Bundesdenkmalamt

ÖZKD

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXVIII • 2024 • Heft 1

Johann Bernhard Fischer von Erlach



TITELBILD

Johann Bernhard Fischer von Erlach, Prospect Der Neuen Kirchen S. Caroli Borromaei [...] / Vue de la nouvelle Eglise de S. Charles Boromé [...], 1721
© Wien Museum, Inv.-Nr. 311717/69, CC0, https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/2784151/

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXVIII · 2024 · Heft 1

Die „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“ erscheint in der Nachfolge der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ (Band I / 1856 – Band XIX / 1874), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, Neue Folge (Band I / 1875 – Band XXVIII / 1902), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, III. Folge (Band I / 1902 – Band IX / 1910), der „Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege“, III. Folge (Band X / 1911 – Band XVI / 1918), der „Mitteilungen des Staatsdenkmalamtes“ (Band I / 1919, der ganzen Folge Band 63), der „Mitteilungen des Bundesdenkmalamtes“ (Band II / 1924, der ganzen Folge Band 64–68), der „Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1926/27 – Band III / 1928/29), der Zeitschrift „Die Denkmalpflege: Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz“ (Band IV / 1930 – Band VII / 1933), der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ (Band VIII / 1934 – Band XVI / 1944), der Zeitschrift „Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1947 – Band V / 1951) und erscheint ab dem Jahrgang 1952 (Band VI) unter dem Titel „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“.

Impressum

ÖZKD LXXVIII · 2024 · Heft 1
Johann Bernhard Fischer von Erlach
Herausgeber: Bundesdenkmalamt, Hofburg, Säulenstiege, 1010 Wien,
Abteilung für Denkmalforschung, Dr. Paul Mahringer
Redaktionsleitung: Dr. Johannes Thaler
Redaktion: Abteilung für Denkmalforschung
Korrektorat: der/die/das Joghurt, www.dddj.at
Layout, Satz und Druck: Print Alliance HAV Produktions GmbH, Druckhausstraße 1, 2540 Bad Vöslau
Design: BKA Design & Grafik
Verlag: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bäckerstraße 13, 1010 Wien

Alle Rechte vorbehalten. © Bundesdenkmalamt 2024
ISSN: 0029-9626

Inhalt

Paul Mahringer
Vorwort 5

FOKUS Johann Bernhard Fischer von Erlach

Andreas Nierhaus
„Colossalische Geschicht-Säulen". Zu einem „Haupt- und Lieblingsmotiv" Johann Bernhard Fischers von Erlach 9

Birgit Gabis, Klaus Wedenig
„Beschreib- und Erklärung Deren Historischen Wündungen, So auf denen Beeden an der Sanct Caroli Kirchen stehenden in Stein gehauenen Säulen zu beobachten vorkommen". Zur Bau- und Restaurierungsgeschichte der Triumphsäulen der Wiener Karlskirche 18

Andrea Hackel, Meral Hietz, Robert Linke, Katharina Mendl
Die Restauriergeschichte der Triumphsäulen der Wiener Karlskirche 28

Ingeborg Schemper-Sparholz
Saxa loquuntur. Die Skulpturen an der Fassade der Kirche St. Karl Borromäus und ihre Bildhauer 40

Eva Hody
Denkmalpflege und Architekturfarbigkeit. Die Restaurierung der Johannesspitalskirche in Salzburg 52

DENKMAL ERFORSCHT

Jan Chlíbec
Die Grablege des Geschlechts der Lambergs in Nezamyslice 60

Ferenc Veress
Sacred performances – Eucharistic devotion. The Eucharistic Chapel of the Kirche am Hof in Vienna 68

Renata Tišlová, Zdeňka Míchalová, Petr Fidler
Die Datenbank der Stuckarbeiten der Renaissance und des Manierismus in Böhmen und in Mähren 86

Iva Pasini Tržec
Die ehemalige Sammlung Matsvanszky in der Wiener Hofburg 92

MONUMENTUM FACTUM EST

Michael Schiebinger
Evangelisches Erbe an der Salzach. Die evangelische Schaitbergerkirche und das Pfarrhaus in Hallein 108

REZENSIONEN

Petr Čehovský
Nikolaus Hofer et al., Schloss Orth an der Donau. Baujuwel der Renaissance, Fundberichte aus Österreich / Beiheft 2, hg. Bernhard Hebert, Bundesdenkmalamt 110

Patrick Schicht
Benjamin Rudolph / Ines Spazier, Die Kemenate der Burg Orlamünde/Thüringen, Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie (Hg.), Sonderveröffentlichung des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologie 5 113

Bernhard Hebert
Anton Distelberger, Josef Höbarth (1891–1952). Fährtenleser im Waldviertel. Eine Lebensgeschichte, Schriftenreihe des Waldviertler Heimatbundes 62 115

Bernhard Hebert
Simone Loistl / Claudia Theune / Peter Eigelsberger / Florian Schwanninger (Red.), Fundstücke 1 116

AKTUELLES

Bernhard Hebert
Nachruf Friedrich Berg 117

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 119

Abbildungsnachweis 120

Vorwort

Der Fokusteil der vorliegenden Ausgabe der ÖZKD ist Johann Bernhard Fischer von Erlach gewidmet. Der Anlass des dreihundertsten Todesjahres 2023 führte zu diversen Publikationen und Ausstellungen, u. a. zu dem Fachgespräch „Die Triumphsäulen der Karlskirche und ihre Restaurierung", das am 4. April 2024 im Wien Museum stattfand. Der vorliegende Band gibt einen Ausschnitt dieses Fachgesprächs wieder. Andreas Nierhaus geht dem Motiv der Säulen in Fischer von Erlachs Werk auf die Spur und Birgit Gabis und Klaus Wedenig erläutern die Bau- und Restaurierungsgeschichte der Triumphsäulen der Wiener Karlskirche. Letztere wird in einem Gemeinschaftsartikel von Andrea Hackel, Meral Hietz, Robert Linke und Katharina Mendl weiter vertieft. Ingeborg Schemper-Sparholz geht in ihrem Beitrag auf die Skulpturenausstattung der Karlskirche ein. Abgeschlossen wird der Fokus mit einem Bericht von Eva Hody über die rezente Restaurierung von Fischer von Erlachs Johannesspitalskirche in Salzburg und neueste Erkenntnisse zur Architekturfarbigkeit.

In der Rubrik „Denkmal erforscht" beschäftigt sich Jan Chlíbec an Hand der Grablege der Lambergs in Nezamyslice (Tschechien) mit Grabsteinen und Epitaphen des 16. und 17. Jahrhunderts. Ferenc Veress geht der künstlerischen Ausstattung und internationalen Einflüssen in der Rosalienkapelle in der Kirche am Hof in Wien nach. Renata Tišlová, Zdeňka Míchalová und Petr Fidler stellen die auf einem Projekt des Ministeriums für Kunst und Kultur der Tschechischen Republik basierende Datenbank zu Stuckarbeiten der Renaissance und des Manierismus in Böhmen und Mähren vor. Die Rubrik schließt mit Iva Pasini Tržecs Beitrag zur Geschichte der ehemaligen Sammlung Matsvanszky in der Wiener Hofburg.

Unter „Monumentum factum est" stellt schließlich Michael Schiebinger die evangelische Schaitbergerkirche und das Pfarrhaus in Hallein vor. Der Band endet mit Rezensionen und einem Nachruf auf Friedrich Berg, früherer Landeskonservator im Burgenland und Leiter der Abteilung für Bodendenkmale im Bundesdenkmalamt.

Paul Mahringer


VOTA MEA REDDAM IN CON

FOKUS – Johann Bernhard Fischer von Erlach



Andreas Nierhaus

„Colossalische Geschicht-Säulen“.

Zu einem „Haupt- und Lieblingsmotiv“ Johann Bernhard Fischers von Erlach

“Colossal, story-telling columns.” A “main and favorite motif” of Johann Bernhard Fischer von Erlach
This article investigates the motif of the antique columns of honor with a circumferential pictorial frieze in the work of the architect Johann Bernhard Fischer von Erlach, who was able to study Trajan’s Column and the Column of Marcus Aurelius intensively during his long stay in Rome. At that time, Bernini had already presented suggestions for their artistic and political realization—both in Rome and in Paris—with which Fischer was supposedly familiar, but the use of the triumphal columns in his own work demonstrates a handling of the significant motif that is quite comparable. Fisher used triumphal columns repeatedly and, at the same time, always at crucial points in his designs. The first time was in 1690 in the triumphal arch of the Fremden Niederleger (foreign abdicator), and the most monumental one was in Vienna’s Karlskirche, which gives the two gigantic columns—junctions of architectural and programmatic concepts—their unique appearance and effect.

„Der Nuntius fragte, ob diese Trajanssäule ein schönes Kunstwerk sei. Er [Bernini] sagte, dass sie das Werk der größten Männer sei, die je gelebt haben. Der Nuntius fragte, ob sie wegen Troja trajanisch genannt werde, woraufhin die Gesellschaft lachte.“[1]

Kaum ein Dokument belegt die hohe Wertschätzung der römischen Trajanssäule während der Barockzeit so eindrucksvoll wie die im Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou überlieferten Äußerungen Gian Lorenzo Berninis während seines Aufenthaltes in Paris im Jahr 1665. Nicht nur, dass dem gefeierten Bildhauer und Architekten die Schöpfer des berühmten antiken Ehrenmals als die größten Menschen überhaupt erschienen; die Trajanssäule sei auch, so Bernini bei anderer Gelegenheit, *„für alle großen Meister die Quelle und die Schule der Zeichnung gewesen“*[2]. Bernini berichtete zudem, er habe dem Papst vorgeschlagen, das Monument als Pendant zur Marc-Aurel-Säule auf der heutigen Piazza di Montecitorio aufzustellen und einen großen Platz zu schaffen.[3] In Paris wollte er zwischen dem Louvre und den Tuilerien zwei Ehrensäulen nach dem Vorbild der Trajans- und Marc-Aurel-Säule errichten, die das Reiterstandbild Ludwigs XIV. mit der Devise „Non plus ultra“ auf dem Sockel flankieren sollten.[4] Als römisch-imperiale Monumente schienen Bernini die Triumphsäulen offenbar dazu prädestiniert zu sein, aktuelle Herrschaftsansprüche zu untermauern, doch auch in Frankreich selbst hatte man längst dieses Potential erkannt und trachtete, der Säule in Gestalt von

1 *„M. le Nonce a demandé si cette colonne Trajane était un bel ouvrage. Il a dit que c’était l’ouvrage des plus grands hommes qui aient été. M. le Nonce a demandé ensuite si l’on l’appelait Trajane à cause de Troie; ce qui a fait rire la compagnie.“* Ludovic Lalanne (Hg.), M. de Chantelou, Journal du voyage du Cavalier Bernin en France, Paris 1885, S. 40 (25. Juni 1665).
2 Tagebucheintrag vom 19.10.1665, zit. nach Pablo Schneider / Philipp Zitzlsperger (Hg.), Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gian Lorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV., Berlin 2006, S. 250.
3 Tagebucheintrag vom 25.06.1665, zit. nach ebenda, S. 37.
4 Tagebucheintrag vom 13.08.1665, zit. nach ebenda, S. 91; dieser unverkennbare Verweis auf das von Kaiser Karl V. in die habsburgische Bildpolitik eingeführte Emblem der „Säulen des Herkules“ mit dem Motto „PLVS VLTRA“ sollte möglicherweise auf den 1659 geschlossenen Pyrenäenfrieden und den mit Ludwigs Ehe mit Maria Teresa von Spanien verbundenen Anspruch auf die spanische Krone anspielen. Michael Petzet, Der Obelisk des Sonnenkönigs. Ein Projekt Claude Perraults von 1666, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte XLVII, 1984, Heft 4, S. 439–464, hier: 459; vgl. auch Friedrich Polleroß, Von Rom nach Wien. Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), in: Fernando Checa Cremades (Hg.), Arte barroco e ideal clásico, Madrid 2004, S. 209–230, hier: 224; ders., 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: 182 (Polleroß 1996).

Abgüssen ihrer Reliefs habhaft zu werden: Nachdem Franz I. 1541 von Francesco Primaticcio Abgüsse der Reliefs der Trajanssäule hatte anfertigen lassen, wurden ein Jahrhundert später, 1640, unter Ludwig XIII. durch Roland Fréart de Chambray und 1669 unter Ludwig XIV. durch Charles Errard erneut Abgüsse hergestellt.[5]

Als der junge Grazer Bildhauer Johann Bernhard Fischer wenige Jahre später nach Rom kam, wird er von der jüngsten französischen Abguss-Kampagne ebenso wie von Berninis Vorschlägen erfahren haben, die allesamt auf eine Aktualisierung der antiken Ehrenmale für gegenwärtige politische und künstlerische Vorhaben abzielten. Die Trajanssäule, in der sich Architektur und Skulptur auf höchst wirkungsvolle Weise miteinander verbinden, faszinierte Bernini ebenso wie Fischer. Sie kam den künstlerischen Anliegen des Bildhauer-Architekten entgegen und fügte sich perfekt in eine auf das antike Rom rekurrierende, neue imperiale Architektur.

Wiederholt tritt die Säule bei Fischer nicht einzeln, sondern in der auf Bernini zurückgehenden, ebenso überraschenden wie effektvollen Verdoppelung bzw. als Nebeneinander von Trajans- und Marc-Aurel-Säule auf. Schon Albert Ilg war davon beeindruckt, *„wie die Columna Trajana, man könnte sagen, überall in den Lebens- und Kunstphasen Fischers den Eckstein und die Marke bildet, wie er mit diesem der Barocke so sehr zusagenden Motiv durch Decennien experimentiert, bis er in seiner Karlskirche das Problem ihrer Anwendung aufs genialste lösen sollte“*[6], und sprach von der Triumphsäule als einem *„Haupt- und Lieblingsmotiv der Fischer'schen Architektur“*[7]. In seinen Bauten und Entwürfen für die habsburgischen Herrscher wurde die Triumphsäule zum Signet eines Werks, das als *„direkte und unmittelbare Fortsetzung der antiken römisch-kaiserlichen Architektur“*[8] verstanden werden sollte.

In der Forschung zu Fischer von Erlach wurden die Triumphsäulen in unterschiedlichen Zusammenhängen, vor allem in ihrer symbolisch-programmatischen Funktion thematisiert, aber bisher nicht zusammenhängend untersucht.[9] Die folgenden Zeilen bieten kaum mehr als den gedrungenen Versuch eines Überblicks; der Anlass dazu war die Restaurierung der beiden Triumphsäulen der Karlskirche, mit denen Fischer als erstem Künstler das unerhörte Vorhaben gelang, die berühmten römischen Originale „in effigie“ dauerhaft an einen anderen Ort zu transferieren – nicht nach Paris, sondern in das als „Neues Rom“ titulierte Wien Kaiser Karls VI.

Die antiken Vorbilder

Als Denkmäler für siegreiche Feldzüge im Donauraum zählten die unter Kaiser Trajan und Marc Aurel errichteten Triumphsäulen bereits in der Antike zu den bekanntesten Monumenten Roms.[10] Die Trajanssäule (Abb. 1) war in den Jahren 112/113 n. Chr. auf dem gleichnamigen Forum errichtet worden.[11] Die auf einem hohen reliefierten Piedestal stehende Säule besitzt eine als Lorbeerkranz gestaltete Basis (Torus) und ein Kapitell, dessen Echinus mit Eierstab besetzt ist. Um den Schaft windet sich ein spiralförmig aufsteigender Relieffries, der die Schlachten Trajans gegen die Daker

5 Vgl. Martin Galinier, La colonne Trajane, „Miroir“ des Princes, ou: La Fortune idéologique du monument de Trajan, in: Fritz Mitthof / Günther Schörner (Hg.), Columna Traiani – Traianssäule. Siegesmonument und Kriegsbericht in Bildern, Wien 2017 (Mitthof / Schörner 2017), S. 229–249, hier: 234.

6 Albert Ilg, Die Fischer von Erlach. Bd. 1: Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters, Wien 1895, S. 68 (Ilg 1895).

7 Ebenda, S. 67.

8 Werner Oechslin, Das grösste Buch – die grösste Geschichte. Fischer von Erlachs „Entwurff einer Historischen Architectur“, Einsiedeln – Basel 2023, S. 216 (Oechslin 2023).

9 Ausführliche Erwähnung der Triumphsäulen u. a. bei Ilg 1895, S. 656–662; Karl Möseneder, „Aedificata Poesis“. Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXV, 1982, S. 139–175; Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Stuttgart 1997, S. 280–292 (Sedlmayr 1997); Irving Lavin, Fischer von Erlach, Tiepolo, and the Unity of the Visual Arts, in: Henry A. Millon / Susan Scott Munshower (Hg.), An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns in and out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday, University Park, PA, 1992, Teil 2, S. 498–525, hier: 502 f.; Franz Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“ (Beiträge zur Kunstgeschichte 16/1–2), 2 Bände, Berlin – New York 1981 (Matsche 1981); Polleroß 1996; ders., „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 (Polleroß 2005); Oechslin 2023, S. 52–55, 214–216. Die ausführlichste Darstellung der Rezeption der Trajanssäule am Wiener Hof zur Zeit Fischers findet sich bei Stefan Seitschek, Trajan und die Daker: Schlaglichter zur Antike(n)rezeption in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Mitthof / Schörner 2017, S. 279–308 (Seitschek 2017).

10 Vgl. Werner Gauer, Die Triumphsäulen als Wahrzeichen Roms und der Roma secunda und als Denkmäler der Herrschaft im Donauraum, in: Antike und Abendland XXVII, 1981, S. 179–192 (Gauer 1981).

11 Die Höhe der eigentlichen Säule beträgt 29,6 m (= 100 römische Fuß), die Gesamthöhe vom Boden bis zum Abakus umfasst 35 m und entspricht, glaubt man der Weiheinschrift, der Höhe des für den Bau des Forums abgetragenen Hügels; vgl. Giangiacomo Martines, Description of the Structure, in: Mitthof / Schörner 2017, S. 41–49 (Martines 2017).

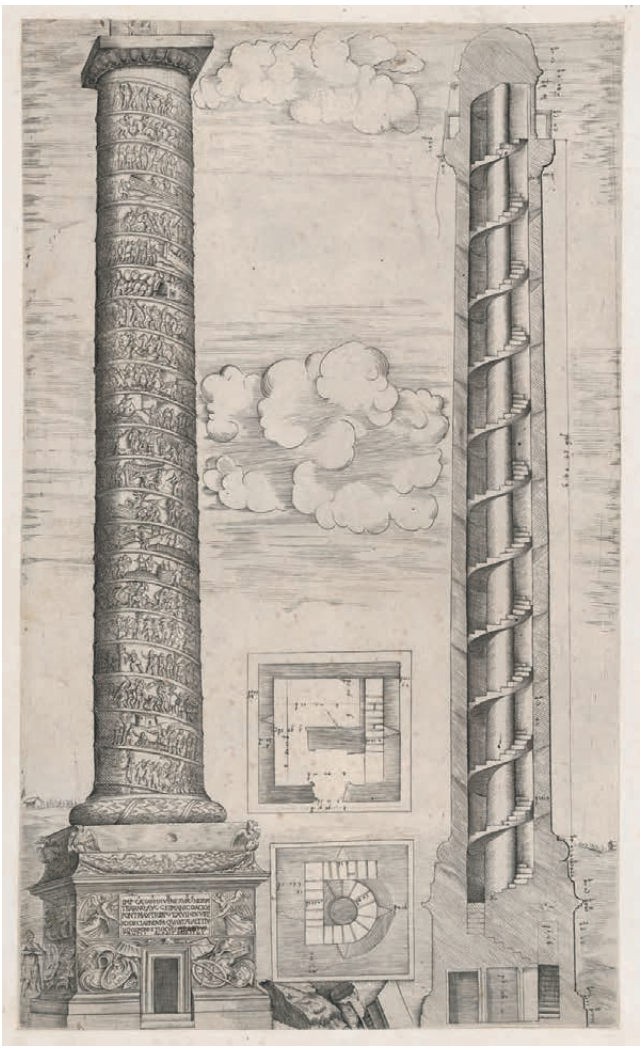


Abb. 1: Trajanssäule, anonyme Radierung, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, New York, The Metropolitan Museum of Art

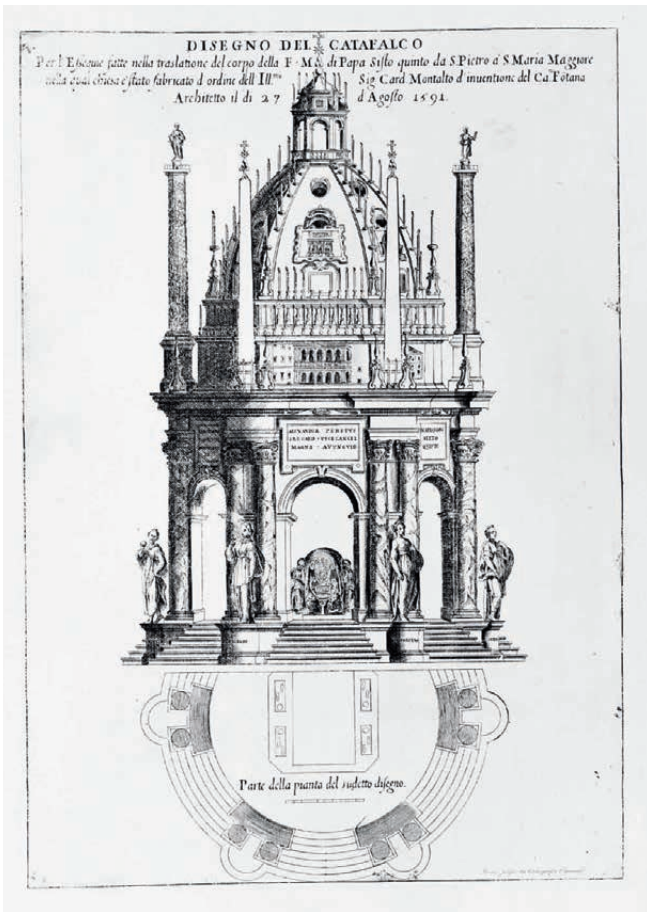


Abb. 2: Domenico Fontana, Katafalk für Papst Sixtus V. in Santa Maria Maggiore in Rom, 1591, anonyme Radierung, Rom, Calcografia Nazionale

(101/102 und 105/106 n. Chr.) zeigt. Der Fries endet wenige Zentimeter unter dem Kapitell, sodass ein Stück des ansonsten vom Fries verdeckten kannelierten Schaftes der Säule sichtbar wird. Die Säule besteht aus 29 Blöcken von Carraramarmor, in ihrem Inneren befindet sich eine Wendeltreppe, die bis zur Plattform über der Deckplatte (Abakus) der Säule führt.[12] Darauf erhebt sich ein zylindrischer Sockel, der ursprünglich eine vergoldete Statue Kaiser Trajans trug.

Nach dem Vorbild der Trajanssäule wurde 193 n. Chr. die Marc-Aurel-Säule am nördlichen Marsfeld gestaltet.[13] Sie zeigt in ihren Reliefs Szenen aus den Markomannenkriegen (166–180 n. Chr.), die wie jene gegen die Daker im Donauraum zu verorten sind.[14] Auch die Marc-Aurel-Säule wurde aus Carraramarmor errichtet, auch in ihrem Inneren befindet sich eine Wendeltreppe. Auf der analog zur Trajanssäule gestalteten Spitze stand ursprünglich ein Standbild des Kaisers Marc Aurel.

