé, Vita e Opere di Carlo Borromeo, 1592; Giussano 1610.

29 Matthäus Greuter, Vita e miracoli die S. Carlo Borromeo [...], Roma 1610.

30 Das Exemplar aus der ehem. kaiserlichen Hofbibliothek befindet sich heute in der Albertina: Matthäus Greuter, Die Geburt des Karl Borromäus, Taf. 2 aus: Vita e miracoli die S. Carlo Borromeo [...], Rom 1610, Kupferstich, 22,5 x 29,6 cm, Wien, Albertina HB 23.8; vgl. Jörg Diefenbacher, The Greuter Family, Bd. 1: Matthäus Greuter. The New Hollstein. German Engravings, Etchings and Woodcuts. 1400–1700, hg. Eckhard Leuschner, Ouderkerk an den IJssel 2016, S. 55 u. 57, Kat.-Nr. 43.

31 „Es ist ein absonderlicher Teil der Kunst eines Bildhauers, erhobene Werke zu arbeiten: nicht ein jeder grosser Bildhauer ist hierinn glücklich gewesen. Mattielli kann hier als ein Beyspiel dienen. Es wurden auf Befehl Kaiser Karls VI. von den geschicktesten Künstlern Modelle verfertigt zu dergleichen Arbeiten auf die beyden Spiralsäulen an der Kirche des H. Caroli Boromäi. Mattielli, der allbereits einen großen Ruf erlangt hatte, war einer der vornehmsten, die hierbey in Betrachtung gezogen wurden: allein seine Arbeit war nicht diejenige, die den Preis erhielt. Die gar zu erhabene Figurenart seines Modells beraubten ihn der Ehre eines so wichtigen Werks aus dem Grunde, weil die Masse des Steins durch die großen Tiefe würde verringert und die Säulen geschwächt worden seyn. Mader heißt der Künstler, dessen Modelle vor seiner Mitbewerber ihren den größten Beifall fanden, und die er an den Säulen selbst unvergleichlich ausgeführt hat. Es ist bekannt, daß es eine Vorstellung des Heiligen ist, dem die Kirche geweiht worden.“ Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, Dresden – Leipzig 1756, S. 67. Der Altertumsforscher kannte damals die Karlskirche nur über die Berichte von Friedrich Oeser. Es ist kaum vorstellbar, dass die Reliefs seiner Vorstellung von Antikenrezeption entsprochen hätten. – Johann Christoph Mader (1697 bei Leitmeritz, Böhmen–1761 Wien), der offenbar eine große Werkstatt mit später als selbständige Bildhauer erfolgreichen Mitarbeitern wie Jakob Christoph Schletterer, Philipp Jakob und Johann Baptist Straub führte, galt als erfahrener Steinbildhauer (Belvedere, Schloss Hof), als Unternehmer war er auch für Altarprojekte wie in Stift Zwettl verantwortlich (vgl. Andreas Gamerith, War er es? Neue Fragen zur Zuschreibung des Zwettler Hochaltars, in: Das Waldviertel LXIV, 2015, Heft 4, S. 409–421. Aus Prestigegründen erwarb Mader noch in fortgeschrittenem Alter die Mitgliedschaft an der Wiener Akademie mit einem Bleirelief, Das Rätsel der Sphinx, 1760 (Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 53.662).



Abb. 8: Matthäus Greuter, Geburt des Karl Borromäus, Rom 1610, Kupferstich, Wien, Albertina

tische Darstellung von Details, die den Betrachter:innen den Einstieg ermöglichen sollen. Die Quellen lassen uns über den genauen Entstehungsprozess im Unklaren. Albrecht, der Interpret der kaiserlichen Bauunternehmungen, bildet im Codex 7853 der Österreichischen Nationalbibliothek acht *Rundungen* der rechten Säule ab, plante jedoch, wie die umrandeten zwölf leeren Felder beweisen, alle Szenen wiederzugeben (siehe Abbildungen im Beitrag von Gabis / Wedenig).³² Vermutlich zeichnete er nach vorliegenden Entwürfen, wie er dies nachweislich auch für das Kuppelfresco nach einer ersten Entwurfszeichnung von Rottmayr tat.³³ Die Verzerrung der Bildfelder durch die spiralförmige Anbringung an den Rundungen der Säulen ist nicht berücksichtigt. Es ist anzunehmen, dass diese Erfindungen zusammen mit den plastischen Probestücken ausgestellt wurden, um einmal die gesamte Historie erkennbar zu machen, was ja an den Säulen kaum möglich ist. Die Diskrepanz