Nach dem Untergang des Römischen Reiches blieben die beiden Triumphsäulen, nicht zuletzt dank einer gewissen denkmalpflegerischen Sorge, von Zerstörungen verschont. Im Mittelalter waren sie im Besitz benachbarter Kirchen: Die Trajanssäule war SS. Apostoli unterstellt, die Marc-Aurel-Säule San Silvestro in Capite.

Als bedeutende Monumente und Orientierungspunkte im Stadtraum wurden die beiden Säulen Teil der groß angelegten städtebaulichen Planungen unter Papst

12 Auf diese „schneckenförmige" Treppe – und nicht auf den Fries – dürfte die antike Bezeichnung „columna cochlis" zurückgehen; vgl. Martines 2017, S. 46.

13 Die Höhe der Säule beträgt 29,62 m (= ca. 100 römische Fuß), die Gesamthöhe bis zum Abakus 39 m; vgl. E[ugen] Petersen, Die Marcussäule auf Piazza Colonna in Rom, in: Archäologischer Anzeiger. Beiblatt zum Jahrbuch des Archäologischen Instituts XI, 1896, S. 2–18.

14 Dieser Umstand hat zu der naheliegenden Vermutung geführt, dass mit der Übernahme des gestalterischen Grundkonzeptes der Trajanssäule ein inhaltlicher Bezug auf den Kampf um die Herrschaft an der Donau verbunden war; Gauer 1981, S. 184 f.

Sixtus V., der 1587 die Trajanssäule mit einer Statue des heiligen Petrus bekrönen ließ und 1589 die Restaurierung der Marc-Aurel-Säule durch Domenico Fontana veranlasste, der auf ihre Spitze eine Statue des heiligen Paulus stellte. Die beiden antiken Triumphsäulen wurden so zu weithin sichtbaren Sockeln für die beiden Apostel und bedeutendsten römischen Heiligen und als solche Fixpunkte im neu organisierten Netz aus Pilgerwegen, das die großen Basiliken miteinander verband. Die Marc-Aurel-Säule wurde damals fälschlicherweise mit der (erst 1703 wiederentdeckten) Säule des Antoninus Pius identifiziert und im Zuge der Restaurierung wurde eine entsprechende Inschrift am Sockel angebracht; wenn also in der Barockzeit von der „Antoninischen Säule" die Rede ist, ist damit die Marc-Aurel-Säule gemeint. Die zentrale Stellung der beiden Triumphsäulen im Rahmen der urbanistischen Neugestaltung Roms unter Sixtus V. wird nicht zuletzt an dem von Domenico Fontana entworfenen Katafalk des Papstes von 1591 manifest, wo die translozierten und in neue achsiale städtebauliche Bezüge gestellten Obelisken und die beiden Triumphsäulen prominent auf dem Tambour der Kuppel erscheinen (Abb. 2).

Triumphsäulen im „Entwurff Einer Historischen Architectur"

Eine Ahnung von dem Eindruck, den die antiken Ehrensäulen bei Fischer hinterließen, und welchen künstlerischen Zweck sie in seinem Werk erfüllen, vermitteln die Stiche im 1721 veröffentlichten „Entwurff Einer Historischen Architectur".[15] Nicht von ungefähr ist dem Trajansforum mit der Trajanssäule eine eigene Tafel (2. Buch, Tafel 7, Abb. 3) gewidmet. Das *„Haupt- und Lieblingsmotiv"* Fischers wird als das Zentrum eines prächtigen römischen Platzes vorgestellt – Vorbild für die neue Architektur des kaiserlichen Wien.[16] In den Erläuterungen beschreibt Fischer die *„Colossalische Säule […] mit einer inwendigen Schnecken-Stiege / von weissem so künstlich zusammen gefügten Marmor / daß man keine Fugen sehen kan"*[17].

Daneben finden sich in Fischers Publikation zahlreiche weitere Ehrensäulen, sowohl einzeln, meist unter den Staffagebauten im Hintergrund der jeweiligen Ansicht, als auch multipliziert und prominent als Bestandteile von Bauten platziert. So rekonstruiert Fischer das Mausoleum von Halikarnassos (1. Buch, Tafel 6) mit vier



Abb. 3: Johann Adam Delsenbach nach Johann Bernhard Fischer von Erlach, Trajansmarkt, Kupferstich, Wien Museum

15 Zu Fischers Publikation – auch hinsichtlich der programmatischen Bedeutung der darin enthaltenen Verweise auf das antike Rom – vgl. zuletzt Oechslin 2023.
16 Vgl. Oechslin 2023, S. 55 und 215.
17 Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurff Einer Historischen Architektur, Wien 1721, 2. Buch, Tafel 7, Erläuterungen.

von Statuen bekrönten Triumphsäulen an den Ecken des hohen Sockelgeschoßes.[18] Den sagenhaften Tempel von Ninive (1. Buch, Tafel 10) umgibt er mit einem Kranz aus Pfeilerarkaden, über dem sich sechs kolossale Triumphsäulen mit rauchenden Fackeln an den Spitzen erheben.[19] Die Säulen tragen hier – wie später an der Karlskirche – keine Statuen, sondern kleine runde Laternen mit Türöffnungen.

Im bereits 1688 entstandenen, erst im vierten Buch der „Historischen Architektur" (4. Buch, Tafel 2) veröffentlichten „Premier projét" für Schloss Schönbrunn stehen sie links und rechts des Eingangs in den Ehrenhof auf hohen Postamenten, die mit Statuengruppen mit den Taten des Herkules besetzt sind.[20] Im ausgeführten zweiten Projekt für Schönbrunn ersetzte Fischer die Säulen durch die noch heute bestehenden Obelisken.

Ephemere Triumphsäulen

Die ersten „realen" antikisierenden Triumphsäulen in Fischers Œuvre wurden im Frühjahr 1690 in der Wiener Wollzeile errichtet, als Teil der von den „Fremden Niederlegern" (Kaufleuten) finanzierten Ehrenpforte anlässlich des Einzugs des späteren Kaisers Joseph I. nach der Krönung zum Römischen König in Frankfurt (Abb. 4).[21] Fischer verband dabei die *„beiden eindrucksvollsten Triumphalmotive, welche die altrömische Kunst geschaffen hat"*[22] – den Triumphbogen und die Ehrensäule – zu einem völlig neuen Gebilde: Die niedrigen Seitendurchgänge treten als eigenständige Baukörper aus der Bogenarchitektur hervor und dienen als Sockel für zwei Triumphsäulen, hinter denen die Wandbereiche konkav zurückweichen. Aus der zeitgenössischen Beschreibung der Ehrenpforte geht hervor, dass diese 60 Schuh (18,9 m) hoch und 35 Schuh (11 m) breit war.[23] Die beiden vergoldeten Säulen *„in Form der Trajanisch- und Antoninischen Säulen"* waren



Abb. 4: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Triumphpforte der Fremden Niederleger, 1690, Federzeichnung, Wien, Albertina

28 Schuh (8,8 m) hoch; rechts waren die siegreichen kaiserlichen Schlachten *„gegen dem Erb-Feind"*, die Türken, links jene gegen Frankreich *„abgemahlt und angezeigt"*, auf der Spitze verkörperten zwei vergoldete Statuen, *„Consilio"* und *„Industria"*, den Wahlspruch Leopolds I.[24] Die den Triumphbogen weit überragenden

18 Zur Rekonstruktion siehe George Kunoth, Die Historische Architektur Fischers von Erlach, Düsseldorf 1956, S. 38.
19 Ebenda, S. 46.
20 Vgl. Herbert Karner, Schloss Schönbrunn – Jagdhaus und Residenz des Kaisers, in: Herbert Karner / Sebastian Schütze / Werner Telesko (Hg.), Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) und die Baukunst des europäischen Barock, München 2022 (Karner / Schütze / Telesko 2022), S. 233–241, hier: 235–236. Als Vorbild für diese Disposition gilt traditionell der Entwurf von Daniel Marot für das Mannheimer Schloss, wobei die Säulen dort tatsächlich nicht zu beiden Seiten des Eingangs, sondern inmitten des Ehrenhofes platziert sind, was wiederum auf Berninis Idee für die Rahmung des Reiterstandbilds vor dem Louvre zurückgehen dürfte.
21 Hans Aurenhammer, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Ausstellung (Ausst.-Kat. Graz – Wien –Salzburg 1956/57), Wien 1956, S. 50–52 (Aurenhammer 1956); Herta Haselberger-Blaha, Die Triumphtore Fischers von Erlach, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVII, 1957, S. 63–85; Sedlmayr 1997, S. 86 f.; vgl. zuletzt Herbert Karner, Johann Bernhard Fischers Architektur und das Haus Habsburg, in: Karner / Schütze / Telesko 2022, S. 213–220 (Karner 2022).
22 Sedlmayr 1997, S. 86.
23 Außlegung der ersten Triumph-Porten / Welche Ihro Kayserlichen und Königlichen Mayest. Mayest. Mayestätt. Zu aller unterthänigsten Ehren Von den Sämbtlichen Kayserlichen befreyten Niederlags-Verwandten / Bey dem Den 4. Martii allhier in Wien Behaltenen Prächtigen Einzug In der Wollzeil auffgerichtet worden, Wien 1690, o. S. (Außlegung 1690).
24 Ebenda.

Säulen flankieren die zentrale Mittelgruppe mit einer Weltkugel von 12 Schuh (3,8 m) im Durchmesser, auf der der Kaiser und seine Gemahlin thronen. Vor der Kugel erscheint der junge König Joseph, auf Wolken sitzend, von Strahlen umgeben, *„in Vorstellung der auffgehenden Sonnen“*[25]. Erstmals wurden hier die antiken Triumphsäulen – auf deren römische Prototypen die Beschreibung ausdrücklich verweist – durch die Darstellung aktueller siegreicher Schlachten und die auf Leopold I. bezogenen Personifikationen an ihrer Spitze für die habsburgische Propaganda im monumentalen Format aktualisiert. Obwohl wir über den Urheber des Programms keine Kenntnis besitzen, kann kein anderer als Fischer selbst den Gedanken gehabt haben, die Säulen auf diese Weise einzusetzen und in die ephemere Triumpharchitektur zu integrieren.[26]

Als dann 1711 der frühe Tod Kaiser Josephs I. zu beklagen war, griff Fischer für den Entwurf des Trauergerüstes in der Augustinerkirche[27] erneut auf das antike Motiv zurück und konnte ihm wiederum völlig neue gestalterische Möglichkeiten abgewinnen: Vier Bündelpfeiler im Mittelschiff der gotischen Hallenkirche sind als Triumphsäulen gestaltet, die den Katafalk des Kaisers umgeben (Abb. 5).[28] Darüber schwebt ein von einer Kaiserkrone bekrönter textiler Baldachin, der an den Enden von vier auf Wolken stehenden, von allegorischen Figuren emporgehobenen Obelisken getragen wird.[29] Das Programm dafür stammt nachweislich von Carl Gustav Heraeus, der es noch 1711 veröffentlichte und dabei auf die Zusammenarbeit mit Fischer verwies, die angesichts der logischen Verknüpfung von künstlerischem Entwurf und komplexem Programm besonders intensiv gewesen sein muss.[30] Heraeus weist darauf hin, dass sich *„der Bauführer“* die *„vier grosse[n] Pfeiler einer Gothischen Bau-Art“* zu Nutze gemacht habe, damit diese *„nicht das Ansehen deß Trauer-Gerüstes gar zu enge möchten einschrencken, oder das Gesichte beleidigen“*. So habe *„der Ort selbst […] den Rath an die Hand gegeben, daß man diese Pfeiler in vier grosse Trauer-Säulen [Colonnes funeraires] einer Dorischen Ordnung, so den Helden gehöret, verwandeln solte. Und zwar daß man selbige, wegen ihrer Höhe von 50 Schuhen, dergleichen Colossalische Geschicht-Säulen bedeuten liesse, als uns noch von dem alten Rom an des Kaysers Trajani, oder an des Kaysers Antonini Pii Ehren-Säulen die Zeit und ihre anfangende Verstörung übrig gelassen. Nach ihrem Muster bilden diese vier Säulen in einem Schnecken-Zuge ab die Glorreichen Thaten S. K. M. und stellen ein halb erhobenes von gelben Metall gegossenes Schnitzwerck vor. Die äusserste Striche, welche die Zeichnungen endigen, seynd mit weissen Wachs-Kerzen bestecket; umb zur Beleuchtung, und zugleich zum Trauer-Zierath zu dienen.“*[31]

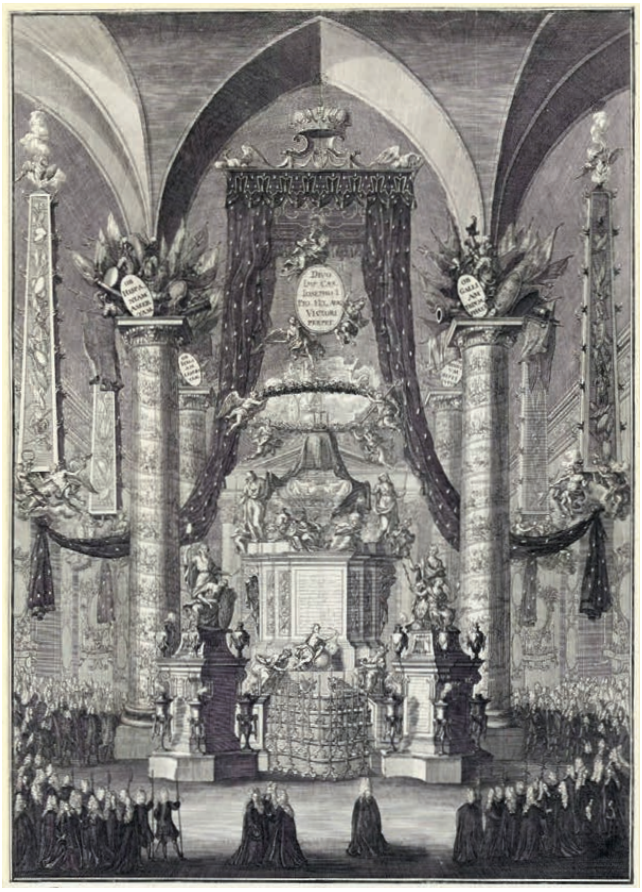


Abb. 5: Johann Adam Delsenbach nach Johann Bernhard Fischer von Erlach, Castrum Doloris für Kaiser Joseph I. in der Wiener Augustinerkirche, 1711, Kupferstich, Wien Museum

25 Außlegung 1690.
26 Ausführlich zum Programm zuletzt Karner 2022, S. 215–220.
27 Aurenhammer 1956, S. 151 f.; Michael Brix, Trauergerüste für die Habsburger in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXVI, 1973, S. 208–265, hier: 237–244; Sedlmayr 1997, S. 264 f.; Karner 2022, S. 222 f.
28 Fischer reagierte damit auf das ebenfalls von vier frei stehenden Säulen umgebene Trauergerüst Johann Lucas von Hildebrandts für Kaiser Leopold I. von 1705.
29 Ausführlich zum Programm: Karner 2022, S. 222 f.
30 Ebenda, S. 223; vgl. hinsichtlich der Triumphsäulen auch Oechslin 2023, S. 99–102.
31 Carl Gustav Heraeus: Trauer-Pracht, Mit welcher Dem Weiland Weiland Allerdurchleuchtigsten, Großmächtigsten, und Unüberwindlichsten Römisch. Käyser Josepho I. Glorwürdigsten Andenckens Bey dessen öffentlichen Exequien in der Augustiner Hof-Kirchen im Monath Jun. Anno MDCC.XI. die letzte Ehre erwiesen worden, Wien 1711 (Heraeus 1711).

Als temporäre Denkmäler erinnerten die vier Säulen an vier Schauplätze kriegerischer Erfolge des verstorbenen Kaisers im Spanischen Erbfolgekrieg: *„Wegen Hispaniens Behauptung."* / *„Wegen deß besiegten Frackreichs."* / *„Wegen Welschlands Befreyung."* / *„Wegen der Niederlande Wiederbringung."*[32] Diese Widmungen erscheinen in lateinischer Sprache auf ovalen Tafeln, die in die (auch der Verdeckung des Gewölbeansatzes dienenden) Trophäenarrangements auf den Deckplatten der Säulen integriert sind.

Die Triumphsäulen der Karlskirche

Dieses „Neue Rom", als das Wien unter Josephs Nachfolger Karl VI. gerade von dem eng mit Fischer vertrauten Carl Gustav Heraeus wiederholt tituliert wurde,[33] findet seinen unmittelbarsten Ausdruck im bedeutendsten Sakralbau dieses Herrschers, der Wiener Karlskirche (Abb. 6).[34] Die Aufgabe, am Rande des Glacis eine mächtige, weithin sichtbare und auf Fernwirkung konzipierte Votivkirche zu entwerfen, löste Fischer, indem er dem Bau eine äußere Form gab, die sich von allen bis dahin bekannten Kirchenbauten unterschied. Den beiden Triumphsäulen kommt dabei eine Schlüsselfunktion zu. Für ihre Integration in die Architektur der Kirche griff Fischer auf seinen Entwurf der Ehrenpforte von 1690 zurück, wobei hier die Säulen – wie ihre römischen Urbilder – auf mächtigen Sockeln auf den Boden vor dem Kirchenbau gestellt sind, der, analog zur Ehrenpforte, dahinter durch eine konkave Rundung „ausweicht" und Raum und Hintergrund für die mächtigen, sich dynamisch in die

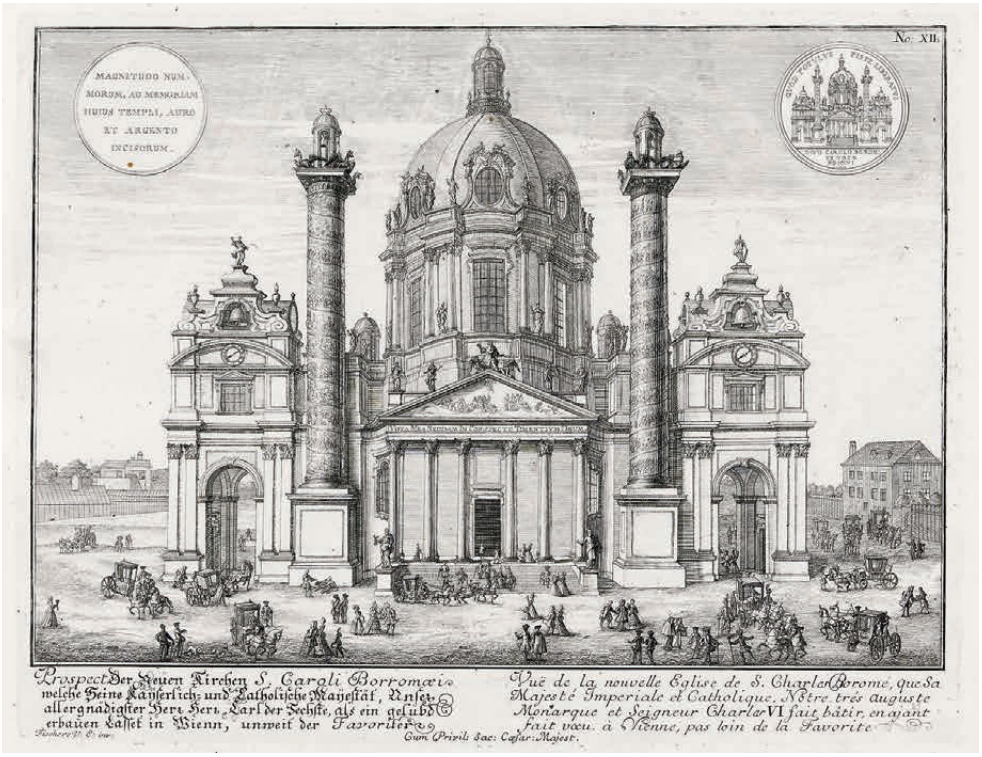


Abb. 6: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Prospekt der Karlskirche, Kupferstich, Wien Museum

32 Heraeus 1711.

33 Vgl. Matsche 1981, S. 298–304; Friedrich Polleroß, „Wien wird mit gleichem Recht Neu=Rom genannt, als vormals Constantinopel". Geschichte als Mythos am Kaiserhof um 1700, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien XI, 2009, S. 102–127.

34 Aurenhammer 1956, S. 161–175; Sedlmayr 1997, S. 280–300; Friedrich Polleroß, Votivkirche und Staatsdenkmal. Die Karlskirche als Kunstwerk und politisches Symbol, in: Elke Doppler (Hg.), Am Puls der Stadt. 2000 Jahre Karlsplatz (Ausst.-Kat. Wien Museum), Wien 2008, S. 80–87; zuletzt: 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; Ulrich Fürst, Innovatio, Concetto und Monumentalisierung. Innenräume des kirchlichen Zentralbaus bei Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: Karner / Schütze / Telesko 2022, S. 75–89; Robert Stalla, Reichskirche und Grablege Kaiser Karls VI.? Neue Ansätze zu einem erweiterten Verständnis der Karlskirche von Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: Karner / Schütze / Telesko 2022, S. 91–110 (Stalla 2022).

Höhe schraubenden Zylinder der Säulen schafft. Die mit einer Gesamthöhe von 47 Metern die römischen Urbilder noch übertreffenden Triumphsäulen weisen nun – wie bereits die früheren gezeichneten oder ephemeren Versionen – bemerkenswerte Abweichungen von ihren antiken Vorbildern auf: Die Piedestale tragen keine Reliefs, sondern gerahmte vertiefte Felder, die ursprünglich vielleicht – und damit wiederum in Analogie zur Trajans- und Marc-Aurel-Säule – Inschriften enthalten sollten; die Adler an den Ecken des Sockels der Trajanssäule haben sich an der Karlskirche auf den Deckplatten der Säulen niedergelassen, wo sie – durch die vergoldete Bronze hervorgehoben – mit ihren ausgebreiteten Flügeln höchst originelle und wirkungsvolle Balustraden bilden. Die zylindrischen Aufbauten, die in Rom als Sockel der Statuen an den Spitzen der Säulen dienen, sind in Wien als Laternen mit je vier Rundbogenöffnungen ausgebildet, auf deren Dächern, gleichsam in Vertretung von Kaiserstatuen, Kronen sitzen. Auch die Säulen selbst sind anders gestaltet als die römischen Vorbilder und besitzen eine reich ornamentierte attische Basis, während die Zone zwischen dem oberen Rand des Relieffrieses und dem Kapitell – anders als in den der Ausführung vorausgehenden Stichen der „Historischen Architektur" – keine Kannelur aufweist, sondern einen glatten Schaft zeigt. Diese subtilen Aktualisierungen sind Ausdruck einer künstlerischen Aneignung, die jedoch den unmittelbaren Bezug zu den antiken Vorbildern keineswegs schwächt.

Hans Tietze sprach von der Karlskirche als einer „*Festdekoration allerhöchsten Ranges*"[35] und machte damit die gestalterischen Bezüge zur Ehrenpforte von 1690 ebenso deutlich wie die generelle Nähe barocker Kunst zu Praktiken des Ephemeren, der Bühne und des Theaters. Diese Wirkung beruht wesentlich auf den beiden Triumphsäulen, die durch ihre kolossalen Dimensionen in einem demonstrativen und kalkulierten maßstäblichen Missverhältnis zu den anderen Teilen des Baues stehen und damit die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Wie kein anderes Motiv bringen sie den Denkmalcharakter der Kirche zum Ausdruck, heben sie von allen anderen Sakralbauten ab, unverwechselbar und unwiederholbar.[36]

Die beiden Säulen sind zugleich auch Knotenpunkte der Programmatik des Kirchenbaus: In einer sinnreichen Überlagerung unterschiedlicher Bedeutungsebenen können sie zugleich als Hinweis auf die Säulen des Herkules, die Devise Kaiser Karls V., „Plus ultra", und damit den Anspruch Karls VI. auf die spanische Krone gedeutet werden, verweisen aber als „*stumme Redner*"[37] (Carl Gustav Heraeus) auf das Motto des Kaisers, „Constantia et Fortitudine", und lassen sich schließlich mit den vor dem Salomonischen Tempel aufgestellten Säulen Jachin und Boas in Bezug setzen.[38] Die Ikonographie der Reliefs stand zunächst nicht fest: Sollten sie ursprünglich die Taten Karls V. und Karls von Flandern zeigen und damit „*ein Programm von ausgesprochen politischem Gehalt*"[39] visualisieren, bestand im Anschluss daran kurzzeitig der Plan, den Bauherrn selbst zu verherrlichen,[40] ehe man sich für das Leben und die Wunder des heiligen Karl Borromäus entschied und damit die imperialen Ehrensäulen mit einer sakralen Bedeutungsschicht überzog.

Ihrer Ikonographie zum Trotz dürften die beiden Säulen von historisch informierten zeitgenössischen Betrachter:innen wohl primär als imperiale Siegeszeichen gedeutet worden sein – wie ihre berühmten römischen Vorbilder, die Trajans- und Marc-Aurel-Säule, auf die bereits Heraeus hingewiesen hatte.[41] In einer Publikation von 1733 ist zu lesen, hier sei gleichsam die Trajanssäule „*mit Zustimmung der Götter in unser Wien übertragen*"[42] worden, und Mathias Fuhrmann erinnert in seiner 1767 veröffentlichten Beschreibung der Karlskirche daran, dass die Trajanssäule „*zum Andencken des eroberten Daciens, oder Siebenbirgen; und die andere zum Zeichen, der von Marco Antonino*

35 Hans Tietze, Wien, Berühmte Kunststätten 67, 3. Aufl., Leipzig 1928, S. 183; auch Lorenz sieht sich an „*die Prinzipien der ephemeren Denkmalsarchitekturen Fischers erinnert*", Hellmut Lorenz, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich – München – London 1992, S. 153.

36 Vgl. Ilg 1895, S. 662.

37 Carl Gustav Heraeus, Inscriptiones et symbola. Varii argumenti, Nürnberg 1721, S. 76 (Heraeus 1721).

38 Sedlmayr 1997, S. 292; zur Symbolik der Säulen vgl. Polleroß 1996, S. 184–187.

39 Sedlmayr 1997, S. 292.

40 Ebenda; ausführlich bei Stalla 2022, S. 96–98.

41 Heraeus 1721, S. 76.

42 „cedo, an ex Trajani foro cochles illa 128. pedes alta columna, opus Ammiano teste, ipsa Numinum assensione mirabile, in nostrum Viennam translatum?" Anton Höller / Franz Keller, Augusta Carolinae Virtutis Monumenta, Wien 1733, S. 16; vgl. Sedlmayr 1997, S. 282; Seitschek 2017, S. 298. Zur Publikation vgl. Friedrich Polleroß, Augusta Carolinae Virtutis Monumenta. Zur Architekturpolitik Kaiser Karls VI. und ihrer Programmatik, in: Stefan Seitschek / Herbert Hutterer / Gerald Theimer (Hg.), 300 Jahre Karl VI. (1711–1740). Spuren der Herrschaft des „letzten" Habsburgers, Wien 2011, S. 218–239.

[sic!] alhier in Pannonien, wieder die Marckmänner verrichteten Heldenthaten erbauet worden, und heutigen Tages zu Ehre der hiesigen Provinzen noch zu sehen seyn"[43]. Mit der Rede von den „*hiesigen Provinzen*" wird die Eroberung von Siebenbürgen und Pannonien durch Trajan und Marc Aurel in Analogie zur militärisch schwer erkämpften Präsenz der Habsburger auf dem Balkan gebracht und zugleich der Herrschaftsanspruch der Habsburger historisch legitimiert.[44]

Mit der Errichtung der Triumphsäulen vor der Karlskirche konnte Fischer den vor allem im Kontext der französischen Kunstpolitik des 16. und 17. Jahrhunderts gehegten und von Bernini für den Pariser Louvre angedachten Plan, „Simulacren" der antiken Ehrensäulen zu erstellen, einer Translozierung der antiken Ehrensäulen „in effigie", erstmals umsetzen und die künstlerische Wirkung durch ihre verdoppelnde Gegenüberstellung mit der Marc-Aurel-Säule effektvoll steigern. Bei der Ehrenpforte von 1690 noch ein Motiv unter vielen, wurden die Triumphsäulen an der Schauseite der Karlskirche durch den enormen Sprung im Maßstab schließlich zu jenem alles bestimmenden Element, das wesentlich zur irritierenden Einzigartigkeit dieses Bauwerks beiträgt.

43 Mathias Fuhrmann, Historische Beschreibung Und kurz gefaste Nachricht Von der Römisch. Kaiserl. und Königlichen Residenz-Stadt Wien, Und Ihren Vorstädten, Teil 2, Bd. 2, Wien 1767, S. 586.

44 Vgl. Gauer 1981, S. 190; zur Rezeption Trajans und der Dakerkriege in der habsburgischen Geschichtspolitik vgl. Seitschek 2017, S. 289–295 und Oechslin 2023, S. 229.

Birgit Gabis, Klaus Wedenig

„Beschreib- und Erklärung Deren Historischen Wündungen, So auf denen Beeden an der Sanct Caroli Kirchen stehenden in Stein gehauenen Säulen zu beobachten vorkommen“.

Zur Bau- und Restaurierungsgeschichte der Triumphsäulen der Wiener Karlskirche

“Description and explanation of their historical transformations at whose endings columns carved in stone can be seen standing at Sanct Caroli Kirchen.” The history of constructing and restoring the triumphal columns of Karlskirche in Vienna

The triumphal columns built at Karlskirche in Vienna from 1724 to 1730 have undergone extensive renovation work since 2020: In 2020 and 2023, the stone reliefs were in an alarming state and removed and photographed by our company, Restoration Company of Mag. Klaus Wedenig. The damage was documented in maps, and emergency safety measures had to be taken. In 2021, sample surfaces were applied to test methods and primarily define the goal for the upcoming restoration. The newly acquired photos were compared with historical photos from 1905, and formal changes were explored during the numerous restorations. The developed view of the winding columns, which was created to document the exemplary conservation from photogrammetric mapping, allowed the illustrations of the Albrechtscodex (ÖNB, Cod. 7853) to be compared with the completed reliefs for the first time.

Die Karlskirche ist das bedeutendste sakrale Bauwerk des Barock in Wien, Johann Bernhard Fischers von Erlach (1656–1723) letzter Kirchenbau und sakrales Hauptwerk. Seit Anbeginn ihrer Entstehung wurde über die Kirche und ihren Bauherrn, Kaiser Karl VI. (1711–1749), zahlreich berichtet, Architektur und Ausstattung wurden bereits vielfach aus den verschiedensten Blickwinkeln beleuchtet,[1] zuletzt im anlässlich des Jubiläumsjahres 2023 zum 300. Todestag Johann Bernhard Fischers von Erlach erschienenen Sammelband „Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) und die Baukunst des europäischen Barock“[2].

Die Quellenlage zur Karlskirche ist vergleichsweise gut, neben der im Rektorat des Kreuzherrenordensarchivs Wien aufbewahrten Chronik „Liber memorabilium Parochicae ad S. Carolum Borromaeum Vienna in suburbio vulgo Wieden“[3] sind auch Rechnungsbücher des Hofbauschreibers Johann Höllinger und seines

1 Albert Ilg, Die Fischer von Erlach. Bd. 1: Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters, Wien 1895, S. 615–794 (Ilg 1895); Hellmut Lorenz, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich – München – London 1992, S. 150–157; Hans Aurenhammer, Johann Bernhard Fischer von Erlach, London 1973, S. 131–143; Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Stuttgart 1997, S. 280–300; Hans Sedlmayr, Die Schauseite der Karlskirche in Wien, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956, S. 262–271 (Auswahl).

2 Robert Stalla, 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. 91–109 (Stalla 2022).

3 Vielen Dank an den Rektor des Kreuzherrenordens Wien, Pater Marek Pučalík, PhD, sowie an seinen Assistenten Eric Peters für die Möglichkeit, die Chronik einzusehen.

Nachfolgers Bertram erhalten geblieben,[4] darüber hinaus existieren Bauakten und Gedenkbücher im Hofkammerarchiv[5] sowie im Österreichischen Staatsarchiv,[6] die auszugsweise publiziert wurden.[7]

Bereits während der Errichtung der Kirche berichteten zeitgenössische Gelehrte über den aufsehenerregenden Bau; an erster Stelle stehen in diesem Zusammenhang die Publikationen des kaiserlichen Hofnumismatikers und Programmberaters der kaiserlichen Bauten, Carl Gustav Heraeus (1671–1725).[8] Erwähnungen zur Karlskirche finden sich auch in den panegyrischen Veröffentlichungen der Jesuiten Anton Höller und Franz Keller[9] sowie in der „Pest-Beschreibung Und Infections-Ordnung“[10] aus dem Jahr 1727. Die mit zahlreichen Kupferstichen illustrierten Texte vermitteln ein präzises Stimmungsbild, wie der Bau in der Entstehungszeit gesehen wurde, und stellen einen Leitfaden dar, wie die „sprechende“ Architektur des Kirchenbaus als Propagandainstrument des habsburgischen Herrscherhauses rezipiert werden sollte.

Die beiden Triumphsäulen, die mit ihren 800 m² Reliefarbeiten durchaus als eigenständiges Kunstwerk angesehen werden könnten, wurden bislang lediglich im Kontext des Kirchenbaus behandelt, meist in Verbindung mit Versuchen der Deutung ihrer vielschichtigen symbolischen Aussage,[11] eine monografische Aufarbeitung fehlt allerdings bis heute.

Im Vorfeld der geplanten Gesamtrestaurierung der beiden Triumphsäulen wurde unsere Firma, Mag. Klaus Wedenig – Restaurierung/Konservierung, 2020 vom Verein der Freunde und Gönner der Wiener Karlskirche beauftragt, eine umfangreiche restauratorische Befundung der Steinreliefs durchzuführen.[12] Neben der Frage nach der ursprünglichen Oberflächengestaltung mussten Zustand und Schadensgrad des Steinbestands eruiert werden: Die in den Quellen überlieferte Bleiweißfassung konnte in Hinterschneidungen, Rücksprüngen oder Vertiefungen gefunden und somit verifiziert werden. Die in den vergangenen Restaurierungen verwendeten Materialien, insbesondere die der Ergänzungen (Kunststeinmörtelmassen, Fugenmassen, Natursteinvierungen), wurden untersucht und den einzelnen Restaurierungsoffensiven zugeordnet. Zahlreiche Maßnahmen von früheren Interventionen, wie z. B. der Eintrag von sperrenden Materialien zur Vergütung von Mörtelmischungen oder zur Festigung, haben aus heutiger Sicht mehr Schaden als Nutzen gebracht und forcierten im Gegenteil den Verfall des Steins. Bereits 2020 war der Zustand der Steinsubstanz als besorgniserregend einzustufen. Beide Säulen wurden von unserer Firma mit der Hebebühne abgefahren, fotografiert und die bestehenden Schäden in Kartierungen dokumentiert. Lockere und somit absturzgefährdete Stein- und Kunststeinteile mussten abgenommen werden. Im Februar 2023 wurden beide Säulen erneut abgefahren und auf neu hinzugekommene Schäden untersucht (Abb. 1).[13]

---

4 *„Der Röm. Kays. und Catholischen May. Hoff vndt Lanndt Bauschreibers, Mein Johann Höllingers geführte Geldrechnung Ueber Empfang und Auszgaab“*, AT-OeStA/FHKA, Signatur ser. nov. 1856–1867.

5 AT-OeStA/FHKA AHK NÖHA, Signaturen 61/A/23 und 61/B/23.

6 AT-OeStA/AVA, Signatur Acta Nr. 37 „Karlskirche“.

7 Alois Kieslinger, Die Bausteine der Karlskirche von Wien, Kirchenkunst IX, 1937, Heft 4, S. 79–86; Lieselotte Popelka, Studien zur Wiener Karlskirche, in: Alte und neue Kunst IV, 1955, S. 75–132 (Popelka 1955).

8 Carl Gustav Heraeus, Inscriptiones et symbola. Varii argumenti, Nürnberg 1721 (Heraeus 1721); Joseph Bergmann, Heraeus' zehn Briefe an Leibniz, in: Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Classe XVI, 1855, S. 141–154.

9 Anton Höller, Augusta Carolinae Virtutis Monumenta seu Aedificia a Carolo VI. […] publico bono posita, Wien 1733; ders., Monumenta religionis augustae seu colossi dei et divorum honoribus caesarum Austriacorum munifica pietate Viennae erecti, Wien 1732.

10 Pest-Beschreibung Und Infections-Ordnung, Welche Vormahls in besondern Tractaten heraus gegeben, nunmehro aber in ein Werck zusammengezogen, Samt der Anno 1713 zu Wienn in Österreich fürgewesten Contagion, mit denen dargegen gemacht- und beschriebenen Veranstaltungen, Dem gemeinen Wesen zum Besten in Druck befördert. Wienn in Österreich […], Wien 1727, S. 165–171.

11 Herbert Karner, Die Karlskirche. Denkmal oder Sakralraum?, in: Stefan Abl / Berthold Hub / Anna Frasca-Rath (Hg.), Close Reading. Kunsthistorische Interpretation vom Mittelalter bis in die Moderne, Festschrift für Sebastian Schütze, Berlin – Boston 2021, S. 580–589; 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; Robert Stalla, „... der mächtigsten Vorsprechung Caroli von dem Himmel gegen Carolum auff Erden“. Johann Michael Rottmayrs Kuppelfresko, der Albrechtscodex 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) (Auswahl).

12 Fa. Restaurierung/Konservierung, 1040 Wien, Karlskirche (Pfarrkirche hl. Karl Borromäus), Triumphsäulen, Untersuchungsbericht (unpubl. Bericht im Auftrag des Vereins der Freunde und Gönner der Wiener Karlskirche), Königshof 2020.

13 Fa. Restaurierung/Konservierung, 1040 Wien, Karlskirche (Pfarrkirche hl. Karl Borromäus), Triumphsäulen, Erhebung des Ist-Zustands und Schadensfeststellung (unpubl. Bericht im Auftrag des Vereins der Freunde und Gönner der Wiener Karlskirche), Königshof 2023.



Abb. 1: Karlskirche, östliche Triumphsäule: Befahrung Februar 2023

2021 wurden Musterflächen an beiden Triumphsäulen jeweils im Bereich der 6. Spiralwindung angelegt, um Methoden und Materialien zu erproben und das Restaurierziel definieren zu können.[14] Begleitend dazu erfolgten – neben den üblichen restauratorischen und naturwissenschaftlichen Untersuchungen – umfangreiche, dem prominenten Objekt geschuldete kunsthistorische Recherchen, die wir in Auszügen hier vorstellen wollen.[15]

Daten und Fakten zur Entstehungs- und Restauriergeschichte

Laut erhaltener Rechnungen nahm die Errichtung der Triumphsäulen inklusive der bildhauerischen Arbeiten an den Reliefs insgesamt sechs Jahre in Anspruch (1724–1730). Die innen hohlen Säulenschäfte wurden aus Steinblöcken aus Zogelsdorfer Kalksandstein aufgemauert. Als ausführende Steinmetze werden in den Rechnungsbüchern die aus Eggenburg stammenden Steinmetzmeister Andreas Steinböck (1667–1750) und Franz Strickner (1699–1738) genannt. Sie sind 1724, 1725, 1726 und 1727 erwähnt und erhalten Zahlungen für die Lieferung der Steine für die beiden *„grossen Pyramiden an der Facciada“* in der Höhe von insgesamt 5927 fl. und 40 kr.[16] Die im Säulenschaft eingebaute Wendeltreppe, die Gesimse der monumentalen Postamente, die Abakusse der Kapitelle sowie die Plinthen der Laternen bestehen aus dem widerstandsfähigeren Kaiserstein; der dafür verantwortliche Elias Hügel (1681–1755), Steinmetzmeister und Bildhauer aus Kaisersteinbruch, erhielt seinen Lohn im Jahr 1728.[17]

Für die künstlerische Arbeit an den Triumphsäulen, den Reliefdarstellungen mit den Szenen aus dem Leben und Wirken des hl. Karl Borromäus, wurden *„auf Befehl Kaiser Karls VI. von den Geschicktesten Künstlern Modelle verfertiget zu dergleichen Arbeiten auf die beiden Spiralsäulen an der Kirche des hl. Caroli Boromäi“*[18]. Der als Favorit gehandelte Lorenzo Mattielli erhielt den Auftrag nicht, da er die Figuren als Hochrelief ausgeführt hatte; dadurch würde *„die Masse des Steins durch die*

14 An der östlichen (= linken) Triumphsäule umfasste die Musterfläche eine Figurengruppe mit Architekten und zwei Ingenieuren vor einem in Bau befindlichen Gebäude (6. Windung, Ansicht von SW), an der westlichen (= rechten) Triumphsäule eine Figurengruppe mit drei Ordensschwestern in einer Konche (6. Windung, Ansicht von SO). Vgl. Fa. Restoration Company GmbH, Die Triumphsäulen der Karlskirche in Wien IV, Musterarbeit zur geplanten Gesamtrestaurierung (unpubl. Bericht im Auftrag des Vereins der Freunde und Gönner der Wiener Karlskirche), Königshof 2021.

15 Fa. Restaurierung/Konservierung, 1040 Wien, Pfarrkirche hl. Karl Borromäus, Triumphsäulen: Zur Bau- und Restauriergeschichte (unpubl. Studie im Auftrag des Vereins der Freunde und Gönner der Wiener Karlskirche), Königshof 2022.

16 Popelka 1955, S. 127–131.

17 *„Dem Elia Hügel Steinmez Meystern im Kayl. Steinbruch an seinen gleichfahls dahin gelieferten Arbeithen über ihme in vorgehenden 27. Jahr von in Abschlag zugezöhlte 1.087 fl. 31 Kr. lauth 3. Quittungen weithers anticipirt Sechshundert Gulden id est…600.“* Helmuth Furch, Elias Hügel, Hofsteinmetzmeister. 1681–1755, Kaisersteinbruch 1992, S. 30.

18 Johann Joachim Winckelmann, Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, Dresden – Leipzig 1756, S. 67 (Winckelmann 1756).

grossen Tiefen verringert und die Säulen geschwächt worden seyn“[19].

Für die Ausführung der spiralförmig angeordneten Reliefs aus Zogelsdorfer Kalksandstein scheint 1728, 1729 und 1730 in den Baurechnungen nur der Name des Bildhauers Christoph Mader auf, andere Künstler, wie z. B. seine in anderen Quellen genannten Mitarbeiter Jakob Christoph Schletterer (1699–1774) und/oder Johann Baptist Straub (1704–1784), werden nicht erwähnt. Mader führte laut Eintrag von 1729 die Reliefs „*nach denen vorhero gemachten Modellen*“ aus.[20]

1729, erst sechs Jahre nach Johann Bernhard Fischers von Erlach Tod, war die erste der beiden Kolossalsäulen inklusive ihrer Reliefbilder fertiggestellt und es wurde mit der zweiten begonnen,[21] die 1730 vollendet wurde. Zur Imitation weißen Marmors sowie aus Konservierungsgründen wurden die beiden Triumphsäulen mit Bleiweiß in Leinöl gefasst, wofür 1729 und 1730 Rechnungsbelege ausgestellt wurden.[22]

Die Literatur ist sich darüber einig, dass 800 m² Reliefarbeiten in einer derartig kurzen Zeit (für die zweite Säule wurde laut der Einträge im „Wienerischen Diarium“ und in den Baurechnungen nur knapp ein Jahr aufgewendet) nicht von einem Bildhauer allein ausgeführt werden konnten. Es gibt unterschiedliche Theorien, wer in welchem Ausmaß beteiligt und auch federführend war:

Winckelmann[23] berichtet in Zusammenhang mit den Reliefdarstellungen nur von Johann Christoph Mader, der auch die Modelle geschaffen haben soll. Diese Informationen stammen von Adam Friedrich Oeser, einem Schüler Georg Raphael Donners, mit dem er befreundet war. Laut Füessli erfüllte der „*mittelmäßige Bildhauer*“[24] Mader aber nur einen Bruchteil des Auftrags; sämtliche Modelle und einige der ausgeführten Reliefs sollen von Jakob Christoph Schletterer hergestellt worden sein. Mader habe diesen nach Beendigung seiner Arbeit übervorteilt und den Ruhm allein für sich beansprucht.[25] Wurzbach wiederum behauptet in seinem „Biographischen Lexikon“[26], die Modelle seien bereits fertiggestellt gewesen, als Schletterer von Venedig nach Wien gekommen war (oder von Mader nach Wien berufen worden war). Windisch-Graetz[27] belegt in seiner Monografie über Schletterer dessen Mitarbeit an den Säulenreliefs durch eine Textpassage in der Zeitschrift „Allergnädigst= privilegirte Anzeigen aus sämmtlich= kaiserlich= königlichen Erbländern“[28] und schreibt ihm, ohne diese Behauptung zu belegen, den Hauptanteil an der künstlerischen Leistung zu.[29]

Johann Baptist Straub wird erst in der späteren Literatur als möglicher Mitarbeiter genannt.[30] Der aus Wiesensteig / Bayern stammende Straub war in der Zeit von 1726 bis 1734 in Wien, wo er im Umkreis von Ignaz Gunst, Christoph Mader, Ferdinando Galli-Bibiena, Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Raphael Donner lernte und erste größere Arbeiten (z. B. für die Ausstattung der Schwarzspanierkirche) ausführte. In Zusammenhang mit den Arbeiten an den Triumphsäulen-Reliefs attestiert Steiner[31] dem jungen Straub keinerlei künstlerische oder entwurfstechnische Eigenleistung, lediglich eine Mitarbeit im Rahmen des Werkstattbetriebs an der Ausführung. Er wiederum schließt sich der Meinung Füesslis an und will in der „*Figurenerfindung, der breit ausgesponnenen in flächiger Aneinanderreihung vorgetragenen Erzählung und in*

19 Winckelmann 1756, S. 67.
20 „*Dem Christoff Maderer Bildhauer, deme an denen zwei aufgeführten grossen steinernen Piramyden, die nach denen vorhero gemachten Modellen vor gut erkannte Bassreliefen in Stein ausszuhaucn, veraccordirt worden, an sodanen Verdienst Vermög anliegender 8 Bescheinigungen, über im vorigen Jahr ihme gegebenen 950 fl. weithers bezallt....2000 fl.*“, Ilg 1895, S. 673.
21 Wienerisches Diarium vom 15.10.1729, ÖNB digital, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17291015&seite=6&zoom=33 (26.07.2023).
22 „*Dem Franz Joseph Bertl wegen mit venediger Bleyweiß anzustreichen ihme veraccordierten steinernen. Pyramiden 330 und 150 fl.*“, Rainer Prandtstetten, Die Restaurierung der Triumphsäulen der Karlskirche in Wien, in: Restauratorenblätter III, 1979, S. 348–366, hier: 350 (Prandtstetten 1979).
23 Alphons Dürr, Adam Friedrich Oeser, Leipzig 1879, S. 54.
24 Johann Rudolf Fuessli, Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten, Bd. 2, Schaumburg 1802, S. 19.
25 Ebenda, S. 20.
26 Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Sechzehnter Theil, Wien 1867, S. 241.
27 Franz Windisch-Graetz, Jakob Christoph Schletterer. Ein Bildhauer des Wiener Spätbarock, phil. Diss., Wien 1950 (Windisch-Graetz 1950).
28 „*[…] ferner allhier die zwo Säulen an der Kirche des heil. Karl Borromäus. Diese große Arbeit hat er in Gesellschaft anderer verfertiget; doch mußte er zwey Jahre lang die Oberaufsicht darüber führen.*“ Allergnädigst= privilegirte Anzeigen aus sämmtlich= kaiserlich= königlichen Erbländern, Ausgabe vom 31.07.1771, http://data.onb.ac.at/rep/10A8AD98 (26.07.2023).
29 Windisch-Graetz 1950, S. 7.
30 Ebenda, S. 26, Anm. 16.
31 Peter Steiner, Johann Baptist Straub, München 1974, S. 7 (Steiner 1974).

der weichen, lockeren Faltenführung" eine stilistische Nähe zu Schletterer erkennen.[32]

Die Tatsache, dass nur Mader in den Quellennachrichten angeführt wird, ist an sich nicht ungewöhnlich: Erwähnt wird grundsätzlich nur der Unternehmer, dem der Auftrag in seiner Gesamtheit übergeben wurde, allfällige Mitarbeiter werden in der Regel nicht genannt. Mader stand bereits ab 1724 als Nachfolger Giovanni Stanettis im Dienst des Prinzen Eugen und führte eine Werkstatt mit mehreren Mitarbeitern,[33] u. a. den bereits erwähnten Schletterer und Straub. Die Mitarbeiter waren Ausführende, die sich streng an den Entwurf halten mussten, es wurden darüber hinaus standardisierte Figurentypen verwendet, die wenig künstlerischen Freiraum boten. Eine Händescheidung erscheint zudem aufgrund der oftmaligen Überarbeitungen der vergangenen Restaurierungen schwierig.