Abb. 9: Pietro Santi Bartoli (Zeichnung), Giacomo de Rossi (Druck), Trajanssäule, Kupferstich 1672

der antikisierenden Formgelegenheit und der naiv-malerischen Erzähltechnik ist auffallend, bedenkt man, dass schon Peter Strudel Abgüsse einiger Reliefs der Trajanssäule für seine Akademie nach Wien gebracht hatte und dass diese auch bestens publiziert waren; sie galten als vorbildhaft für die Relieftechnik.³⁴ Es wurde also ganz bewusst eine volkstümliche Bildsprache gewählt, wie sie wahrscheinlich bei ephemeren Dekorationen üblich war. Dennoch bleibt in der Rezeption und Propaganda das antike Vorbild lebendig. Fischer selbst beruft sich in der „Historischen Architektur“ in Zusammenhang mit der Darstellung des Trajanforums darauf, dass ihm für die Säule Alfonso Ciacconi als Führer gedient habe (Abb. 9). Er kannte jedoch wohl auch die verlässlichere Publikation von Raffael Fabretti, die 1683/1690 in Rom erschienen war.³⁵

Mader ließ von seinen Mitarbeitern, vor allem vom jungen Jakob Christoph Schletterer, der nach Fuessli³⁶ mit der Oberaufsicht betraut war, Modelle anfertigen und passte die malerischen Entwürfe dem ungewohnten Bildformat an.³⁷ Schletterer war ein Meister des Flachreliefs. Er arbeitete oft nach grafischen Vorlagen, wie die in der Stiftskirche von Zwettl und im Dom von

32 Conrad Adolph von Albrecht, Verschiedene Erfindungen hieroglyphisch-historisch- und poetischer Gedanken. Sog. „Albrechts Codex“ (ms. um 1731/32) Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sign. Cod. 7853 HAN MAG, fol. 57r–89v; Garretson 1975, S. 152–156.

33 Stalla 2014, S. 159 f.

34 Heraeus hat sich 1719 vom Hofleben zurückgezogen und sich mit geringem Erfolg im steirischen Veitsch dem Kupferbergbau gewidmet. Dies geschah nicht zuletzt aufgrund der Auseinandersetzungen mit den Jesuiten bezüglich der Stilreinheit bei der Abfassung lateinischer Inschriften. Die Reliefs der Karlskirche können nicht seiner Auffassung von römischer Antike entsprochen haben, hatte er doch selbst bei seinem Entwurf für die Medaille auf die Eroberung Daciens 1717 darauf geachtet. Friedrich Polleroß, „Dieses neue Rom, ein Wohn-Sitz Römischer Kayser“. Zur historischen Legitimation des habsburgischen „Kaiserstils“, in: Andreas Kreul (Hg.), Barock als Aufgabe, Wiesbaden 2005, S. 9–38; Matsche 1981; Polleroß 1996.

35 George Kunoth, Die historische Architektur Fischers von Erlach, Düsseldorf 1956. Die 1576 erschienene Ausgabe von Alfons Chacon (Ciacconius) mit Zeichnungen Muzianos wurde nach Abnahme von Gipsabgüssen für den französischen König 1665–1670 in der Ausgabe von Giovanni Pietro Belleri und Pietro Santi Bartoli 1670 korrigiert.

36 Johann Rudolph Fuessli, Allgemeines Künstlerlexikon 2, Zürich 1806, 7. Abschnitt, S. 1500.

37 Die Idee, eine Ehrensäule mit erzählenden Reliefs zu schmücken, findet sich gleichzeitig in England. Von James Gibbs gibt es einen Entwurf für eine Ehrensäule der Königin Anna, um 1714 (London, British Museum, Inv.-Nr. 1913,1216.9), allerdings sollten die Reliefs nicht auf einem durchlaufenden Spiralband angebracht werden, sondern abschnittsweise parallel zur Säulentrommel. Siehe Klaus Lankheit, Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670–1743, München 1962, Abb. 227.