Der künstlerische Entwerfer der Bilderfolge wird in den Quellen namentlich nicht genannt; Ingeborg Schemper-Sparholz vertritt in ihrer Mattielli-Monografie[34] die Meinung, dass weder Mader noch Mattielli für die Bildvorwürfe verantwortlich gewesen sein können: „*Sie verraten die Hand eines routinierten Zeichners, der gewohnt war, für festliche Anlässe schnell erzählungsreiche Bilderfolgen zu erstellen, die, einem Film vergleichbar, das Volk belehren und unterhalten sollten.*"[35] Als möglichen Urheber nennt sie den ab 1710 am Wiener Hof beschäftigten „Disegnatore di Camera" Daniele Antonio Bertoli (1677–1743),[36] von dem etwa 300 Masken- und Kostümentwürfe erhalten sind und der allegorische Kompositionen nach Ideen von Heraeus gezeichnet hat.

Erste Reparaturen und partielle Ausbesserungen am Kirchenbau erfolgten bereits 1755 und 1771,[37] die erste belegbare größere Intervention fand in den Jahren 1814–1817 statt.[38] Im Hofkammerdekret vom 14. März 1816 ist von einer „*bloßen Verschönerung*" die Rede, aufgrund der langen Dauer der Arbeiten und der enormen Höhe der Ausgaben muss es sich dabei jedoch um umfangreiche Arbeiten gehandelt haben, die über Pflegemaßnahmen weit hinausgingen.[39] Genauere Angaben über die erfolgten Maßnahmen an den beiden Triumphsäulen sind in den Quellen nicht enthalten. Über die in den Jahren 1836/37 durchgeführten Ausbesserungsarbeiten ist ebenfalls nur wenig bekannt, lediglich Reparaturen an der Glocke sowie am „*baulichen Bestand der Kirche*" werden in den Akten angeführt.[40]

Die erste umfassende Überarbeitung der beiden Säulen, die gut dokumentiert ist, fand 1866 statt. Eine 1909 im bekrönenden Kreuz der Laterne der Hauptkuppel gefundene Urkunde sowie die im Kreuzherrenarchiv der Karlskirche aufbewahrte Chronik gibt Aufschluss über die damals ergriffenen Maßnahmen, die ausführenden Handwerker und Bildhauer sowie die entstandenen Kosten.[41]

Bereits 1898 wurde der erneut besorgniserregende Zustand der Kirche durch den damaligen Pfarrer der Karlskirche und Kommandeur des Kreuzherrenordens Josef Dobner in einem Schreiben an die k. k. niederösterreichische Statthalterei aufgezeigt;[42] zähe Verhandlungen über die Finanzierung des Projekts verzögerten allerdings den Beginn der Arbeiten. Im Juni 1904 wurden Musterflächen zur Erprobung der Maßnahmen angelegt, 1905 wurde schließlich mit der Restaurierung der rechten Säule begonnen. Im Juli 1907 waren die Arbeiten an der rechten Säule, Mitte Juni 1908 jene an der linken Säule fertiggestellt (Abb. 2).[43] Im Vorfeld der Restaurierung wurden die Säulen umfassend fotografisch dokumentiert.[44]

---

32 Steiner 1974, S. 22.
33 Windisch-Graetz 1950, S. 6.
34 Ingeborg Schemper-Sparholz, Der Bildhauer Lorenzo Mattielli. Die Wiener Schaffensperiode 1711–1738, Skulptur als Medium höfischer und sakraler Repräsentation unter Kaiser Karl VI., Univ. Habil.-Schr., Wien 2004 (Schemper-Sparholz 2004).
35 Ebenda, S. 144.
36 Anna Maria Ebersberger, Das Kostümwerk Daniele Antonio Bertolis, phil. Diss., Wien 1961.
37 Karl Hofbauer, Die Wieden mit den Edelsitzen Conradswerd, Mühlfeld, Schaumburgerhof und dem Freigrunde Hungerbrunn. Historisch-topographische Skizzen zur Schilderung der Vorstädte Wiens, Wien 1864, S. 56.
38 Quelle für die im 19. Jahrhundert erfolgten Restaurierungen ist vor allem: Karl Holey, Die Baugeschichte der Kirche St. Karl Borromäus in Wien im XIX. Jahrhundert, in: Zeitschrift des österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins, Architekten-Vereins LIX, 1907, Heft 29, S. 517–522 und Heft 30, S. 533–540 (Holey 1907).
39 Ebenda, S. 519.
40 Ebenda, S. 521.
41 Kajetan Holik, Die Instandsetzung der Karlskirche in Wien, in: Allgemeine Bauzeitung LXXXII, 1917, S. 89 (Holik 1917).
42 Holey 1907, S. 534.
43 Quelle für die Restaurierkampagne 1904/08 ist der Rechenschaftsbericht von Dr. Kajetan Holik, k. k. Baurat im Ministerium für öffentliche Arbeiten: Holik 1917, S. 1–8 und S. 85–92.
44 Wien Museum, Signaturen HMW_033609_00001-001 bis HMW_033609_00102-001.



Abb. 2: Gesamtansicht der eingerüsteten Kirche, Ansichtskarte von 1909

Im Zuge der wohl in Hinblick auf die 200-Jahr-Feier der Kirche erfolgten Restaurierung 1929–1931 dürften auch die beiden Säulen überarbeitet worden sein, die Mörtelzusammensetzung einiger heute noch erhaltenen Kittungen (Grauzement, Mannersdorfer Körnung) sowie der grauzementgebundene Überzug der rechten Säule deuten darauf hin.

Die in den Jahren 1974–1976 durchgeführte Restaurierung der beiden Säulen ist gut dokumentiert und wurde von Rainer Prandtstetten in den „Restauratorenblättern" publiziert.[45] Die linke und ein Großteil der rechten Säule wurden seither nicht mehr behandelt. 1991 wurden die vier untersten Reliefwindungen der rechten Triumphsäule restauriert.[46]

Formale Unterschiede zwischen 1905 und heute

Durch die oftmaligen Überarbeitungen wurden die Säulenreliefs in ihrem barocken Originalbestand stark reduziert. Jede Intervention ging jeweils mit einer zuweilen sehr großzügigen Abnahme nicht nur der schadhaften Ergänzungen der vorangegangenen Restaurierungen, sondern auch der Originalsubstanz einher. In der Restaurieroffensive 1904–1908 wurden – mit dem Verweis, dass es sich dabei um qualitativ minderwertigeren Stein handle – auch ganze Steinquader ausgelöst. Die Fehlstellenbereiche wurden mit Kunststeinmörtel bildhauerisch ergänzt oder durch Natursteinvierungen (1866 mit St. Margarethener Kalksandstein, 1904–1908 mit Zogelsdorfer Kalksandstein) rekonstruiert. Restaurierziel war bei jeder Intervention die Totalrekonstruktion der figürlichen Darstellungen. Bei der Restaurierung 1904–1908 wurden an der rechten Säule 82 Quader erneuert, das entspricht in etwa einem Fünftel der Gesamtfläche der Säule; an der linken Säule wurden 94 Vierungen versetzt. Die Vorgangsweise wurde bereits damals von dem renommierten Kunsthistoriker und Denkmalpfleger Max Dvořák scharf kritisiert.[47] Abgesehen davon, dass Dvořák die zahlreichen Auswechslungen für nicht notwendig erachtete, beanstandete er auch die Tatsache, dass sowohl die im Vorfeld angefertigten Gipsabgüsse als auch die Originalsteine nach Abschluss der Arbeiten zerstört worden waren.

Die Serie der im Wien Museum erhaltenen insgesamt 102 Detailfotos der beiden Triumphsäulen liefert uns eine umfangreiche Dokumentation des Zustands der Reliefdarstellungen aus der Zeit um 1905. Die Fotos zeigen den Zustand vor der Restaurierung, es sind gravierende Verwitterungsschäden erkennbar, die zu einem großflächigen Substanzverlust und somit zu einer Verunklärung der Formen, z. B. im Bereich der Gesichter, geführt hatten. Die Oberflächen sind partiell verschmutzt und in Rücksprüngen durch die Sinterauflagen schwarz „gefärbt". Die im Zuge der Restaurierung 1866 erneuerten Fugen sind durch die Dunkelfärbung der als Armierung beigefügten und mittlerweile korrodierten Eisenspäne deutlich erkennbar. Ebenso sind die Vierungen der vorangegangenen Restaurierung durch

45 Prandtstetten 1979.
46 Akten BDA, LK Wien und Abteilung für Konservierung und Restaurierung.
47 Max Dvořák, Monumenta deperdita 2. 82 Reliefs der rechten Triumphsäule vor der Karlskirche in Wien, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1908, Heft 4, Beiblatt zum Band II, S. 143 f.



Abb. 3: Östliche Triumphsäule, 9. Windung, Ansicht von SW, Aufnahme von 1905



Abb. 4: Zustand 2020/21, Markierungen: Unterschiede zum Zustand von 1905

einen vom Rest abweichenden, wesentlich helleren Steinfarbton auf den Fotos gut auszumachen.

Im Zuge unserer Befundung 2020/21 haben wir die historischen Fotos von 1905 dem Ist-Zustand gegenübergestellt, um so eventuelle, im Verlauf der zahlreichen Interventionen entstandene, formale Veränderungen eruieren zu können. Anhand der vorhandenen Fotos von 1905 wurde lediglich eine einzige Stelle identifiziert, die eine gravierende Veränderung erfahren hat: Es handelt sich dabei um die Darstellung von neu ankommenden Pestkranken im Spital, die mit Betten und Nahrung versorgt werden (linke Säule, 9. Windung, Ansicht von SW). Im Zustand von 2020/21, Resultat der Restaurierung 1974–1976, reichen sich die sitzende Frauenfigur und der sich zu ihr hinunter beugende Mann die Hände, 1905 wird der Frau aber ein Kelch übergeben (vgl. Abb. 3–4). Auch die Position der Hände des rechts der Frau knienden Mannes und die Gestaltung seines Gewandes stimmen nicht überein.

Davon abgesehen sind die von uns festgestellten formalen Abweichungen eher geringfügig, es handelt sich dabei im Wesentlichen um falsch rekonstruierte Faltenverläufe im Bereich der Draperien, fehlende Kanneluren im Bereich der Säulen und Pilaster der Hintergrundarchitekturen, veränderte Lochmuster im Bereich der Spitzenbordüren der Gewänder oder um andere Details wie z. B. die als Katze rekonstruierte Tierdarstellung an der 6. Windung, SW-Seite, der rechten Triumphsäule, die auf dem zugehörigen historischen Foto nur in stark rückgewittertem Zustand zu sehen ist und somit nicht als Katze identifiziert werden kann. Die 1904–1908 mithilfe einer Natursteinvierung durchgeführte Rekonstruktion als Katze mit Maus musste im Zuge unserer Befahrung 2023 wegen Absturzgefahr abgenommen werden (Abb. 5–7).

Zumindest im Verlauf der Restaurierungen des 20. Jahrhunderts, die jeweils massive Eingriffe in die historische Substanz darstellten, wurde weitgehend originalgetreu gearbeitet. Auffällig ist allerdings, dass bei der Restaurierung 1974–1976 einzelne Gesichter sehr detailgenau rekonstruiert wurden (Abb. 8–9), obwohl Vorlagen fehlten. Die Fotos von 1905 konnten wie erwähnt nur eingeschränkt herangezogen werden, da sie lediglich den schadhaften, stark verwitterten Zustand



Abb. 5: Westliche Triumphsäule, 6. Windung, Ansicht von SW, Aufnahme von 1905



Abb. 6: Zustand 2020/21



Abb. 7: Zustand 2023 nach Abnahme des schadhaften Stein- und Kunststeinmaterials



Abb. 8: Östliche Triumphsäule, 7. Windung, Ansicht von O, Aufnahme von 1905



Abb. 9: Zustand 2020/21, Markierungen: Unterschiede zum Zustand von 1905

vor der Restaurierung zeigen und Detailaufnahmen aus der Zeit davor (vorzugsweise aus der Zeit vor der Intervention 1866) nicht existieren. Der original barocke Zustand konnte nicht mehr vollständig nachvollzogen werden, eine Tatsache, die auch für die kommende Restaurierung eine große Herausforderung darstellt: Die Fotos von 1905 können zwar als Orientierungshilfe dienen, jedoch müssen auch andere Werke der ausführenden Bildhauer zum Studium der stilistischen Charakteristika ihrer Kunst und ihrer Arbeitsweise herangezogen werden, um weitere Anhaltspunkte für die Nachbildung zu erhalten. Ansonsten bildet der Ist-Zustand die einzige Referenz: Bereiche, die nicht durch die Fotos von 1905 erfasst, aber formal intakt sind, sollten daher im Vorfeld der Freilegung der Säule abgeformt werden, um so Vorlagen für die Rekonstruktion zu erhalten.

Die Zeichnungen zur Bilderfolge der Triumphsäulen im „Albrechtscodex" und ihr Verhältnis zu den ausgeführten Reliefs

Der in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrte, nach seinem Verfasser Conrad Adolph von Albrecht (1681–1751) benannte „Albrechtscodex"[48] ist ein herausragendes Dokument der barocken Kunst Wiens. Das Manuskript dürfte während seines Aufenthalts in Portugal (siehe die Betitelung als *„geordneter Resident am Königl. Portugesischen Hofe"* am Titelblatt), also nach 1730, verfasst worden sein[49] und enthält auf 164 Folio-Seiten 14 mit Federzeichnungen illustrierte Programme hochrangiger Bauten, malerischer Ausstattungen und skulpturaler Ensembles, von denen elf im Auftrag Karls VI. entstanden sind. Bei dem erhaltenen Codex handelt es sich nicht um das eigenhändige Manuskript, sondern um die Reinschrift eines Kanzleischreibers für die geplante Drucklegung.

Auf der Inschrift der Titelseite weist sich von Albrecht nicht nur als Verfasser dieser Zusammenstellung aus, sondern bezeichnet sich selbst als der *„eigenthümliche Erfinder und Verfasser"* der ikonografischen Programme.[50] In Widerspruch dazu beschreibt er sich (und seine Rolle) im selben Vorwort als jemanden, der die Programme einer breiten Masse lediglich erklären – daher die Verwendung der deutschen Sprache – und schriftlich auslegen will. Die acht Zeichnungen der Säulenwindungen dürfte er nach den im Vorfeld der Errichtung ausgestellten Modellen und Entwurfszeichnungen angefertigt haben.[51]

Die *„Beschreib- und Erklärung Deren Historischen Wündungen, So auf denen Beeden an der Sanct Caroli Kirchen stehenden in Stein gehauenen Säulen zu beobachten vorkommen"* auf den Seiten fol. 80r–89r im Codex vertauscht östliche (= linke) und westliche (= rechte) Säule: Auf der östlichen (= linken) Triumphsäule sind Szenen aus dem Leben und Tod Karl

48 Der „Albrechtscodex" wurde 2005 digitalisiert und Interessierten über die Website der Österreichischen Nationalbibliothek zugänglich gemacht: Wien, ÖNB, Cod. 7853 HAN MAG, http://data.onb.ac.at/rec/AC13941635 (26.07.2023).
49 Franz Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonografie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils", Berlin – New York 1981, S. 47 (Matsche 1981).
50 Albrechtscodex, fol. 6r.
51 Schemper-Sparholz 2004, S. 145.



Abb. 10: Gegenüberstellung Illustrationen aus dem Albrechtscodex – Abwicklung der 10. Säulenwindung

Borromäus', auf der rechten die Wunder des Heiligen dargestellt.

Die für die Dokumentation der Musterrestaurierung 2021 aus fotogrammetrischen Aufnahmen von 2016 erstellten Abwicklungen[52] der beiden Säulen ermöglichen erstmals die direkte Gegenüberstellung der Illustrationen des Albrechtscodex mit den ausgeführten Reliefs: Dabei wird ersichtlich, dass die Federzeichnungen im Albrechtscodex lediglich Darstellungen der Windungen 4–5 sowie 7–10 der rechten Säule abbilden, die streifenförmigen Zeichnungen stellen somit nicht jeweils eine Rundung dar. Die ersten beiden Zeichnungen im Albrechtscodex ergeben gemeinsam eine Abwicklung, und zwar jene der 10. Rundung der rechten Säule, die der Verehrung des kanonisierten Heiligen gewidmet ist (Abb. 10), ebenso erstreckt sich die Darstellung des *„Congregatio Sacrorum rituum"* auf der 8. Spiralwindung über 1 2/3 Zeichnungen des Albrechtscodex. Das verbleibende Drittel der Zeichnung zeigt einen Teil der Darstellungen der 7. Windung, die wiederum erst gemeinsam mit der folgenden Zeichnung die vollständige Abwicklung der *„Drey merckhwürdige Wunderthatten, so durch Vorbitt heil. Caroli sich ereignet"* ergibt. Lediglich bei der 4. und 9. Windung ist in der Zeichnung von Albrechts die gesamte Spiralwindung erfasst (Abb. 11).

Die textliche Beschreibung der Darstellungen deckt sich – im Unterschied zu jener der Deckenmalereien der Hofbibliothek[53] – genau mit der Ausführung. Eine Erklärung der einzelnen Bildinhalte ist zum Verständnis derselben notwendig, da die Leserichtung nicht stimmt, der zeitliche und folgerichtige Ablauf der Darstellungen ist somit nur mit den Erklärungen von Albrechts erschließbar. Darüber hinaus sind – vor allem im Bereich der Wundertaten – einzelne Ereignisse, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben, in einer Windung aneinandergereiht. Erst die Titulierung der Windung durch von Albrecht, z. B. *„Abermahlen drey Wunderthaten durch blosse Kraft des Heiligen seiner Bildnuß […]"*, macht den Kontext der einzelnen Darstellungen für den Betrachter verständlich. Ursprünglich sollten Inschriftentafeln, bei Salomon Kleiner bereits 1724 abgebildet,[54] auf den Säulenpostamenten angebracht werden, die als Hilfestellung bei der Rezeption dienen sollten.

Für die Frage nach der Autorschaft des inhaltlichen Konzepts gibt es in der Literatur unterschiedlichste

52 Erstellt von Florian Feigl.

53 Werner Telesko, Die Deckenmalereien im „Prunksaal" der Wiener Nationalbibliothek und ihr Verhältnis zum Albrechtscodex (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7853). Idee und Ausführung in der bildenden Kunst unter Kaiser Karl VI., in: Ars XLIII, 2010, Heft 2, S. 137–153, hier: 147.

54 Stalla 2014, S. 172, Abb. 17.



Abb. 11: Gegenüberstellung Illustration aus dem Albrechtscodex – Abwicklung der 9. Säulenwindung

Ansätze,[55] spätestens seit dem zeitlich um 1721 anzusetzenden Programmwechsel[56] von einem dezidiert politisch konnotierten, wie Gottfried von Leibniz es Heraeus vorschlug,[57] zu einem (vordergründig) religiösen Programm scheiden die Antiquare und Numismatiker Heraeus und von Albrecht als alleinige Inventoren aus. Schemper-Sparholz und Stalla gehen jeweils von einer jesuitischen Kunstberatertätigkeit aus, der theologische Input könnte von Klerikern innerhalb des kaiserlichen Hofstaats, wie z. B. dem kaiserlichen Hofrat und engen Vertrauten Kaiser Karls VI., Pater Vitus Georg Thönemann SJ (1659–1740), stammen.[58] Wichtige Quelle für die Darstellungen war die bei Giussano tradierte Lebensgeschichte des Heiligen.[59]

55 Zuletzt bei Stalla 2022, S. 96 f.: Stalla beschreibt die Entwicklung des Bildprogramms als dreistufig, mit einer Karl VI. gewidmeten Zwischenstufe.

56 Heraeus hält in seinen 1721 erschienenen „Inscriptiones" fest, dass die beiden Säulen dem Taufheiligen und Fürbitter des Kaisers, Karl Borromäus, gewidmet werden sollen, wobei die Heiligenikonografie aber „*in versteckter und zweiter Bedeutung*" mit der imperialen Symbolik verknüpft werden solle. Die Konzeptänderung wird als Beweis der Bescheidenheit Karls kommuniziert. Heraeus 1721, S. 76.

57 Brief Leibniz' an Heraeus vom 29.03.1716, vgl. Matsche 1981, S. 498, Fußnote 768.

58 Schemper-Sparholz 2004, S. 141 f.; Stalla 2014, S. 179.

59 Giovanni Pietro Giussano, Leben des heiligen Karl Borromaeus, Cardinals der heiligen römischen Kirche und Erzbischofs von Mailand, aus dem Italienischen von Theodor Friedrich Klitsche, S. 1–3, Augsburg 1837.

Andrea Hackel, Meral Hietz, Robert Linke, Katharina Mendl

Die Restauriergeschichte der Triumphsäulen der Wiener Karlskirche

The restoration history of the triumphal columns of Karlskirche in Vienna

The restoration of the right (west) triumphal column of Karlskirche in Vienna, which began in 2024, prompted a comprehensive reappraisal of the restoration history of the two columns, which were created around 1730. The work involved examining archival sources and thoroughly analyzing the stone surfaces, the copper eagle and crown, and the wooden elements of the lantern. The restorative and scientific examinations performed to accompany the ongoing work offered insight into an almost 300-year-old construction history and helped to characterize previously undated restoration phases and establish connections between reworkings of stone and metal surfaces. A total of eight restoration phases for the stone surfaces of the right column and at least six gildings for the eagle sculptures have been verified.

Die beiden Triumphsäulen mit ihren bekrönenden Laternen, die jeweils mit vier monumentalen, kupfernen Adlerplastiken und einem Kuppeldach mit Krone ausgestattet sind, wurden im Rahmen der bauplastischen Ausgestaltung der Karlskirche zwischen 1724 und 1730 errichtet. Sowohl die ausführenden Steinmetze wie auch der konzipierende Bildhauer sind aus Rechnungsbüchern bekannt.[1] Die Entwürfe und Modelle der Adler stammen vom italienischen Bildhauer Lorenzo Mattielli.[2] Ausgeführt wurden die Plastiken von einem bislang namentlich nicht bekannten Kupferschmied.[3]

Die 2024 begonnene Restaurierung der rechten (westlichen) Triumphsäule gab Anlass, sich näher mit der Restauriergeschichte der beiden monumentalen Säulen auseinanderzusetzen. Neben der Aufarbeitung der archivalischen Quellen[4] erfolgte eine umfassende Befunderhebung der Steinoberflächen[5], der aus Kupfer getriebenen Adler und der Krone sowie der Holzelemente der Laterne, die Einblicke in eine fast 300-jährige Baugeschichte lieferte. Die begleitend zu den laufenden Arbeiten durchgeführten restauratorischen und naturwissenschaftlichen Untersuchungen ermöglichten es, bisher nicht datierte Überarbeitungsphasen zu charakterisieren sowie Zusammenhänge zwischen Bearbeitungen an Stein- und Metalloberflächen herzustellen. Im Folgenden werden die bisherigen Untersuchungsergebnisse hinsichtlich des entstehungszeitlichen Bestands und der Restauriergeschichte der einzelnen Objektoberflächen zusammengefasst.

1730 – entstehungszeitlicher Bestand

Die Triumphsäulen bestehen aus einem mächtigen Postament mit Ziegelkern, den Säulenschäften mit innenliegendem Aufgang in die Laternen sowie den bekrönenden Kuppeln. Die Laternen sind zusätzlich mit jeweils einer Glocke ausgestattet. Als Baugestein kam für „*stark beanspruchte glatte Architekturteile*“ (z. B. am

1 *„107) 1728 […] Steinpöck und Stickner f. Steine z.d. Riesensäulen […] Ch. Mader f. Säulenreliefs […]; […] 110) 1730 […] Ch. Mader“*, Lieselotte Popelka, Studien zur Wiener Karlskirche. Zur dreihundertsten Wiederkehr des Geburtstages Johann Bernhard Fischers von Erlach, in: Alte und neue Kunst. Wiener kunstwissenschaftliche Blätter IV, 1955, Heft 3/4, S. 75–132 (Popelka 1955), hier: 131 f.; siehe auch den Beitrag Birgit Gabis / Klaus Wedenig in diesem Heft.

2 1727 erhielt Lorenzo Mattielli für das Modell der Adler 125 fl., für die Änderung des Entwurfs 1728 nochmals 30 fl., Popelka 1955, S. 130 f.

3 Für die Fertigung von vier Adlern wurde ein Kupferschmied 1728 mit 500 fl., 1729 für acht Adler nochmals mit 1.260 fl. bezahlt, Popelka 1955, S. 131.

4 Siehe Beitrag Birgit Gabis / Klaus Wedenig in diesem Heft.

5 Bislang konnte ausschließlich die rechte Säule näher untersucht werden, zur tiefgehenderen Aufarbeitung der gesamten Restauriergeschichte wird auch die Untersuchung der linken Säule maßgeblich sein.

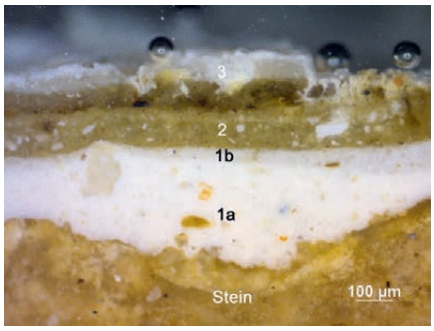


Abb. 1a: Früheste nachweisbare Farbanstriche (1a und 1b) auf der rechten Säule, Querschliff im Lichtmikroskop

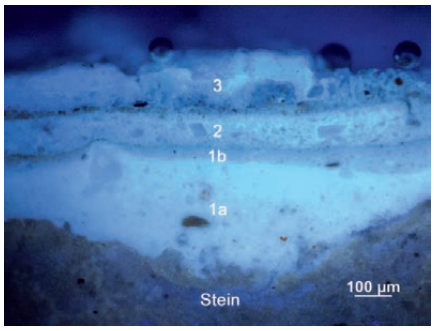


Abb. 1b: Früheste nachweisbare Farbanstriche (1a und 1b) auf der rechten Säule, Querschliff im Lichtmikroskop, UV-Aufnahme

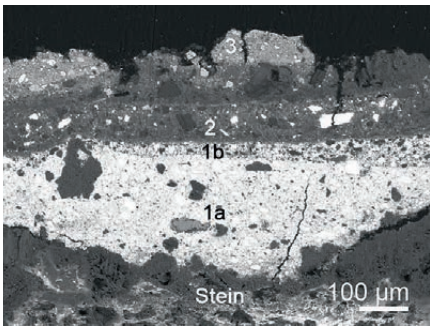


Abb. 1c: Früheste nachweisbare Farbanstriche (1a und 1b) auf der rechten Säule, Querschliff im Rasterelektronenmikroskop

Postament, am Kapitell und an der Laterne) meist der sehr verwitterungsbeständige Kaiserstein zum Einsatz.[6] Alle weiteren Bauteile (vor allem die Reliefs) wurden aus qualitativ hochwertigem Zogelsdorfer Kalksandstein gefertigt[7], der sich durch seine gute Witterungsbeständigkeit und bildhauerische Bearbeitbarkeit auszeichnet. Die Oberflächen wurden entstehungszeitlich mit einem hellgrau abgetönten Öl-Bleiweiß-Anstrich gefasst, was einerseits durch erhaltene Rechnungen belegt wird[8] und andererseits nun auch in der naturwissenschaftlichen Untersuchung mehrfach nachgewiesen werden konnte.[9] Abb. 1a zeigt den Querschliff einer Probe von Farbresten der rechten Säule im Lichtmikroskop. Der Kalkstein ist an der Oberfläche stark durch eindiffundiertes Öl gebräunt, wobei anzunehmen ist, dass die Steinelemente – wie üblich – bereits bauzeitlich mit Öl getränkt wurden, um sowohl eine homogene Saugfähigkeit der Steinoberfläche für den unmittelbar anschließenden Ölanstrich herzustellen als auch den Stein vor Witterungseinflüssen zu schützen. Der Stein trägt einen relativ dick ausgeführten und mit Bleiweiß pigmentierten Anstrich (Abb. 1a, Schicht 1a), der mit hellen Ockerpigmenten leicht abgetönt ist und etwas Kreide als Füllstoff enthält. Unmittelbar an diesen Anstrich schließt ein mit feinkörnigem Kohlenschwarz hellgrau abgetönter Anstrich mit Bleiweiß in Ölbindung an (Abb. 1b, Schicht 1b), der eine weit geringere Schichtstärke aufweist und an der Oberfläche deutliche Spuren einer Ölanreicherung und Ölgilbung zeigt. Dieser Umstand lässt darauf schließen, dass es sich bei diesem Anstrich um die entstehungszeitliche Sichtfassung handelt. Es kann auch vermutet werden, dass die Erstfassung der Säulen aus zwei farblich leicht unterschiedlichen Ölanstrichen bestand, da die farbliche Differenzierung bei mehrschichtigen Anstrichen einen gleichmäßigen Auftrag erleichtert. Eine andere Erklärung wäre, dass nach dem ersten Anstrich die Farbgestaltung leicht abgeändert wurde. Auch in der UV-Aufnahme lassen sich die Staubhorizonte zwischen den einzelnen Zeitschichten ablesen. Entsprechend der vorliegenden Untersuchungen präsentierten sich die Triumphsäulen der Karlskirche entstehungszeitlich in einer bewusst leicht abgetönten bzw. gebrochen weißen bis hellgrauen Ölfassung, was ebenfalls durch vergleichende Untersuchungen aus einer Probe der linken Säule (Abb. 2a–c) belegt werden kann. Auch diese Probe zeigt als früheste nachweisbare Fassungen einen hellen Ölanstrich (Abb. 2a, Schicht 1a), auf den unmittelbar ebenso ein gebrochen weißer bis hellgrauer, jedoch etwas dünner aufgetragener Anstrich (Abb. 2a, Schicht 1b) folgt. Erst auf dieser Schicht finden sich die erste nachweisbare Ölgilbung und ein dünner Staubbelag, sodass auch in diesem Fall eine zweilagig ausgeführte Erstfassung angenommen werden kann. Im Gegensatz zur Probe der rechten Säule (Abb. 1a) zeigen die einzelnen Farbschichten in der Probe der linken Säule (Abb. 2a) einen leichten Gelbstich, was

6 Rainer Prandtstetten, Die Restaurierung der Triumphsäule der Karlskirche in Wien, in: Restauratorenblätter III, 1979, S. 348–366, hier: 350 (Prandtstetten 1979).
7 Ebenda.
8 Prandtstetten zitiert eine erhaltene Rechnung: *„mit venediger Bleyweiß anzustreichen“*, Prandtstetten 1979, S. 350; auch in den aufgearbeiteten Materialaufwendungen ist das gekaufte Bleiweiß angeführt: *„Venetian. Bleiweiß f. d. Riesensäulen“*, Popelka 1955, S. 131 f.
9 Laborberichte Bundesdenkmalamt GZ. 2023-0.732.566 (Proben 664/23–668/23), GZ. 2024-0.333.987 (Proben 255/24–262/24) und GZ. 2024-0.511.603 (Proben 474/24–477/24).

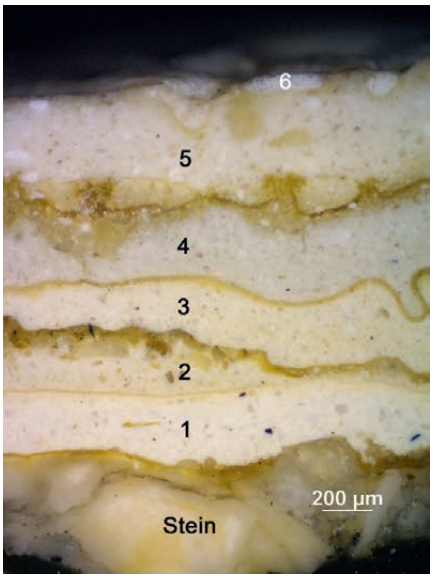


Abb. 2a: Früheste nachweisbare Farbanstriche auf der linken Säule, Querschliff im Lichtmikroskop

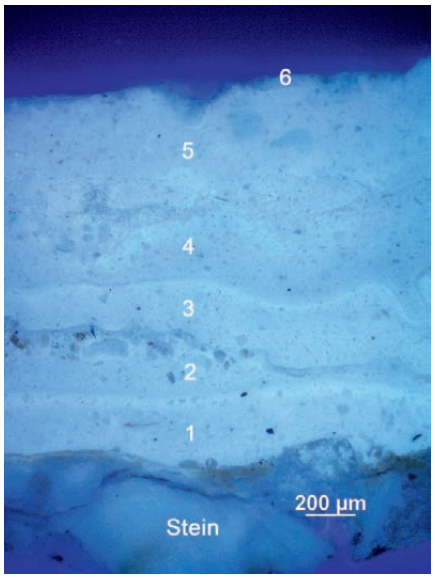


Abb. 2b: Früheste nachweisbare Farbanstriche auf der linken Säule, Querschliff im Lichtmikroskop, UV-Aufnahme

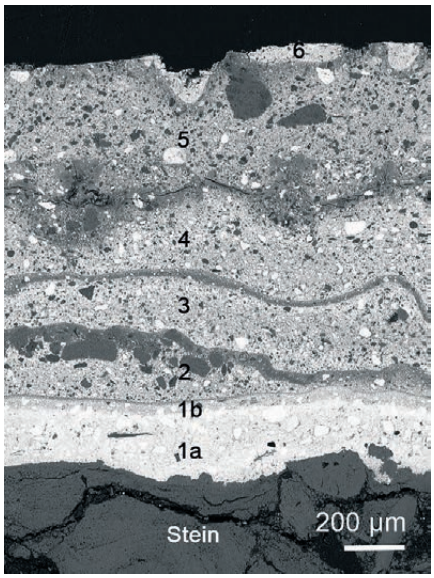


Abb. 2c: Früheste nachweisbare Farbanstriche auf der linken Säule, Querschliff im Rasterelektronenmikroskop

nicht auf eine unterschiedliche Pigmentierung, sondern auf eine Gilbung des gealterten Öls zurückzuführen ist.

Sowohl die Adler als auch die Kronen auf den beiden Laternen bestehen aus getriebenen Kupferblechen,[10] die an ihren Außenseiten mehrfach vergoldet waren.[11] Die einzelnen Kupferblechsegmente wurden überlappend zusammengesetzt und nach Möglichkeit mit eng gesetzten Nieten verbunden. Bereiche, die nicht genietet werden konnten, wurden durch Weichlöten geschlossen.[12] Im Stein verankert und montiert sind die Plastiken über Stützgerüste aus Schmiedeeisen, deren vertikale Pfeiler im Steinsockel versenkt und eingebleit wurden.[13] Die einzelnen flach und vierkant ausgeschmiedeten Streben und Stützen wurden mit Durchsteck-, Zapf- und Schraubverbindungen zusammengefügt. Das Kupferblech ist über zahlreiche handgeschmiedete Schrauben mit Vierkantköpfen und -muttern am Gerüst befestigt.

Naturwissenschaftliche Untersuchungen der Kupferoberflächen haben gezeigt, dass sowohl die älteste nachweisbare Vergoldung als auch weitere Überarbeitungen als Ölvergoldung mit Blattgold auf entsprechenden ölgebundenen Anlegemassen ausgeführt waren.[14] In den stratigraphischen Untersuchungen des Probenmaterials der Adler konnten zumindest sechs Ölvergoldungen aus dem 18., 19. und 20. Jahrhundert nachgewiesen werden, wovon eine Vergoldung zwischendurch auch mit Schlagmetall ausgeführt worden war (Abb. 3). Deutlich sind die teilweise mit (orangerotem) Minium pigmentierten Anlegemassen zu erkennen, die einen dünnen Blattgoldüberzug tragen, der wiederum teilweise von Staub bedeckt ist. Bei der frühesten nachweisbaren und direkt auf dem Kupferblech aufliegenden Vergoldung wurde Blattgold auf eine Ölanlegemasse, die mit Ocker pigmentiert und mit Bleisalzen sikkativiert war, angelegt.[15] Eine Feuervergoldung der Kupferoberflächen wurde, abgesehen vom Dorn auf dem Kreuz des Reichsapfels über der Krone, nicht nachgewiesen. Eine Erstfassung des schmiedeeisernen Gerüsts konnte im bisher entnommenen Probenmaterial nicht identifiziert

10 Es handelt sich um Kupferblech mit folgender durchschnittlicher Zusammensetzung: Cu: 98,6 ± 2,7 %, Sb: 0,6 0,1 %, Pb: 0,8 ± 0,1 %, wobei Sb und Pb in Form von herstellungsbedingten Einschlüssen mit durchschnittlich 60 %–80 % Sb und 20 %–40 % Pb vorliegen. Siehe Laborbericht Bundesdenkmalamt, GZ. 2024-0.307.707 (Probe 204/24).

11 Die Vergoldung von vier Adlern wurde 1728 mit 800 fl. abgegolten, jene der Kronen hingegen bereits 1727 mit 70 fl., Popelka 1955, S. 130 f.

12 Verwendet wurde eine Blei-Zinn-Legierung mit 67,2 ± 2,0 % Zinn und 32,8 ± 1,1 % Blei. Siehe Laborbericht Bundesdenkmalamt, GZ. 2024-0.304.060 (Probe 212/24).

13 Für die Einbleiungen wurde reines Blei in die Ausnehmungen im Stein eingegossen. Siehe Laborbericht Bundesdenkmalamt, GZ. 2024-0.217.005 (Probe 149/24).

14 Laborberichte Bundesdenkmalamt, GZ. 2024-0.217.005 (Proben 142/24–145/24), GZ. 2024-0.307.707 (Proben 204/24–206/24) und GZ. 2024-0.304.060 (Proben 207/24–211/24).

15 Laborbericht Bundesdenkmalamt, GZ. 2024-0.3.307.707 (Probe 205/24).

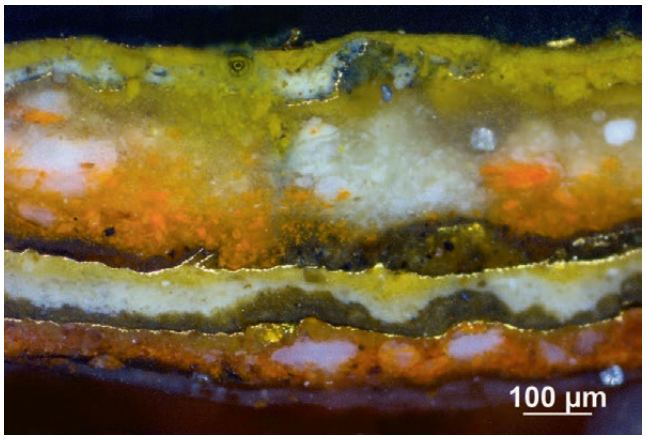


Abb. 3: Vier Vergoldungen auf dem nordseitigen Adler der rechten Säule, Querschliff im Lichtmikroskop

werden, es ist jedoch nicht auszuschließen, dass die Oberfläche zumindest mit Öl eingelassen oder ebenfalls mit einer bleisikkativierten Ölfarbe gestrichen wurde.

1730 bis 1837

Zwischen ihrer Errichtung und der ersten schriftlich ausführlich dokumentierten Überarbeitungsphase 1865 sind aus den vorhandenen Quellen drei mögliche Renovierungen der beiden Säulen für die Jahre 1771, 1814–1817 und 1836/37 abzuleiten. Anhand des vorhandenen Fassungsbestandes am Stein können diese drei Phasen bestätigt und sogar weitere nicht archivalisch vermerkte Renovierungsphasen der Steinoberflächen vermutet werden. Aufgrund der Quellenlage und der relativ ausführlichen Bestands- und Maßnahmendokumentationen der späteren Instandsetzungen (1865–1867, 1905–1908, 1974–1976) können bereits diesen frühen Phasen Reparaturen am Gesteinsbestand und auch an den Fugen der Säulen zugeordnet werden.[16]

Bei der vermutlich zweiten Vergoldung der Adler kam eine mit Bleiweiß und Minium pigmentierte Anlegemasse zur Anwendung.[17] Die Grundierung für die nächstfolgende Vergoldung enthält bereits Schwerspat, weshalb diese Phase mit hoher Wahrscheinlichkeit bereits ins 19. Jahrhundert datiert werden kann. Zumindest eine dieser beiden Vergoldungen müsste den Jahren 1814–1817 zuzuordnen sein. Nach Holey erhielten bei dieser Restaurierungskampagne die *„acht Adler auf den Prachtsäulen […] eine neue Vergoldung“*[18].

1865 bis 1867

Bezüglich der Bearbeitungsphase der 1860er Jahre sind neben den Kosten auch eine Maßnahmenaufstellung sowie die ausführenden Bildhauer- und Steinmetzbetriebe bekannt.[19] Dabei wurden sämtliche Steinflächen überarbeitet und Mörtelmassen (ölgebunden mit Eisenspänen) aus früheren Restaurierungen, welche als schädigend eingeschätzt wurden, abgenommen. Zudem wurden, wo möglich, alle Eisenklammern und -dorne aufgrund ihrer bereits starken schädigenden Auswirkung[20] entfernt und schadhafte Bereiche im Gesteinsbestand durch Vierungen gegen St. Margarethener Kalksandstein[21] ausgetauscht. Die notwendigen Steinauswechslungen wurden als eher kleinvolumig beschrieben.[22] Als Fugen- und Versatzmörtel wird ein Zement *„aus den Fabriken Perlmoos nächst Kuffstein“*[23] erwähnt, bei dem es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um Romanzement handelt. Im Rahmen der begleitend durchgeführten naturwissenschaftlichen Untersuchun-

16 *„Die Restaurierung 1814-17 […] Sämtliche Steinmetzarbeiten waren schadhaft in den Verfugungen und zum Teil (mehrere hundert Kubikschuh) verwittert; die Fugen erforderten neue Auskittung mit* Ölkitt, *der ‚ausgefaulte Stein‘ fand einen Ersatz durch neues Material. ‚Die Bildhauerarbeiten an den Figuren, Vasen und Kapitälen, insbesondere die Reliefdarstellungen der Prachtsäulen mußten umfassende Neuherstellungen über sich ergehen lassen.‘ In den Berichten der Bauleitung kehrt mehreremale der Vorschlag wieder, ‚die gesamten Steinverzierungen Steinverkleidungen‘ mit ‚Öhlfarb‘ anzustreichen, oder wenigstens, ‚um der Kirche ein freundliches Aussehen zu verschaffen, zu weißnen und zu färbeln‘“*, 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 Architektenvereines LIX, 1907, Nr. 30, S. 517–521, hier: 519 (Holey 1907).

17 Laborbericht Bundesdenkmalamt, GZ. 2024-0.217.005 (Proben 144/24–145/24).

18 Holey 1907, S. 521.

19 Bildhauerarbeiten: Karl Kugler; Steinmetzarbeiten: Fa. Wilda; Kajetan Holik, Die Instandsetzung der Karlskirche in Wien, in: Allgemeine Bauzeitung LXXXII, 1917, S. 1–8 (Teil I) und 85–92 (Teil II), hier: 89 (Holik 1917).