Abb. 10: Jakob Christoph Schletterer, Altarrelief, Zwettl, Stiftskirche

St. Pölten nach zeichnerischen Entwürfen von Paul Troger ausgeführten Altarreliefs beweisen (Abb. 10).³⁸ Das Proberelief Mattiellis entsprach wohl der hochplastischen Reliefauffassung Orazio Marinalis an der Fassade der Wallfahrtskirche vom Monte Berico bei Vicenza (Abb. 11). Auffallend ist, dass bei den Szenen aus dem Leben des Karl Borromäus Kostüme des frühen 17. Jahrhunderts gewählt wurden, wie sie von den „Quadroni“ und den Stichserien überliefert sind, dass das Nachleben Karls jedoch in das frühe 18. Jahrhundert verlegt wird, wie an Kleidern, Frisuren und der aktuellen Bandlwerkornamentik zu erkennen ist.

Die gezielte Szenenauswahl zeigt auf der linken Säule die adelige Herkunft Karls, seine Vorherbestimmtheit als Heiliger, die durch ein Lichtwunder bei seiner Geburt erkenntlich ist (Abb. 7), seine Kontakte zu Fürsten – so etwa die Beilehnung seines Bruders, der deutlich an der Kette mit dem Goldenen Vlies zu erkennen ist, mit dem neapolitanischen Herzogtum Auria (Abb. 12). Die Szene bot Gelegenheit, eine Verbindung zu den spanischen Habsburgern herzustellen. Gleich daneben verzichtet



Abb. 11: Orazio Marinali, Monte Berico bei Vicenza, Wallfahrtskirche, Relief mit Gründungslegende, um 1690

Karl auf das Erbe und wendet sich den Armen zu. Die Spendung der Sakramente an das Herzogspaar von Savoyen anlässlich einer Pilgerfahrt zum Leichentuch Christi in Turin demonstrierte Karls Akzeptanz des höfischen Zeremoniells trotz persönlicher Askese. Die kirchliche Karriere wird durch die Ernennung zum Kardinal, den Einzug in Mailand und Karls Auftreten am Konzil von Trient dargestellt. Breiten Raum nehmen sein karitatives Wirken und sein Einsatz in Mailand während der Pestzeit ein. Hier wird in Kleidung und Haltung deutlich zwischen Arm und Reich, zwischen Geben und Nehmen differenziert. Mit Freude am Gegenständlichen werden Gefäße, Stoffe, Nahrungsmittel gemeißelt. Die Errichtung von Spitälern, Seminaren und Ordenshäusern sowie von Kirchen und ihrer Ausstattung wird zur Darstellung des Baubetriebes genützt. Man sieht Arbeiter auf einem eingerüsteten Gebäude (Abb. 13). Einen Hinweis auf die Förderung der Kirchenmusik gibt die Darstellung einer Orgel. Die linke Säule endet mit dem Tod Karls (Abb. 14). Niemand kann von unten die Ausgestaltung des Sterbezimmers mit einem Hausaltar erkennen, auf dem ein Bild mit der Ölbergszene angebracht ist und ein Lichtstrahl aus dem Himmel auf den Sterbenden niederfährt, der gerade die Sterbesakramente empfängt. Die rechte Säule zeigt anschaulich das Weiterwirken von Karl Borromäus über das Grab hinaus und damit die Rechtfertigung seiner Heiligsprechung: Wunderheilungen am Grab, Bilderverehrung, Anrufung

³⁸ Ingeborg Schemper-Sparholz, Jakob Christoph Schletterer als Lehrer an der Wiener Akademie, in: Götz Pochat (Hg.), Barock. Regional – international, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25, Graz 1993, S. 230–250.