20 Sprengwirkung durch die Volumsausdehnung aufgrund der Eisenkorrosion.

21 Alois Kieslinger, Die Bausteine der Karlskirche in Wien, in: Kirchenkunst IX, 1937, Heft 4, S. 79–86.

22 *„[…] die Verwitterung einzelner der kranken Steine [war] jedenfalls noch nicht so weit vorgeschritten, daß damals deren gänzliche Auswechselung hätte in Frage kommen können. Man konnte sich also darauf beschränken die am meist angegriffenen Stellen des Bildwerkes zu erneuern. Diese Art des Ergänzens ging aber vielfach sehr ins Kleinliche. Man ergänzte einzelne kleine Teile der Darstellungen wie: Nasen, Finger, Stücke aus den Falten der Gewänder usw. hauptsächlich Teile, welche über die Fläche mehr heraustraten und daher besonders schadhaft waren. Die betreffenden Führungen, die aus Margarether Stein hergestellt waren, staken oft ganz locker, mit bloßer Hand herausnehmbar in dem seither stark verwitterten, umgebenden Stein.“* Holik 1917, S. 4.

23 Prandtstetten 1979, S. 351.

gen der Baustoffe konnte jedoch keiner der vorhandenen Fugenmörtel als romanzementgebunden bzw. als mit frühen Zementen gebundener Mörtel bestimmt werden. Es ist daher naheliegend, dass die Fugenmörtel der Phase 1865–1867 in späteren Überarbeitungen wieder größtenteils entfernt wurden. Bemerkenswert ist der anscheinend abschließend zur Restaurierung aufgetragene Kali-Wasserglas-Anstrich,[24] der damals noch nahezu unerprobt[25] als neue Anstrichtechnik Verwendung fand und der in der nachfolgenden Restaurierung 1904–1908 als wesentlicher Schadensfaktor eingestuft wird.[26] Auch hier konnten aktuell durchgeführte naturwissenschaftliche Untersuchungen jedoch keinen Nachweis für die Aufbringung eines solchen Anstrichs liefern.

An den Adlern könnte dieser Überarbeitungsphase eine Vergoldung zuzuordnen sein, deren Anlegemasse Bleiweiß und Minium enthält.[27]

Darüber hinaus konnte im Abgleich der historischen Abbildungen aus dem Archivbestand des Wien Museums[28] festgestellt werden, dass es sich bei den heute in den Laternenöffnungen angebrachten Fensterbalken um eine Zutat der Instandsetzungsphase von 1865–1867 handelt, was auch durch naturwissenschaftliche Untersuchungen an den frühesten nachweisbaren rotbraunen Farbfassungen auf der Holzkonstruktion bestätigt werden konnte (Abb. 4).[29]



Abb. 4: Historische Ansicht der Karlskirchenfassade, keine Fensterbalken in den Öffnungen der Laterne vorhanden, Aufnahme um 1860

1904 bis 1908

In den Jahren 1904 bis 1908 wurden die Restaurierungen der Triumphsäulen wie schon zuvor im Zuge einer Generalsanierung des gesamten Kirchenkomplexes

24 *„In einem sehr eindringlich und ausführlich begründeten Berichte der k. k. Bauleitung wird ebenso wie bei der 1814-17 stattgefundenen Restaurierung wiederum ein Ölanstrich mit lichter, steinähnlicher Ölfarbe für alle aus Stein hergestellten Gegenstände beantragt. Bei den Reliefs der Säulen wird als besonders triftiger Grund die durch einen solchen Ölanstrich herbeizuführende Übereinstimmung der vielen ausgewechselten neuen Teile mit den alten angeführt. […] Glücklicherweise war man höheren Ortes nicht zu bewegen, die Mittel zu einer so ‚glänzenden' Verschönerung dieses Denkmals zu bewilligen, sondern man beschränkte sich darauf, zur Dauerhaftigkeit des Zogelsdorfersteines einen Anstrich der Steinteile mit Kaliwasserglas zur Durchführung zu bringen. In Verwendung kam das Kaliwasserglaspräparat der Firma Kailan und Gummi, […] [es] gelangte das Wasserglas ohne vorhergegangene Grundierung mit einer Mischung von pulverisiertem Margarethnerstein zum Auftrag."* Holey 1907, S. 522.

25 Zitat aus einer in der Kuppel aufgefundenen Urkunde: *„Zudem liegt in der Absicht, alle Stein und Verputzflächen mit Tünche von Kali-Wasserglas mit Farbel verrieben, sättigend zu streichen, wie seit 8 Tagen Proben dieser hierlands noch nicht eingebürgerten Tünchungsart vorgenommen werden."* Prandtstetten 1979, S. 351.

26 *„Der schon früher erwähnte schädliche Einfluß des Wasserglases machte sich in der Weise geltend, dass dieser Anstrich, welcher sich mit der häufig schon angekränkelten Oberfläche des Steines fest verbunden hatte, bei der fortschreitenden Verwitterung die anhaftende Schichte des Steines förmlich mit sich riß und so zu dessen weiteren Zerstörungen wesentlich beitrug. Der Anstrich oder die Tränkung mit Wasserglas konnte nämlich schon wegen der Vielgestaltigkeit der Oberfläche das Eindringen von Wasser in die wunden Stellen des Steines (Risse, Aufblätterungen usw.) nicht verhindern. Einmal eingedrungen, war dem Wasser durch den undurchlässigen Überzug mit Wasserglas die Möglichkeit des Wiederaustrittes benommen. Es bildeten sich auf diese Weise unter der Oberfläche des Steines unzählige Wassersammelstellen und damit war die zerstörende vielfältige Einwirkung der Witterung im Besonderen jene des Frostes, nach innen getragen und daher noch wesentlich gesteigert. […] Beim gesunden, festen Stein war eine nachteilige Einwirkung des Wasserglasanstriches nur in geringem Maße erkennbar. Vollends an der Wetterseite hatte der anschlagende Regen dem gutgemeinten Anstrich stellenweise schon den Garaus gegeben und den Stein wieder blank gemacht. Es läßt sich also sagen, daß das Wasserglas, in dessen Verwendung man bei der Instandsetzung der Karlskirche im Jahre 1866 so große Hoffnungen setzte, dem wetterunbeständigen Stein nur schadete, dem gesunden Stein aber der ohnedies keines Schutzes bedurfte, günstigstenfalls nichts nützte."* Holik 1917, S. 4 f.

27 Laborbericht Bundesdenkmalamt, GZ. 2024-0.217.005 (Proben 144/24–145/24).

28 Gustav Jägermayer & Co. (Verlag), 4., Karlskirche, um 1860, Wien Museum, Inv.-Nr. 94127/23, CC0, https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/813009/ (14.08.2024).

29 Laborberichte Bundesdenkmalamt, GZ. 2024-0.334.212 (Proben 253/24–254/24) und GZ. 2024-0.466.858 (Proben 387/24–391/24).

vorgenommen. Die Arbeiten waren gut vorbereitet[30] und wurden sowohl schriftlich als auch fotografisch[31] dokumentiert. Als künstlerischer Beirat wurde ein Baukomitee eingerichtet, die Bauaufsicht wurde dem k. k. Baurat im Ministerium für öffentliche Arbeiten Kajetan Holik übertragen.[32] Als Restaurierziel wurde die Ausbesserung von Schäden mit relativ geringen Änderungen definiert, wobei auf einen Neuanstrich bewusst verzichtet werden sollte.[33] Im Zuge der Zustandserhebungen nach Einrüstung wurde allerdings ein höheres Schadensausmaß als erwartet vorgefunden, welches vor allem auf das bereits erwähnte Schädigungspotential des Kali-Wasserglas-Anstriches zurückgeführt wurde. Darauf aufbauend wurden Vorversuche bzw. Probearbeiten durchgeführt und es wurde ein Maßnahmenkonzept festgelegt, welches eine Reinigung trocken und mit Wasser, eine mechanische, abrasive und chemische Entfernung sämtlicher Altergänzungen und Anstrichreste[34] sowie die Auswechslung ganzer, bereits sehr stark geschädigter Reliefpartien durch Kopienherstellung in Stein vorsah.[35] Dabei war man von Anfang an um eine behutsame Vorgangsweise bemüht, welche die Erhaltung der Authentizität und somit eine ästhetisch unverfälschende, der Entstehungszeit entsprechende Formensprache der Ergänzungen als Vorgabe hatte.[36] Die Vierungen am Relief wurden aus Zogelsdorfer Stein gefertigt,[37] in Eisenfeilspankitt[38] versetzt, mit Kalkmilch hintergossen und durch Zapfen und Klammern befestigt. Die Befestigungen wurden in Kupfer ausgeführt – Zapfen wurden mit Blei vergossen, Klammern in Ölkitt gebettet. Das Verdübelungssystem wird von Holik 1917 im Detail beschrieben und mit einer Konstruktionszeichnung dargestellt. Das Relief wurde am Gerüst, erst nach Einbau der großen Blöcke, von zuvor angefertigten Gipsgüssen durch Punktieren übertragen und herausgearbeitet.[39] Insgesamt wurden circa 20 % (82 Stück) der Gesamtfläche der Reliefs der rechten und circa 15 % (94 Stück) der linken Säule durch Kopien ersetzt.[40]

Hinsichtlich einer Überarbeitung der Kupferoberflächen wurde in dieser Kampagne von Neuvergoldungen abgesehen und *„[…] man beschränkte sich bei den aus Kupferblech hergestellten Adlern auf eine Reinigung durch Abwaschen mit Wasser“*[41]. Ebenso wurde damals die Krone ausschließlich gereinigt.[42] Hingegen wurden am schmiedeeisernen Stützgerüst der Adler sowohl

30 *„[…] 1900 wurde die niederösterreichische Statthalterei vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht ermächtigt, vorerst die zur gründlichen Untersuchung und Feststellung der vorhandenen Schäden dienlichen Vorarbeiten zu veranlassen […]“*, Holik 1917, S. 1.

31 Gerlach & Wiedling (Buch- und Kunstverlag) (Verlag), 4., Karlskirche, Relief an einer Triumphsäule, um 1905, Wien Museum, Inv.-Nr. 33609/27–Inv.-Nr. 33609/71, CC0, https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/119952/.

32 Holik 1917, S. 1–8 & Tafel 1–10.

33 *„Die Instandsetzung der Karlskirche war vornehmlich eine baukünstlerische Frage und nicht eine solche der Befriedigung eines Kultusbedürfnisses. Bei den geplanten Herstellungen konnte man sich selbstverständlich nicht auf die Behebung der sicherheitsgefährlichen Gebrechen beschränken. Die Allgemeinheit hatte ein Anrecht auf die würdige Erhaltung dieses baugeschichtlichen Denkmales, dieser architektonischen Zierde Wiens“*, Holik 1917, S. 1. *„Sie sollen vom Schmutze gereinigt, gegebenenfalls gewaschen, die Fugen verkittet und die Steine, wo notwendig, neu befestigt werden. Sonst aber sollte an nichts gerührt werden, besonders was die Farbe anbelangt, gebildet durch die natürliche Patina des Steines, die für diesen ein glasharter, dünner Überzug und außerordentlich wirkungsvoll ist. Mit Drahtbürsten sollte nicht gearbeitet werden. Farbunterschiede zwischen Stein und Verputz würden sich wieder ausgleichen. Kleine Ergänzungen an dem Bildschmuck der Säulen sollten nicht vorgenommen werden.“* Holik 1917, S. 3.

34 *„[…] mechanisch mit Stockhammer, Bossiereisen und Raspeln an flachen und einfach gegliederten Bauteilen und chemisch mit verdünnter Natronlauge (anschließendes Nachspülen mit Wasser) an bildhauerisch ausgearbeiteten Bereichen […]“*, Holik 1917, S. 3.

35 *„[…] jene Teile, deren baldiger gänzlicher Verfall zu befürchten war, [waren] zu erneuern. An manchen Stellen war es schon hoch an der Zeit, denn die ursprünglichen Formen der Darstellungen ließen sich nur mehr schwer erkennen. Es hätte einen unwiederbringlichen Verlust bedeutet, würde man sie ihrem Schicksal überlassen haben […]“*, Holik 1917, S. 5.

36 *„Die Nachbildungen durch den Bildhauer waren frei von der Sucht, in die Arbeit eine persönliche, künstlerische Färbung zu bringen, nur das Bestreben herrschte vor, in allen, in der Auffassung und in der Technik das Neue dem Alten gleich zu bilden.“* Holik 1917, S. 5.

37 Vermutlich z. T. Steine schlechter Qualität, die eventuell aus den bereits aufgelassenen Brüchen von Eggenburg geholt wurden: *„die Führung wurde aus Zogelsdorfer Stein hergestellt“*, Holik 1917, S. 3 sowie: *„Zur Verwendung kam Zogelsdorfer Stein und Kaiserstein“*, Prandtstetten 1979, S. 361.

38 Die Verwendung von Eisenfeilspanmörteln konnte durch die Bestandsuntersuchungen bestätigt werden. Insgesamt wurden drei unterschiedliche Eisenkittmassen nachgewiesen, von der eine nahezu keine Korrosion der Eisenspäne zeigt und daher im Gegensatz zu den anderen keine rostrote, sondern eine gräulichviolette Farbwirkung hat. Bundesdenkmalamt Laborberichte, GZ. 2024-0.333.987 (Proben 255/24 und 256/24) und GZ. 2023-0.732.566 (Probe 665/23).

39 Beauftragter akad. Bildhauer war Ludwig Schadler, Prandtstetten 1979, S. 352.

40 Ebenda.

41 Holey 1907, S. 538.

42 *„Das Kreuz, die Kugel und die Krone auf der rechten Säule wurden bloß gewaschen.“* Holik 1917, S. 4.

technische als auch die Oberfläche betreffende Maßnahmen durchgeführt. Nach Holik wurden in dieser Phase zwei Flacheisenstützen und 13 Schrauben ergänzt.[43] Zudem *„[…] wurden die Verhängungseisen vom Roste gründlich gereinigt, minisiert und zweimal mit Schuppenpanzerfarbe gestrichen“*[44]. Dieser Maßnahme kann in der naturwissenschaftlichen Untersuchung ein Anstrich zugeordnet werden, der aus einem mit Minium pigmentierten Korrosionsschutz besteht und auf den ein Deckanstrich mit Eisenhammerschlag unmittelbar anschließt.[45]

Auch die Fensterbalken wurden in dieser Phase technisch instandgesetzt[46] und anschließend *„gründlich gereinigt, grundiert, ausgekittet, innen zweimal und außen dreimal in Ölfarbe glatt braun gestrichen“*[47].

1938 bzw. 1941 bis 1942

Die von Prandtstetten 1979 noch in die 1930er Jahre datierte Phase von Überarbeitungen der Steinoberflächen der Säulen konnte im Zuge der Recherchen zu diesem Bericht eindeutig auf die Jahre 1941/42 festgelegt werden. Fotografien aus dem Bildarchiv des Bundesdenkmalamtes zeigen die Säulen vor und nach ihrer Bearbeitung (Abb. 5a und 5b).[48] Die Überarbeitungsphase konnte zudem durch eine Abbildung der eingerüsteten rechten Triumphsäule aus dem Jahr 1941 belegt werden (Abb. 6).[49] Es werden *„unzählige, dichte bis kopfgroße, nachlässig aufmodellierte Grauzementplomben, die durch ihre sperrende Wirkung auch den umgebenden Sandstein schwer schädigten“*[50] beschrieben. Die Fotodokumentation der Säulen nach Restaurierung lässt darauf schließen, dass auf einen abschließenden Anstrich verzichtet wurde.

Eine in der Schichtanalyse als jüngere Überarbeitung der Adler eingestufte Phase, mit einer hellen Grundierung und Schlagmetallauflage,[51] ist mit großer Wahrscheinlichkeit dieser Restaurierphase zuzuordnen. Nach Prandtstetten wurde *„[…] die noch 1904 aus denkmal-*



Abb. 5a: Reliefdetail der rechten Säule, Vorzustand, Aufnahme 1941



Abb. 5b: Reliefdetail der rechten Säule, Endzustand, Aufnahme 1942

43 *„Die Versteifungen wurden durch zwei neue Stützen (Flacheisen 25/10 mm) von rund 830 mm Länge ergänzt. Sämtliche Schrauben wurden fest angezogen und 13 Stück neue Schrauben samt Muttern eingebracht. Die Muttern wurden an der Außenseite mit Bronzemasse überstrichen.“* Holik 1917, S. 4.
44 Ebenda.
45 Laborbericht Bundesdenkmalamt, GZ. 2024-0.217.005 (Proben 147/24–148/24).
46 *„Die vermorschten und verfaulten Teile des Rahmenstockes, der aufrechten Mittelstücke und der Kämpfer sowie die schadhaften beweglichen Schalbretter der vier Fenster im Aufbau (in der Laterne) wurden durch neue lärchene ersetzt; die in noch gutem Zustande befindlichen Teile wurden sorgfältig ausgespanelt und verstiftet.“* Holik 1917, S. 4.
47 Ebenda.
48 Fotoarchiv des Bundesdenkmalamtes, Hofburg Säulenstiege, 1010 Wien.
49 Dank gilt hier Frau Gabriele Roithner, Leiterin des Referats für Archiv und Wissensmanagement des Bundesdenkmalamtes, die durch freundliche Mithilfe die Fotografie der eingerüsteten Säule ausfindig gemacht hat.
50 Prandtstetten 1979, S. 353.
51 Laborbericht Bundesdenkmalamt, GZ. 2024-0.217.005 (Probe 144/24).



Abb. 6: Ansicht der Karlskirche, rechte Säule mit Gerüst, Aufnahme 1941

pflegerischen Überlegungen als nicht gerechtfertigt bezeichnete Neuvergoldung der Adler nach Augenzeugenberichten im Jahre 1938 an der rechten Säule durchgeführt (die bekrönenden Adler der linken Säule erhielten nur einen ockerfarbenen Ölanstrich)“[52]. Für den Auftrag dieser Schichten im Jahr 1938 oder später spricht nicht nur die Verwendung von Schlagmetallfolie (Messing), sondern auch ein Zusatz von Titanweiß in der Anlegemasse. Ungeklärt bleibt, ob der Augenzeugenbericht für 1938 im Datum stimmt oder ob die besagte Überarbeitung 1941/42 gemeinsam mit jener der Steinoberflächen stattgefunden hat.[53]

1975 bis 1977

Auch bei der in den Jahren 1975 bis 1977 erfolgten Restaurierung wurde das Schädigungsausmaß zuerst geringer eingestuft als dann nach Einrüstung beschrieben.[54] Alle Arbeiten und Überlegungen der Kampagne wurden von Prandtstetten 1979 aufgearbeitet. Die zuerst eher konservatorisch gedachte Kampagne entwickelte sich nach Untersuchungen und Vorversuchen zu einer tief in den Bestand eingreifenden und stark überarbeitenden Restaurierung mit großflächigen Rekonstruktionen durch Kunststeinergänzung.[55] Auch in dieser Phase wurden alle Arbeiten schriftlich und fotografisch dokumentiert und umfangreiche Voruntersuchungen und Probearbeiten angestellt (Abb. 7a, 7b, 7c), (Abb. 8a, 8b).[56]

Durchgeführt wurden eine Reinigung durch mehrstündige Wasserberieselung und Abreiben der Steinoberflächen mit harten Reibbürsten. Besonders hartnäckige Schichten wurden mit einer EDTA-Paste[57] behandelt. Reste von Ölfarbanstrichen wurden mittels Abbeizmittel[58] (Moltofort) entfernt. Lose Teile wurden mit Epoxidharz[59] verklebt und Armierungen in Kupfer ausgeführt. Vereinzelt wurde eine Festigung von *„mürbem Steinmaterial“* mit Kieselsäureester vorgenommen. Im Zuge der Vorbereitung zur Ergänzung wurden in weiterer Folge alle geschädigten Bereiche bis zum *„gesunden*

52 Prandtstetten 1979, S. 353.

53 Fotografien von 1938 bis 41 belegen, dass die Säule in dieser Zeitspanne nicht eingerüstet war. Wenn der Augenzeugenbericht also stimmt, hätte man das Gerüst nach der Bearbeitung der Adler 1938 wieder entfernt. So wäre die rechte Säule bereits 1938 eingerüstet und die Adler wären bearbeitet, die Arbeiten dann aber abgebrochen und das Gerüst wieder entfernt worden – bevor dann eine Restaurierung der Säulen 1941 (rechte) und ab 1942 (linke) durch das damalige Institut für Denkmalpflege durchgeführt wurde. Ein Indiz für die beschriebene Zeitabfolge könnte die an der linken Säule „fehlende“ Vergoldung der Adler darstellen, was unter Umständen auf eine Sparmaßnahme während der Kriegsjahre hindeutet. Schriftliche Akten hierzu sind derzeit noch nicht bekannt.

54 *„Erst als es möglich war, die Säulen direkt zu begehen, konnte die faktisch totale Aufblätterung der gesamten Oberfläche, besonders an der rechten Säule, die bereits bei geringster Berührung absandete, festgestellt werden. Der Oberflächenverlust musste an der linken Säule mit 15–20%, an der rechten Säule mit 60–70% angenommen werden.“* Prandtstetten 1979, S. 353.

55 *„In der Praxis erwiesen sich die primär auf Substanzkonservierung gerichteten ersten Vorstellungen als undurchführbar.“* Begründungen hierfür waren, dass keine ausreichende Tiefenwirkung bei Festigungen erzielt werden konnte; die Überbrückung bzw. Hinterfüllung *„aufgeworfener Oberflächenteile“* mit Kunstharz nicht den gewünschten Erfolg brachte und der technische und finanzielle Aufwand für das neuerliche Versetzen von Vierungen und Kopieren zu hoch gewesen wäre, was seitens der Denkmalpflege durch Argumente der Vertretbarkeit so immenser Austauschungen und des damit einhergehenden Substanzverlusts untermauert wurde. Prandtstetten 1979, S. 358.

56 Unter anderem wurde die Gipskruste bestimmt, Anstrichphasen in einem Querschliff wurden untersucht und an einer Probeachse wurden zehn verschiedene Festigungs- und/oder Imprägnierungsmittel getestet. Das Maßnahmenkonzept wurde anhand einer Probearbeit umgesetzt und so auf seine Durchführbarkeit getestet.

57 Komplexon-Standard-Reinigungspasta.

58 Moltofort, Fa. Molto.

59 Rhodius-Zwei-Komponenten-Steinkleber.



Abb. 7a: Reliefdetail, Endzustand, Aufnahme 1905



Abb. 7b: Reliefdetail, Vorzustand, Aufnahme 1974



Abb. 7c: Reliefdetail, Zustand nach formaler Ergänzung, Aufnahme 1975

Stein" oft mehrere Zentimeter tief abgearbeitet und durch Bohrungen und Setzen von Kupferdübeln und Klammern präpariert. Antragungen wurden mit vergütetem Zementmörtel[60] durchgeführt, die angegebene Mörtelrezeptur konnte im Zuge der Analysen bestätigt werden.[61] Das Ausmaß der Rekonstruktionen der 1970er Jahre muss als extrem hoch eingestuft werden und kann für die derzeit in Bearbeitung stehende rechte Säule auf circa 80 % der Reliefdarstellung geschätzt werden. Die Bildhauerarbeiten wurden einzeln nach Gerüstetagen vergeben, wodurch die ausführenden Firmen und die von ihnen bearbeiteten Oberflächen bekannt sind. Eine Stilkritik der verschiedenen Handschriften dieser Bearbeitungszonen ist bis dato nicht erfolgt.[62] Ein abschließender Anstrich oder eine Schlämme wurde für die Phase 1975 bis 1976 nicht beschrieben, konnte aber im Zuge der Aktendurchsicht bestätigt werden.[63] Als Schlussimprägnierung wurde Silikonharz[64] vollflächig auf alle Oberflächen aufgebracht, wodurch man sich ein „*Hintanhalten*" der Verschmutzung versprach. Die von Prandtstetten in seinem Bericht festgehaltene Empfehlung zur Wiederholung der Imprägnierung alle fünf bis sieben Jahre wurde nie durchgeführt.[65]

Auch die aktuell sichtbare Vergoldung der Adlerplastiken ist dieser Restaurierungskampagne zuzuordnen. Bei den jüngsten Schichten handelt es sich um eine

60 +3 % Haftvermittler (Albitol oder Murexin, je nach Ausführendem); grobe Masse 0–4 mm, feine Masse 0–2 mm Zuschlagskorn; Mischungsverhältnis 4 RT (Zuschlag 2 RT Mannersdorfer Steinkörnung, 1 RT Margarethener Steinkörnung, 1 RT Zelkinger Quarzsand) : 1 RT (Bindemittel = Weißzement mit 2 % Grauzement).

61 Laborbericht Bundesdenkmalamt, GZ. 2024-0.333.987 (Probe 258/24).

62 Säule links: 10–16 m: 1974, Bundesdenkmalamt-Werkstätten (Ausführung Amt: akad. Bildhauer Schkrohowsky / Ramhapp und freiberufliche Bildhauer: Dobner und Strojnoy), 16–23 m: Otto Strosche / Gerda Fassl / Souschill od. Rubyk, 16–22 m: Fritz Tiefenthaler, 22–28 m: Johann Kössler, 34–40 m (inkl. Abschlussplatte): Wolfgang Götzinger, Laterne: Ralph Kerschbaumer; Säule rechts: 10–13 m: Johann Kössler, 13–16 m (inkl. Anlaufzwickel): Gerda Fassl, 16–22 m: Fritz Tiefenthaler, 22–28 m: Fritz Pilz, 28–34 m: Johann Kössler, 34–40 m (inkl. Abschlussplatte): Wolfgang Götzinger, Laterne: Ralph Kerschbaumer, Prandtstetten, S. 363. Berichtigung durch Aktenarchiv der Abteilung für Konservierung und Restaurierung, Aufstellung über Restbeträge von Bildhauerrechnungen über die Restaurierungsarbeiten Triumphsäule West: Architekt Johannes Rother, Februar 1977.

63 Der Abschluss der Arbeiten bestand aus einem Überzug mit Kalkwasserlösung und Verdichtung gegen Feuchtigkeit mit Liber 091, Bericht über die Restaurierungsarbeiten der Triumphsäule Ost 1975. Architekt Johannes Rother.

64 Laut Prandtstetten das Produkt Dexol HS, Fa. Dekor, was für die rechte Säule gesichert ist. Aus den erhaltenen Akten kann jedoch für die linke Säule die Verwendung des Produkts Libroleit Perl DS, Fa. Liber Lack GesmbH bestätigt werden.

65 Prandtstetten 1979, S. 359.



Abb. 8a: Reliefdetail, Vor- und Endzustand, Aufnahme 1975/76



Abb. 8b: Reliefdetail, Vor- und Endzustand, Aufnahme 1975/76

Acrylharzgrundierung mit Gelbocker[66] und anschließender Ölvergoldung[67]. Zum Schutz der Fassung wurde abschließend ein transparenter Schutzlack auf die Oberfläche aufgetragen. Bei diesem handelt es sich nach Angaben bei Prandtstetten um einen Acrylatklarlack (Fa. Stolllack).[68] Den Quellen zufolge wurde nach großflächiger Entfernung alter Farbschichten und Reduzierung der Korrosion ein „Oxydationsschutz" auf die Kupferoberfläche aufgetragen, *„[…] grundiert, lackiert und auf französischem Mixtion mit 23 1/4 karätigem Spezial-Steinmetz-Dukatengold vergoldet. Abschließend wurden Innen- und Außenseite mit einem Schutzlack […], der vom Bundesdenkmalamt empfohlen und von der Fa. Stollack zur Verfügung gestellt wurde, überlackiert."*[69] Auch die Innenseite der Adlerplastiken dürfte in dieser Phase schwarz gestrichen worden sein, wie auf einer Fotografie der rechten Säule vom Mai/Juni 1995 zu erkennen ist.[70] Technische Instandsetzungen betrafen einige mit Blindnieten befestigte Kupferblechflicken und zahlreiche Lötreparaturen an den Adlerplastiken.[71] Weitere mit kleineren Kupfernieten befestigte, getriebene Ergänzungen könnten ebenfalls in diese oder eine frühere Überarbeitungsphase datiert werden. Die Kronen wurden in den 1970er Jahren nicht bearbeitet.

1991 bis 1992

1990 wurden im Zuge einer Befahrung bzw. Notsicherung aufgrund bereits herabgestürzter Teile an den Windungen 2 bis 4 der rechten Säule *„z.T. extreme Abplatzungen, großteils infolge ca. 1 cm aufgelöster Steinbindungen unter den Auftragungen"* festgestellt. Im Zuge dieser Befahrung wurden absturzgefährdete Teile abgenommen, um *„wenigstens über den kommenden Winter die Absperrung aufheben zu können"*. Die Schäden konnten den Arbeitsbereichen von Bildhauer Tiefenthaler, möglicherweise auch Fassl zugeordnet werden.[72] Als Schadensursache wurde durch Untersuchungen im Zentrallabor des Bundesdenkmalamtes eine *„wenig sorgfältige Arbeitsweise nur in den betroffenen Bereichen"*

66 Bundesdenkmalamt Laborbericht, GZ. 2024-0.217.005.
67 Ausgeführt durch den Vergolder- und Staffierermeister Raimund Buhr. Rechnungen und Schriftverkehr liegen im Archiv der Abteilung für Konservierung und Restaurierung des Bundesdenkmalamtes vor.
68 Prandtstetten 1979, S. 366.
69 Dies ist der Schlussrechnung (Rechnung Nr. 20/77) von Raimund Buhr an das Bauamt der Erzdiözese Wien vom 26.09.1977 zu entnehmen, Archiv Bundesdenkmalamt.
70 Archiv der Abteilung für Konservierung und Restaurierung des Bundesdenkmalamtes.
71 In einem Brief des Architekten Johannes Rother an das Bundesdenkmalamt zu Handen von Herrn Dr. Brauneins am 18.08.1975 heißt es: *„Instandsetzung der 4 Adlerfiguren aus CuBlech, halbhart, Stärke 0,8mm, teilweise 1,0mm, getrieben, Oberfläche Patina tlw. durch Unterlegen der zum Teil kreuzförmigen Windrisse, Entfernen von vorhandenen Zinnlötungen (aufgerissen) und Einsetzen von neuen Schrauben und Muttern für die Befestigung durch Ersatz aus Kupfer, sowie Festigen der Verbindungen auf der Tragkonstr. […]"*, Archiv der Abteilung für Konservierung und Restaurierung des Bundesdenkmalamtes.
72 Bundesdenkmalamt, GZ. 833/11/90, Protokoll, 21.08.1990.



Abb. 9a: Reliefdetail, Zustand nach Freilegung, Aufnahmen 1991/92

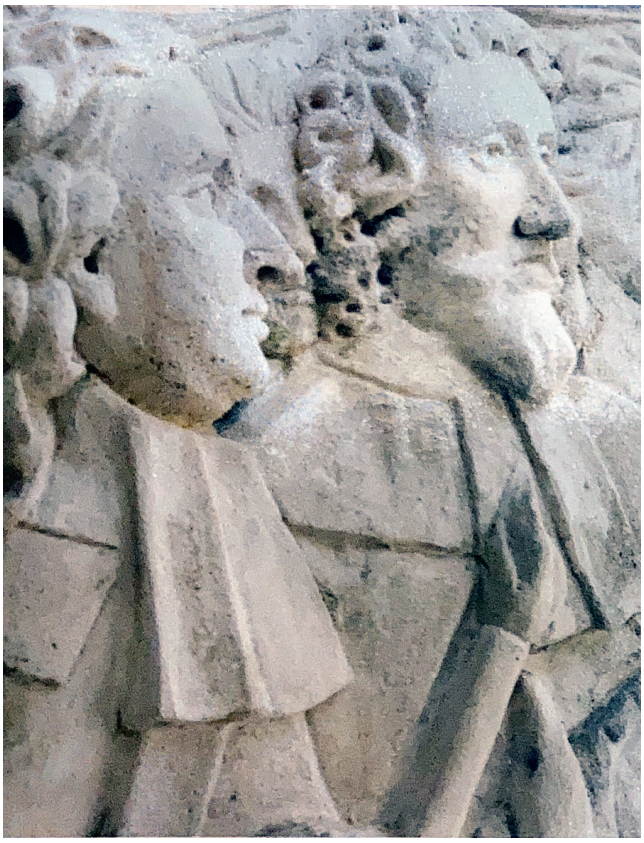


Abb. 9b: Reliefdetail, Zustand nach Ergänzung, Aufnahmen 1991/92

ermittelt.[73] Als Resultat der durchgeführten Vorbefunde und der Maßnahmenplanung durch das Bundesdenkmalamt wurde die erneute Restaurierung der untersten vier Windungen inklusive der Säulenbasis der rechten Säule beauftragt.[74] Die Oberflächen wurden gereinigt,[75] lockere Ergänzungen wurden entfernt, geschädigte Gesteinssubstanz wurde gefestigt,[76] Risse und lose Teile wurden mit Epoxidharz geklebt und alte Kupferarmierungen ausgebaut. Darüber hinaus wurden treibende Eisenfeilspanfugen bis in eine Tiefe von circa 4 cm entfernt und neu verfugt. Die Ergänzungen wurden mit Kunststeinmassen vorgenommen, die je nach ausführendem Bildhauer unterschiedlich ausfielen.[77] Abschließend wurde eine mehrlagige Kalkschlämme[78] und Hydrophobierung[79] aufgebracht und somit die vorerst letzte Restaurierung der Säulen fertiggestellt (Abb. 9a, 9b).[80]

Die aktuell laufenden Arbeiten an der rechten Säule wurden im März 2024 begonnen und können daher hier noch nicht ausführlich besprochen werden. Als Ziel der Konservierung und Restaurierung wurde,

73 Paschinger ermittelt als Grund für den Haftungsverlust zwischen Stein und Ergänzung eine Trennschicht durch den aufgebrachten Haftvermittler: *„[...] dürfte in der Verarbeitung gelegen sein. Der Haftvermittler hat nur einen Sinn, wenn naß in – naß gearbeitet wird. Da hier aber echt ein Film vorliegt, dürfte der Haftvermittler als Dispersionsfilm bereits voll aufgetrocknet gewesen sein, bevor die Auftragung mit Kunststein erfolgte.“ „[…] ev. zu geringe Feuchtigkeit während der ersten Abbindephase/zu schnell ausgetrocknet.“* Laborbericht Bundesdenkmalamt, GZ. 833/1/92.

74 Ausführende waren Johann Kössler (Basis und 1. Windung) und Otto Blassnig (Windung 2–4).

75 Wirbelstrahlverfahren, Dolomitkorn.

76 Kieselsäureesther (Wacker OH).

77 Fugenmörtel, 5%ige Lösung Primal AC 33 im Anmachwasser, 1 RT Trassit : 4 RT Kalksteingranulat; Kunststeinmörtel Blassnig, 5%ige Lösung Primal AC 33 im Anmachwasser, Bindemittel: 1 RT Rheinisches Trassmehl, 1 RT Sumpfkalk; Zuschlag: 3 RT St. Margarethener Steingranulat (weiß, 0–2 mm), 1 RT Ernstbrunner Kalksteingranulat (0–2 mm) (Verhältnis 1 : 4); Kunststeinmörtel Kössler, 5%ige Lösung Primal AC 33 im Anmachwasser, Bindemittel: Weißzement; Zuschlag: 3 RT St. Margarethener Steingranulat (weiß, 0–2 mm), 1 RT Ernstbrunner Kalksteingranulat (0–2 mm) (Verhältnis 1 : 4), Bundesdenkmalamt, GZ. 833/8/91, Baubesprechung 18.07.1991.

78 Sumpfkalk, Ernstbrunner Kalksteinmehl, Farbpigmente und 2 % Primal AC 33.

79 Wacker 280 S, Fa. Schicht.

80 Restaurierbericht über Steinbildhauerarbeiten an den Reliefwindungen 2–4 der rechten (südwestseitigen) Triumphsäule an der Pfarrkirche St. Karl in 1040 Wien, Otto Blaßnig, Harry Schmid, Wien, 24.09.1991.

neben unbedingt notwendigen Maßnahmen zum weiteren, nachhaltigen Bestandserhalt, eine denkmalfachliche Integration in das zum Großteil bereits rezent konservierte bzw. restaurierte Erscheinungsbild des Gesamtkomplexes Karlskirche festgelegt. Die Gesamtrenovierung der Karlskirche, welche seit dem Jahr 2000 etappenweise stattfindet, hat eine Annäherung an das barocke Erscheinungsbild für das Ensemble Fischers von Erlach zum Ziel. Im Bereich der Eingangsfassade bilden die beiden Triumphsäulen, als letzte derzeit nicht restaurierte Bauteile, den Abschluss dieser Renovierungsphase.

Ingeborg Schemper-Sparholz

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 Stanetti[7] 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 Albrechtscodex 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 Mattielli. 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 Studientag: 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 Mattiellis, 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 Kammerbildhauer. Sein bekanntestes Werk ist die Dreifaltigkeitssäule in Baden bei Wien (1714–1718).



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

über eine große Werkstätte, 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 Mattielli[10], 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 Tambourengel mit Kranz, historische Aufnahme vor 1942/49



Abb. 5: Tambourengel 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 Tambourengel, sie gehörten, wie noch auf historischen Aufnahmen zu erkennen ist, zu den qualitätsvollsten, 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 Tambourengel 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, Entwurff 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 Tambourengel 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 Tambourengel 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 Ansprüche 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



Abb. 6: Lorenzo Matielli zugeschrieben, Bozzetto für den zentralen Tambourengel, Terrakotta, Würzburg, Museum für Franken

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 van der Auweras dessen Hofbildhauerwerkstatt übernahm. Hans-Peter Trenschel, 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 (Psalmo 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 Carolinæ Virtutis Monumenta seu *Ædificia* 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 Arciuescouo 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. Matielli kann hier als ein Beyspiel dienen. Es wurden auf Befehl Kaiser Carls VI. von den geschicktesten Künstlern Modelle verfertiget zu dergleichen Arbeiten auf die beyden Spiralsäulen an der Kirche des H. Caroli Boromäi. Matielli, der allbereits einen großen Ruf erlanget 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 ausgeführet hat. Es ist bekannt, daß es eine Vorstellung des Heiligen ist, dem die Kirche geweihet 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 Kuppelfresko nach einer ersten Entwurfszeichnung von Rottmayr tat.[33] Die Verzerrung der Bildfelder durch die spiralige 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 naivmalerischen 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 Trajansforums 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 Fuessli[36] 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. „Albrechtscodex" (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 Bellori 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 Belehnung 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. belehnt 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 „Albrechtscodex" (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 Zehrfieber 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 „Albrechtscodex" 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 klassizierender 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 umbgeben, dann solle die herumblauffende Atique mit verschiedenen Heiligen verziehret 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.

Eva Hody

Denkmalpflege und Architekturfarbigkeit.

Die Restaurierung der Johannesspitalskirche in Salzburg[1]

Monument preservation and architectural colors. Restoring Johannesspitalskirche in Salzburg

The restoration of the room shell of Johannesspitalskirche (Hospital Church of St. John) in Salzburg was completed in 2023. Johannesspitalskirche was built according to plans of the later Habsburg court architect Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), who began working in 1691 on behalf of the Prince-Archbishop Johann Ernst Graf von Thun und Hohenstein (1643–1709) in Salzburg. One strong indicator of the breaks in the biography of a historical monument is the changing of its colors. The periodic maintenance and repainting of architectural surfaces over the centuries attests to the human desire for change. The restored layered stairs at the wall and stucco surfaces offer insights into the rich history of monuments. Some might think these changes refer only to the time before the monument was granted protected status and that preserving historical monuments would permanently preclude any desire to make a fashionable change to the architectural color. Countless examples prove that the opposite is true. The esthetic consequence of a three-decade campaign of restoration attempts in the Johannesspitalskirche and the following decision to restore the original color led to an architecturally coherent (and unexpected) "new" appearance.

Mit dem Begriff des Denkmals assoziieren wir gewöhnlich Gedanken langer Zeiträume und fast unmerklicher Veränderungen im Lauf der Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte. Nichts könnte falscher sein. Ganz im Gegenteil sind die Veränderungen des Erscheinungsbildes der Denkmale oft plötzlich und nicht selten prägnant. Ein ausdrucksstarker Indikator der Brüche in der Biografie der Denkmale ist ihre Farbigkeit. Die notwendigen Pflegeintervalle zur Erhaltung der Architekturoberflächen und der unbändige Veränderungswille der Menschen mit ihren wechselnden geschmacklichen Vorlieben lässt die restauratorisch hergestellten Schichttreppen zur Geschichte der Anstriche eines Denkmals regelmäßig in allen Farben des Regenbogens schimmern. Man möchte meinen, dass sich diese Veränderungen allein auf die Zeit vor der Unterschutzstellung des Denkmals beziehen und dass die Denkmalpflege die Lust am modischen Wechsel der Architekturfarbigkeit nachhaltig unterbindet. Zahllose Beispiele bezeugen das Gegenteil. Die Gründe sind vielfältig. An dieser Stelle soll die ästhetische Konsequenz einer drei Jahrzehnte währenden Kampagne restauratorischer Untersuchungen und der folgenden denkmalfachlichen Entscheidung zur Farbigkeit der Architekturoberfläche eines Denkmals der Barockzeit in Österreich betrachtet werden.

Es geht um die Raumschale der Johannesspitalskirche in Salzburg. Geplant wurde das Gebäude vom späteren habsburgischen Hofarchitekten Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), der ab 1691 im Auftrag von Fürsterzbischof Johann Ernst Graf von

1 Die Verfasserin des Artikels möchte sich für die Unterstützung des Restaurierungsprojekts durch die Salzburger Landeskliniken und ihren Eigentümer, das Land Salzburg, sowie bei allen beteiligten Restaurierungsfirmen und namentlich bei der restauratorischen Fachaufsicht, Fa. Eidos Architektur, bedanken. Besonderer Dank geht an die zuständigen Referentinnen und Referenten für Bau- und Kunstdenkmalpflege in der Abteilung für Salzburg, Gerlinde Lerch und Conny Cossa.

Thun und Hohenstein (1643–1709) in Salzburg tätig war.[2] Im Salzburger Stadtteil Mülln beim Müllegger Tor gelegen, war das Johannesspital eine Einrichtung zur Versorgung von Pilgern, Armen und Kranken, aus der das heutige Salzburger Landeskrankenhaus hervorging. Die Spitalsanlage wurde auf dem Grundstück eines ab 1688 abgebrochenen Schlosses errichtet.[3] Johann Bernhard Fischer von Erlach plante eine dreigeschossige, axialsymmetrische Anlage mit zwei zehnachsigen Trakten (Fertigstellung des westlichen Männertrakts 1695, Fertigstellung des östlichen Frauentrakts 1703) mit je einem schmalen Hofflügel.[4] Das Zentrum der Anlage und ihrer beeindruckenden Schaufassade bildet die 1699–1704 errichtete Johannesspitalskirche. Die Saalkirche mit ihrer dreiachsigen Vorhalle besticht im Inneren durch die hochbarocke Eleganz ihres sehr hohen, längsrechteckigen Raums mit einer flachen Apsisnische und zwei flachen Seitenkapellen. Die Ecken des Innenraums schwingen konvex in den Raum hinein. Unterhalb des Hochaltars befindet sich eine Krypta, vor ihrem Abgang erinnert eine Grabplatte an Johann Ernst Graf von Thun und Hohenstein, dessen Eingeweide in einer Urne in der darunterliegenden Gruft bestattet sind. Der Entwurf des Hochaltars stammt vermutlich von Johann Bernhard Fischer von Erlach, die Altarblätter der beiden Seitenaltäre tragen die Signatur von Johann Michael Rottmayr (1654–1730). Prägnant ist die reiche Stuckausstattung der Raumschale, deren qualitätsvolle Ausführung Diego Francesco Carlone (1674–1750) zugeschrieben wird. Entscheidend für den Raumeindruck der Johannesspitalskirche sind die großzügigen Fensterflächen hinter den Altären, in den Schildbogenwänden und in den Raumecken zu beiden Seiten des Hochaltars. Das Licht und die Farbigkeit der Wandoberflächen des Innenraums verbinden sich zu einem lebendigen Raumerlebnis, das die komplexe Geometrie des Entwurfs leicht und spielerisch erscheinen lässt.

Die Farbigkeit der Wandoberflächen in der Johannesspitalskirche

Die Chronologie der Farbfassungen der Architekturoberflächen in der Johannesspitalskirche konnte mit relativ großer Bestimmtheit dargestellt werden. Dazu beigetragen haben die ersten restaurierungswissenschaftlichen Befunde von Robert Birnbacher im Jahr 1994[5] und die folgenden Untersuchungen von Heike und Christoph Tinzl im Jahr 2004[6] sowie die jüngsten Vorarbeiten zur Herstellung einer restauratorischen Musterachse von Christian Woller im Jahr 2017[7] und die Dokumentation zu den Restaurierungsarbeiten der restauratorischen Arbeitsgemeinschaft Johann Kallinger und Rudolf und Martin Eis aus dem Jahr 2023[8]. Von entscheidender Bedeutung waren die naturwissenschaftlichen Untersuchungen der restauratorischen Beprobungen im Labor des Bundesdenkmalamtes. Erst mit ihrer Hilfe konnte der Fassungsaufbau sicher

2 Zum Wirken von Johann Bernhard Fischer von Erlach in Salzburg zuletzt zusammenfassend Andreas Kreul, „… benahmbten Residenz Statt Salzburg, welche andrer orthen ohne daß gleichsamb als ein Teutsches Rom Laudirt …“. Die Kollegienkirche in Salzburg – im Kontext, in: Herbert Karner / Sebastian Schütze / Werner Telesko (Hg.), Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) und die Baukunst des europäischen Barock, München 2022, S. 111–122 (Kreul 2022). Im Band auch eine umfassende Zusammenstellung der älteren Sekundärliteratur zu Johann Bernhard Fischer von Erlach. Eine jüngste Würdigung der Johannesspitalskirche von Peter Husty, St. Johanns-Spital und St. Johannesspitalskirche Salzburg, 1699–1704, in: Peter Husty / Andreas Nierhaus (Hg.), Johann Bernhard Fischer von Erlach mit Fotografien von Werner Feiersinger (zugleich Ausst.-Kat., Salzburg Museum 6. April bis 8. Oktober 2023 und Wien Museum 1. Februar bis 28. April 2024), Salzburg 2023, S. 160–163.