Abb. 12: Wien, Karlskirche, linke Säule, 5. Rundung: Philipp II. beherrscht Federico Borromeo mit Herzogtum Auriaco bei Neapel, da Karl auf Erbe verzichtet



Abb. 13: Wien, Karlskirche, linke Säule, 6. Rundung: Die Errichtung von Kirchen und Klöstern, historische Aufnahme, Wien Museum



Abb. 14: Wien, Karlskirche, linke Säule, 10. Rundung, Sterbezimmer und Tod des Karl Borromäus

des Heiligen, Berührung von Reliquien. Die Deutung der ausgewählten Szenen kann man bei Giussano nachlesen.³⁹ Auch die Heiligsprechungszeremonie in St. Peter in Rom ist – so wie bereits im „Albrechts-codex“ (siehe Abb. 10 und 11 im Beitrag von Birgit Gabis in diesem Heft) – dargestellt, wobei das Zentrum der katholischen Kirche durch den Ziborienaltar mit den gedrehten Säulen und der Darstellung eines Schweizer Gardisten eindeutig definiert ist. Die Geheilten treten beim Prozess als Zeugen auf. Über die literarische Quelle hinaus geht die Darstellung der Verbreitung des Kultes zu Ehren des Heiligen: Statuen, Altäre, Kirchen und Kapellen werden errichtet, wallfahrende Pilger sind zu erkennen, die ihre Votivgaben bringen und die Bilder verehren. Auffallend ist wieder die Deutlichkeit, mit der Gegenstände wie z. B. Baugeräte – Krampen, Schaufel, Schubkarren, Sägen – stilllebenhaft wiedergegeben werden – innerhalb der Szenen und in vergrößertem Maßstab in den übriggebliebenen Zwickeln am Ende des Reliefbandes. Die realistischen Details sind wohl

nicht mit dem Freiraum des Bildhauers zu erklären, sondern entsprechen der didaktischen Vereinnahmung der Bilder durch jesuitische Betrachtungsfrömmigkeit.

Für die Bekrönung der Laternen lieferte Mattielli die Modelle für die kaiserlichen Adler. Er musste sie auch einmal korrigieren, wie aus den Rechnungen bekannt ist.⁴⁰ Aus dieser zufällig überlieferten Nachricht ist ersichtlich, wie sorgfältig die Bauplanung ablief und welcher Stellenwert den semantischen Elementen zukam. Die vergoldeten Adler, die in vier Himmelsrichtungen blicken, und die heraldischen Kaiserkronen sind ein deutlicher Hinweis auf das ursprünglich politische Säulenprogramm.⁴¹ Vom Sockel der Trajanssäule wurden die majestätischen Vögel an die Spitze versetzt, damit sie gleichsam abflugbereit das weltumspannende Territorium des Herrschers als ihr Revier in Besitz nehmen können. Karl Borromäus wird als Namenspatron und christliches Vorbild des Herrschers in den hier vorgestellten Tugenden für die politische Aussage einverleibt, ähnlich wie seine Reliquien in der Schatzkammer in

39 An der 6. Rundung die Heilung der Nonne Candida Agudi, die drei Jahre an Zehrfeber litt und durch Berührung eines Kleides des Heiligen geheilt wurde. Die von Gicht gelähmte Nonne Paula Casata betete vor einem Bild des Heiligen, konnte plötzlich wieder gehen und eilte ins Oratorium, um Dank zu sagen. An der 5. Rundung wird das Wunder an der Polin Anna Miskowsky Pranika dargestellt, die unter Tränen vor dem Bild Karls betete und daraufhin ihre gelähmten Arme wieder bewegen konnte. Ihr Gatte und die Diener sind Zeugen des Wunders. Daneben entweicht der böse Geist aus dem Körper der Mailänderin Anastasia de Magis; auch sie kam mit einem Bild des Heiligen in Berührung. Aufgrund der Beschreibung bei Giussano lässt sich auch die anschließende Szene identifizieren: Der mit Geschwüren an den Augen blind geborene Sohn des Philipp Nava wird auf den Namen Karl getauft; seiner Schwester erscheint Karl Borromäus, der den Knaben segnet, worauf dieser geheilt wird. An der siebenten Rundung wird ein in die Fluten des Ticino gefallener Knabe gerettet, der Karl Borromäus um Hilfe anflehte. Die beschriebenen Szenen sind auch im „Albrechts-codex“ dargestellt.

40 Popelka 1955, S. 130 f.

41 Polleroß 1996.



Abb. 15: Lorenzo Mattielli (?), Portalengel, alter und neuer Bund, um 1738

einem Behälter in Form eines bekrönten Doppeladlers aufbewahrt werden.⁴²

Als Letztes wurden offenbar die beiden kolossalen Engel aufgestellt, die gleichsam als Wächter den Portikus flankieren (Abb. 15, 16). Es ist dies eine von Fischer d. Ä. bevorzugte Formgelegenheit, doch sah er ursprünglich Petrus und Paulus an dieser Stelle vor, wie noch auf Tafel XII der „Historischen Architektur“ (1721)

zu sehen ist. Die Apostelfürsten wären sozusagen als christliche Pendants zu den Säulen für den Rombezug gestanden. Albrecht bildet 1732 nun erstmals zwei Engel ab, die aber, wie er schreibt, noch nicht aufgestellt sind (Abb. 16). Sie weichen von der ausgeführten Version ab. Der linke Engel präsentiert ein Holzkreuz, um das sich eine Schlange windet, der rechte tritt, wie Michael, in kämpferischer Stellung, bewaffnet mit Schild und Sense, auf einen Totenkopf, eine ungewöhnliche Allegorie der Überwindung des Todes im Neuen Testament.⁴³ In der endgültigen Form wird in traditioneller Weise der Personifikation des Alten Testaments mit der Anspielung auf das Schlangenwunder Mosis das Kreuz der Erlösung des Neuen Testaments gegenübergestellt (Abb. 15, 16).⁴⁴ Der rechte Engel weist auf ein Holzkreuz, das erhöht auf einem Felsen aufgerichtet ist, die Schlange windet sich besiegt am Boden. Der Totenkopf ist auf die linke Seite gewandert. Diese auffallende Betonung der Kreuzesthematik ist mit der Übergabe der Karlskirche an die Prager Kreuzherren mit dem Roten Stern (1738) zu erklären.⁴⁵ Stilistisch stehen die großen Engel Mattielli nahe, könnten aber auch bereits von einem Mitarbeiter wie Johann Josef Resler ausgeführt worden sein.⁴⁶ Allerdings sind sie noch gelängter und beruhigter. Die Verbreiterung ihrer Standfläche durch den Felsen verleiht ihnen Monumentalität. Sie erinnern bereits an die Figuren der Dresdner Hofkirche und dürften daher erst kurz vor Mattiellis Übersiedlung nach Dresden entstanden sein, was mit dem späten Aufstellungsdatum übereinstimmt. Die Figuren scheinen selbst 1737 noch nicht auf ihren Plätzen gewesen zu sein, denn der Architekt Johann Jakob Küchel spricht in seinem Reisebericht an seinen Förderer, den Bamberger Bischof Friedrich Karl Graf

42 Das kulturpolitische Programm der Karlskirche ist nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit den päpstlichen Herrschaftsansprüchen in Oberitalien, v. a. in Comacchio, zu sehen. Im Frieden von Rastatt erhielt Habsburg 1713 das Herzogtum Mailand, das sich natürlich so wie alle Provinzen des Reiches an der Finanzierung der Karlskirche zu beteiligen hatte. Karl VI. erhebt nun Anspruch auf den populärsten Heiligen Oberitaliens. Symptomatisch der Konflikt mit dem Papst um die Anbringung des Bildnisses des Thronfolgers Erzherzog Karls anstelle von demjenigen Philipps V. in San Carlo al Corso, der mailändischen Nationalkirche in Rom, anlässlich des Namenstages des Titularheiligen 1706. Damals war Mailand von kaiserlichen Truppen besetzt. Christopher M. Johns, *Papal Art and Cultural Politics. Rome in the Age of Clement XI*, Cambridge 1993, 4 f.

43 Zum typologischen Aspekt der Karlskirche siehe Polleroß 1996, S. 186.

44 Die beiden kolossalen Engel wurden seit Ilg 1895, S. 643 und 647 meist Franz Caspar zugeschrieben, der 1724 für zwei acht Schuh hoch gemachte Figuren bezahlt worden war, vgl. Popelka 1955, S. 127. Gertraud Schikola wies darauf hin, dass die Figuren nicht den angegebenen Maßen entsprechen, und brachte die Allegorien Fides und Caritas auf den Glockenpavillons mit dem Auftrag an Caspar in Verbindung. Tatsächlich weichen diese als einzige von Mattiellis klassifizierender Figurenauffassung ab. Gertraud Schikola, *Wiener Plastik der Renaissance und des Barocks*, in: *Geschichte der Bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien*, Wien 1970, S. 85–162.

45 Marek Pucalik O.Cr., *Die Karlskirche*, Wien 2023.

46 Resler trat erst nach der Abreise Mattiellis nach Dresden 1738 als selbständiger Meister hervor, übernahm zudem die Fertigstellung bzw. Ausführung einiger Aufträge (z. B. Schwarzspanierkirche, Hochaltar oder Klosterneuburger Kaisertrakt). Ilse Schütz, *Leben und Werk Johann Joseph Reslers (1702–1772)*. Ein Beitrag zur Geschichte der Barockplastik in Österreich, in: *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*. Neue Folge 54–55, 1990, S. 303–332, hier: 305; Schemper-Sparholz 2013.



Abb. 16: Sog. Albrechtscodex (ms. um 1731/32) Wien, Zeichnung nach nicht ausgeführten Entwürfen für die Portalengel der Karlskirche

von Schönborn, immer noch von dem Plan, die Figuren von Petrus und Paulus aufzustellen.⁴⁷

In der Folgezeit war das komplexe Skulpturenprogramm der Fassade lange kein Thema für die Betrachter:innen, wie aus den Beschreibungen bei Nicolai und Schinkel hervorgeht.⁴⁸ Für die Architekturhistoriker:innen stand die Semantik der Architekturformen im Fokus. Erst im Zuge der Restaurierungen ab dem späten 19. Jahrhundert konnte die Analyse der Skulpturen und ihrer Quellen die Steine wieder zum Sprechen bringen. Wie stark die Wertschätzung des Wiener Barocks und seiner Protagonisten am Beginn des 20. Jahrhunderts

im Bewusstsein der Restauratoren der Karlskirche verankert war, zeigt auch der 1897/98 von Karl und Julius Mayreder im Stil eines barocken Palais errichtete Kreuzherrenhof, der das Fassadenschema des damals abgerissenen Palais Lazansky am entstehenden Stephansplatz aufgreift. Die Attikaskulpturen sind Kopien nach Mattielli. 1901 wurden auch Straßen in der Umgebung der Karlskirche nach den barocken Bildhauern Mattielli und Mader benannt, während der Architekt Johann Bernhard Fischer von Erlach schon 1867 durch eine Statue von Josef Cesar auf der nahe gelegenen Elisabethbrücke geehrt wurde.

47 Allerdings ist Küchel nicht wirklich zu trauen. Er scheint sich keine Notizen gemacht zu haben und orientierte sich bei der Abfassung seines Berichtes nachträglich an der „Historischen Architektur“. Dies wird deutlich, wenn er schreibt: „Auf dem frontispicio der Entrée kniet der Heilige Carolus Baromaeus mit zwey Engel umgeben, dann solle die herumblauflende Atique mit verschiedenen Heiligen verziehet werden.“ Zit. nach Jutta Glüsing, Der Reisebericht Johann Jakob Michael Küchels von 1737, Bd. 2, phil. Diss. (ms) Universität Kiel 1978, S. 28 f.

48 Friedrich Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781 [...], Bd. 3, Berlin – Stettin 1783, S. 39–45; Georg Friedrich Koch, Die Reisen nach Italien 1803–1805 und 1824, Karl Friedrich Schinkel – Lebenswerk 19), München – Berlin 2006. Schinkels Reisebegleiter Johann Gottfried Steinmeyer findet die Reliefs der Säulen hässlich.