3 Kreul 2022, S. 116.

4 Beschreibende Würdigungen der Johannesspitalskirche finden sich etwa in dem von der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege herausgegebenen Band: Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg (mit Ausnahme von Nonnberg und St. Peter), Österreichische Kunsttopographie 9, Wien 1912 oder in dem vom Bundesdenkmalamt herausgegebenen Band: Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Salzburg Stadt und Land, Salzburg 1986, S. 642 f.; vgl. zur Baugeschichte auch Josef Brettenthaler / Volkmar Feurstein, Drei Jahrhunderte St. Johanns-Spital Landeskrankenhaus Salzburg. Das Landeskrankenhaus in der Geschichte der Salzburger Medizin, Salzburg 1986.

5 Robert Birnbacher, Pfarrkirche Heiliger Johannes, Mülln, Salzburg. Untersuchungsbericht, Salzburg 1994 (unpub. Bericht im Bauarchiv der Salzburger Landeskliniken). Zugleich Kopie des Berichts in einem Akt im Bundesdenkmalamt, GZ. BDA-20583.obj/0004-SBG/2015.

6 Heike und Christoph Tinzl, 5020 Salzburg, Johannesspitalskirche. Nachbefundung der Polychromie (09/2004) und Untersuchungsbericht (05/2005), Salzburg 2005 (unpubl. Bericht im Archiv des Bundesdenkmalamtes), Akt im Bundesdenkmalamt, GZ. 20.583/2/2005 (fälschlich bez. als 8583/2/2005).

7 Christian Woller, Dokumentation zur Musterachse in der Johannesspitalskirche im Landeskrankenhaus Salzburg, Salzburg 2017 (unpubl. Bericht im Archiv des Bundesdenkmalamtes), Akt im Bundesdenkmalamt, GZ. BDA-20583.obj/0012-SBG/2017.

8 Johann Kallinger / Rudolf und Martin Eis / Enrico Ferretti, Johannesspitalskirche in Salzburg. Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten. Restaurierung der Raumschale, Vilshofen 2022, Akt im Bundesdenkmalamt, GZ. 2023-0.446.338 (Kallinger / Eis / Ferretti 2022).



Abb. 1: Blick in den Innenraum der Johannesspitalskirche von Johann Bernhard Fischer von Erlach, 1912

eingeordnet werden.[9] Im bauhistorischen Gutachten zur geplanten Generalsanierung der Kirche aus dem Jahr 2019 wurden die älteren Untersuchungen zur Fassungsgeschichte der Kirche systematisch zusammengestellt.[10]

Bereits Birnbacher erkannte, dass die entstehungszeitliche Farbfassung mit einer Zweifarbigkeit spielte, die der gebrochenen Weißfassung der Nullflächen eine ockerfarbene Fassung der Stuckausstattung entgegenstellte.[11] Die bauzeitliche Erstfassung wurde wenige Jahrzehnte später in der Mitte des 18. Jahrhunderts ohne radikale Veränderungen erneuert. Eine dritte Fassung ließ sich nur unzureichend befunden, während es zur vierten Fassung des Jahres 1912 nicht nur erste Schwarz-Weiß-Aufnahmen, sondern auch eine beschreibende Darstellung in der „Österreichischen Kunsttopographie" gibt (Abb. 1).[12] Diese denkmalpflegerisch angeleitete Restaurierung der Johannesspitalskirche verändert die Farbgebung des Innenraums. Das helle Grau der Wandoberflächen kontrastiert mit den dunkelgrauen Stuckplastiken der Kirche. Für die fünfte nachgewiesene Fassung entwickelte Restaurator Josef Watzinger in enger Abstimmung mit der Landeskonservatorin Margarethe Witternig im Jahr 1947 ein polychromes Färbelungskonzept, das die Johannesspitalskirche *„hell und freundlich, doch äußerst würdevoll erscheinen"* lassen sollte.[13] In den Akten des Bundesdenkmalamtes wird die Farbgebung der Wandoberflächen und der Stuckausstattung als komplexes Zusammenspiel unterschiedlicher Weiß- und Grautöne mit Akzenten in Rosa und Gelb überliefert. Eine 1953 beauftragte Luftheizung führte innerhalb kurzer Zeit zur starken Verschmutzung und Beschädigung der Wandoberflächen, sodass der Kirchenraum bereits 1964 erneut von Josef Watzinger überfasst wurde. Diese sechste und vor der jüngsten Restaurierung letzte Fassung erfolgte laut den Akten im Bundesdenkmalamt mit einer einfärbig weißen Kalk-Kasein-Farbe. Die Fassungsgeschichte der Wandoberflächen des Innenraums der Johannesspitalskirche ist ein Spiegel der gewandelten Wahrnehmung barocker Innenräume durch die Eigentümer:innen und die später damit befassten Denkmalpfleger:innen, die mehr den Gestaltungswillen der beteiligten Personen ausdrückt, als dass sie auf dem sicheren Fundament restauratorischer Untersuchungen gegründet wäre.

Die Restaurierung der Farbigkeit der Wandoberflächen in der Johannesspitalskirche in den Jahren 2021/22

Im Jahr 2018 entschieden sich die Salzburger Landeskliniken mit ihrem Eigentümer, dem Land Salzburg, für die Sanierung und Restaurierung der Johannesspitals-

9 Untersuchungen im Jahr 2004 (durchgeführt von Hubert Paschinger), Akt im Bundesdenkmalamt, GZ. 20.583/16/2004; Untersuchungen im Jahr 2017 (durchgeführt von Robert Linke), Akt im Bundesdenkmalamt, GZ. BDA-20583.obj/0008-SBG/2017.

10 Eidos Architektur (Clemens Standl / Birgit Silberbauer / Iris Czapka), Bauhistorisches Gutachten. St. Johanns-Spitalskirche. Müllner Hauptstraße 48, 5020 Salzburg, Salzburg 2019 (unpubl. Bericht im Archiv des Bundesdenkmalamtes), besonders S. 27–29, Akt im Bundesdenkmalamt, GZ. BDA-20583.obj/0011-SBG/2019 (Eidos Architektur 2019).

11 Zur folgenden Fassungsgeschichte vgl. die oben genannten restauratorischen Berichte sowie die Zusammenstellung der sechs unterschiedenen Fassungen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert im bauhistorischen Gutachten der Eidos Architektur 2019, S. 27–29.

12 Österreichische Kunsttopographie 9, Wien 1912.

13 Schreiben der Landeskonservatorin Margarethe Witternig in einem Akt im Bundesdenkmalamt, GZ. 1009/46.



Abb. 2: Blick in den Innenraum der Johannesspitalskirche von Johann Bernhard Fischer von Erlach, vor der Restaurierung 2019



Abb. 3: Blick in den Innenraum der Johannesspitalskirche von Johann Bernhard Fischer von Erlach, nach der Restaurierung 2022

kirche.[14] Fast drei Jahrzehnte nach den ersten restaurierungswissenschaftlichen Untersuchungen der Wandoberflächen konnte die Restaurierung des Kirchenraums im Jahr 2023 abgeschlossen werden.[15] Die Bestimmung des Restaurierziels zur farbigen Fassung der Architekturoberflächen im Innenraum der Johannesspitalskirche stützte sich einerseits auf die restauratorische Befundung des technischen Zustands der Letztfassung im Kirchenraum und andererseits auf die künstlerische Bedeutung der Erstfassung. Der entscheidende Grund für den stark verschmutzten Zustand der Wandoberflächen im Inneren der Kirche war immer noch der Betrieb der Luftheizung aus den 1950er Jahren (Abb. 2).[16] Aus der Sicht der Nutzerinnen und Nutzer der Kirche absolut notwendig, brachte das gewählte System einer Luftheizung mit seiner starken Verwirbelung von Staubpartikeln und einer Kondensatbildung an den kalten Wandoberflächen der Außenwände der Kirche eine zu schnelle Einschmutzung der zuletzt gebrochen weißen Fassung aus den 1960er Jahren mit sich. Erst die Entscheidung für eine Erneuerung des Heizsystems als Bauteilaktivierung des Fußbodens und des Gewölbes schuf die Voraussetzungen für ein nachhaltiges Ergebnis der Restaurierung der Wandoberflächen. Das Schadensbild der jüngsten Kalk-Kasein-Fassung mit organischem Bindemittelanteil aus den 1960er Jahren mit ihrem Potential der langfristigen Zerstörung des barocken Kalkputzes sowie der Verunklärung der plastischen Qualitäten der Stuckausstattung durch den teigigen Farbauftrag vereinfachte die Entscheidung für ihre Abnahme.[17] Ältere Farbfassungen des 18., 19. und 20. Jahrhunderts waren bereits in den 1940er Jahren abgenommen worden, sodass sich die Kirche nach der

14 Akt im Bundesdenkmalamt, GZ. BDA-20583.obj/0003-SBG/2018, mit einem Schreiben des Landeshauptmanns von Salzburg an den Sektionschef für Kunst und Kultur im Bundeskanzleramt. Der Bescheid des Bundesdenkmalamtes zur Restaurierung der Raumschale der Johannesspitalskirche datiert in das Jahr 2019, Akt im Bundesdenkmalamt, GZ. BDA-20583.obj/0016-SBG/2019.

15 Die Altarweihe der Johannesspitalskirche erfolgte nach dem Abschluss ihrer Restaurierung am 02.07.2023.

16 Eidos Architektur 2019, S. 18 f.

17 Zum Schadensbild und zu den restauratorischen Maßnahmen vgl. Kallinger / Eis / Ferretti 2022.



Abb. 4: Blick in das Gewölbe, nach der Restaurierung 2022

Freilegung der Letztfassung mit ihrer stark reduzierten Erstfassung präsentierte.

In einem zweiten Schritt galt es nach der Instandsetzung der Verputzschäden (Hohllagen, Risse usw.), über die künftige Fassung der Wandoberflächen und des Wandstucks zu entscheiden. Eine Wiederherstellung der barocken Erstfassung lag nahe. Wie zuletzt von Meinrad v. Engelberg prägnant herausgearbeitet, ist die kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit der Architekturfarbigkeit der Bauten Fischers von Erlach ein komplexes und umstrittenes Feld der Forschung.[18] Im Fall der Johannesspitalskirche scheint eine Interpretation der barocken Zweifarbigkeit als Reaktion auf die Steinausstattung der Kirche mit Untersberger und Adneter Marmor nahezuliegen. Die Architektur des Hochaltars, die Balustraden des Abgangs in die Krypta unterhalb des Altars und die hellen Anteile des gemusterten Steinfußbodens wurden aus dem ockerfarbigen Untersberger Marmor hergestellt, der im Fall der Seitenaltäre und des gemusterten Fußbodens mit dem rötlich gefärbten Adneter Marmor kontrastiert. Die Farbigkeit des figürlichen Stucks, ausgewählter Teile der Stuckarchitektur und des mächtigen gemalten Sockels der Wandoberflächen entspricht der Farbigkeit des Untersberger Marmors (Abb. 3). Die Färbelung der Wandoberflächen und der Stuckteile zieht den Kircheninnenraum gemeinsam mit der ähnlichfarbigen Ausstattung aus Untersberger Marmor zu einem größeren Ganzen zusammen. Man muss diese farbige Gestaltung der Raumschale des Kircheninneren als wesentlichen gestalterischen Willensakt des Architekten würdigen. Gerade im Vergleich mit seinen anderen Salzburger Bauten spiegelt der Innenraum der Johannesspitalskirche die zurückhaltende, feinsinnige Interpretation eines barocken „Farbraums" durch den frühen Johann Bernhard Fischer von Erlach wider. Im Jahr 2021 entschied sich das Bundesdenkmalamt in enger Abstimmung mit dem Land Salzburg als Eigentümer der Kirche, der beauftragten restauratorischen Arbeitsgemeinschaft sowie der restauratorischen Fachaufsicht für die Rekonstruktion der barocken Erstfassung der Kirche. Das Ergebnis der umgesetzten Restaurierung überzeugt sowohl technisch als auch ästhetisch (Abb. 4).

Fazit

Im Jahr 2023 präsentieren sich die Wandoberflächen und die Stuckausstattung der restaurierten Johannesspitalskirche in einer barocken Zweifarbigkeit, die man als radikalen Bruch mit der Weißfassung der 1960er Jahre sehen muss. Die Voraussetzung der denkmalpflegerischen Entscheidung war eine 30 Jahre dauernde denkmalfachliche und restaurierungswissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Geschichte der Fassungen in der Kirche. Es ist sicher, dass nach-

18 Meinrad v. Engelberg, „Reine Architektur" versus „Farbräume". Fischer und die Raumdekoration, in: Herbert Karner / Sebastian Schütze / Werner Telesko (Hg.), Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) und die Baukunst des europäischen Barock, München 2022, S. 271–286.

folgende Generationen auch diese Entscheidung vor dem Hintergrund der Moden in der Denkmalpflege und in der Architektur des frühen 21. Jahrhunderts einordnen werden. Es bleibt zu hoffen, dass die gut dokumentierten Grundlagen der denkmalfachlichen Entscheidung für diese künftigen Betrachterinnen und Betrachter der Architektur Johann Bernhard Fischers von Erlach nachvollziehbar sind.



Abb. 5: Detail der figürlichen Stuckausstattung der Johannesspitalskirche. Nach der vorsichtigen Abnahme der dicken Übermalungen ist die hohe Qualität der feingliedrigen, stark unterschnittenen Stuckblätter und -blüten wieder sichtbar



Abb. 6: Detail der figürlichen Stuckausstattung der Johannesspitalskirche. Im Bereich des Hauptaltars betont die zurückhaltende Farbfassung durch ihren bewusst sichtbar gebliebenen Pinselduktus die Plastizität des Stucks



Abb. 7: Detail der figürlichen Stuckausstattung der Johannesspitalskirche. Der Engel im Bereich des Hauptaltars zeigt die hohe künstlerische Qualität der Stuckausstattung: Lediglich die Fingerspitzen der betenden Hände berühren sich, das Licht umspielt und durchdringt den Stuck





Abb. 8, 9: Details der figürlichen Stuckausstattung der Johannesspitalskirche. In den beiden seitlichen Nischen befinden sich monumentale, überlebensgroße Stuckskulpturen: an der Westwand eine Darstellung des hl. Josef, der zärtlich das Jesuskind hält, an der Ostwand eine Darstellung der hl. Anna mit der jungen, ein Buch lesenden Maria



Denkmal erforscht



Jan Chlíbec

Die Grablege des Geschlechts der Lambergs in Nezamyslice

The royal tomb of the House of Lamberg in Nezamyslice
In Nezamyslice, next to Church of the Assumption of Mary, stands the Erasmus Chapel, which was founded in the first half of the seventeenth century. In 1707–1708, the Cardinal and Prince-Bishop of Passau, Johann Philipp von Lamberg, purchased the estate; the Austrian House of Lamberg later set up its family tomb in the chapel. In the 1850s, Gustav Joachim von Lamberg had an ensemble of Renaissance gravestones and epitaphs of his forebears from the sixteenth and seventeenth centuries transferred from the cancelled cemetery at Kirche St. Peter in Salzburg to his estate, which was later moved to the Erasmus Chapel. By doing so, he rescued not only significant works specific to sepulchral sculpture, but also praised the long continuity of his house. The transport of the Salzburg family gravestone to Bohemia is not only an interesting cultural and historical phenomenon but also enriches the view of the Austrian–Bavarian production of sepulchral works in the sixteenth and seventeenth centuries.

Im Dorf Nezamyslice unweit von Klatovy (Klattau) steht nahe der gotischen Friedhofskirche zur Himmelfahrt Mariens die unauffällige Kapelle St. Erasmus. Sie wurde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter Heinrich Kolowrat-Liebsteinsky (Jindřich Libštejnský z Kolovrat) errichtet. In den Jahren 1707–1708 kaufte der Kardinal und Passauer Fürstbischof Johann Philipp von Lamberg die hiesige Herrschaft einschließlich von Nezamyslice;[1] das österreichische Geschlecht von Grafen und Fürsten richtete später in der Kapelle seine Familiengrablege ein. Die Kapelle wurde 1860 neugotisch umgestaltet und neu ausgestattet. Gustav Joachim von Lamberg ließ hier von dem Bildschnitzer Johann Rint aus Linz einen neugotischen Altar errichten.[2] In den 1850er Jahren veranlasste Gustav Joachim von Lamberg die Überführung eines Ensembles von Renaissancegrabsteinen und Epitaphien seiner Vorfahren von dem aufgelassenen Friedhof bei St. Peter in Salzburg auf seine Herrschaft in Böhmen. Mit dem Transport dieser Sepulkralwerke aus dem 16.–17. Jahrhundert rettete er nicht nur bedeutende Werke aus dieser spezifischen Sparte der Bildhauerei, sondern rühmte und betonte zugleich die lange familiäre Kontinuität des österreichischen Adelsgeschlechts der Lambergs. Diese Aktion war auf ihre Weise auch eine Art familiärer Selbstrepräsentation Gustavs auf der neu erlangten Herrschaft, insofern er mit den translozierten Grabsteinen sowohl das Alter seines Geschlechts und seine bedeutende Stellung im österreichischen Adel im 16. und 17. Jahrhundert (die durch Grabinschriften dokumentiert ist) betonte als auch die künstlerische Gestaltung der Grabsteine demonstrierte.

Die Grabsteine wurden zunächst eine längere Zeit in Transportkisten im Hof des Renaissanceschlosses Žichovec, des Sitzes von Gustav Joachim, gelagert. Dann wurden sie für eine einige Zeit in der Außenmauer des Friedhofs von Nezamyslice in der Nähe der Erasmuskapelle eingemauert; dort hielt sie eine Fotografie von Gustav Adolf Quast rund um 1880 fest.[3] Schließlich wurden sie in die Innenmauern der Kapelle eingelassen, wo sie sich bis heute befinden. Der Transport der Salzburger Familiengrabsteine nach Böhmen ist nicht nur ein interessantes kulturhistorisches Phänomen, sondern bereichert zugleich auch den Blick auf die österreichisch-bayerische Produktion von Sepulkralwerken im 16. und 17. Jahrhundert. Die Inschriften liefern zudem einige neue wichtige Angaben zur Biographie einzelner Mitglieder des Geschlechts. Einige figürliche Grabsteine

1 August Sedláček, Hrady, zámky a tvrze Království českého 11 [Burgen, Schlösser und Kleinburgen des Königreichs Böhmen], Praha 1897, S. 96, 99.
2 Johann Trajer, Historisch-statistische Beschreibung der Diöcese Budweis, Budweis 1862, S. 593.
3 Muzeum Šumavy Sušice, Inv.-Nr. IX 2 C 74/1.



Abb. 1: Nezamyslice, Epitaph Balthasars von Lamberg († 1530)



Abb. 2: Nezamyslice, Grabstein Caspars III. von Lamberg († 1548)

aus dem Bestand stellen zugleich eine kleine Familienporträtgalerie dar.

Das Ensemble der Salzburger Grabsteine und Epitaphe, von denen vier figürliche Arbeiten sind, ist aus Adneter Marmor gefertigt. Es enthält größtenteils Arbeiten der gängigen Steinmetzproduktion. Trotzdem befindet sich darunter ein Werk, das das Schaffen einer der um 1550 anonym wirkenden Passauer Werkstätten bedeutend erweitert; von dieser Arbeit wird noch die Rede sein.

Die älteste Arbeit ist ein Fragment eines figürlichen Epitaphs von Balthasar von Lamberg (1483–1530), einem kirchlichen Würdenträger, der 1525 Domdechant in Salzburg und ein Jahr später Domprobst wurde (Abb. 1). Er ist in kirchlicher Gewandung betend unter dem Gekreuzigten dargestellt, unter ihm sind sein Familienwappen und das Pedum platziert. Im unteren Teil des Steins ist eine Grabinschrift in Kapitalis eingehauen.[4] Es handelt sich um ein qualitätsvolles Werk am Übergang der Gotik zur Renaissance, in dem das Bestreben des Bildhauers ersichtlich ist, ein individuelles Bildnis Balthasars zu schaffen. Das Relief, das eine Arbeit einer der Werkstätten des Salzburger Raumes ist, trägt noch spätgotische Züge, die sich besonders in den gebrochenen Falten von Balthasars Gewand zeigen. Diese spätgotische Stilstufe erscheint übrigens häufig

4 Die Grabinschriften der Grabsteine der Lamberger in Nezamyslice stehen in Abschrift in: Karel Hostaš / Ferdinand Vaněk, Soupis památek historických a uměleckých v Království českém od pravěku do počátku 19. století XII. Politický okres sušický [Verzeichnis der historischen und künstlerischen Denkmäler im Königreich Böhmen von der Urzeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Politischer Bezirk Sušice (Schüttenhofen)], Praha 1900, S. 83–88.



Abb. 3: Nezamyslice, Epitaph Ambrosius von Lamberg († 1551)

noch im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts in der Produktion der Werkstätten dieses Raumes.

Der monumentale, teilweise abgetretene und ursprünglich die Ruhestätte von Caspar III. von Lamberg (1492–1548) bedeckende Grabstein stellt eine Relieffigur dar, auf einem Sockel stehend, in voller Rüstung, den Pusikan (Streitkolben) in der rechten Hand (Abb. 2). In den Ecken der Platte befindet sich heraldischer Schmuck und entlang ihres Randes ist in gotischer Minuskel eine deutsche Grabinschrift eingemeißelt. Die Platte ist die Arbeit einer der lokalen Werkstätten des Salzburger Raumes. Der Schöpfer des figürlichen Teils des Grabsteins bewies vollends seinen Sinn für die monumentale Auffassung der adeligen Figur mit allen Attributen ihrer sozialen Stellung. Auch trotz der beschädigten Oberfläche des Flachreliefs ist es offensichtlich, dass es sich hier um ein sehr qualitätsvolles Beispiel der frühen Salzburger sepulkralen Bildhauerei der Renaissance handelt.

Im Rahmen des beschriebenen Ensembles ist das Epitaph von Ambrosius von Lamberg (1496–1551), einem kirchlichen Würdenträger, der in Salzburg ab 1519 die Funktion eines Domherrn und ab 1530 des Domdechanten bekleidete, eine außergewöhnliche Arbeit (Abb. 3). Bei diesem Werk ist es möglich, die Autorschaft zu bestimmen. In künstlerischer Hinsicht ist das Epitaph deswegen von Interesse, da es aus derselben Steinbildhauerwerkstatt stammt wie das Epitaph des Salzburger und Passauer Kanonikers Johann von Kienburg († 1555), das seit 1980 in der Trenbach-Kapelle am Domhof von St. Stephan in Passau angebracht ist (ursprünglich war es in der Epistelseite der Andreaskapelle am dortigen Domhof eingemauert).[5]

Mehrere Hinweise deuten auf dieselbe Werkstatt hin – eine ähnliche Umsetzung der Gesichter der Figuren in beiden Sepulkralwerken, eine gedrängte Komposition, aber auch eine ähnliche Kapitalisschrift und die Form des Rahmens, in den die Inschrift des Epitaphs eingehauen ist. Das Epitaph Johanns von Kienburg stellt die Kreuzabnahme mit der knienden Gestalt Johanns dar, das Epitaph des Ambrosius von Lamberg zeigt die Szene der Grablegung Christi mit dem knienden Ambrosius. Auch wenn es sich nicht um ein und denselben Künstler handelt, so waren es Steinbildhauer derselben Werkstatt, deren Schöpfungen an ähnliche kompositionelle und formale Prinzipien gebunden waren. Das Werk aus Nezamyslice ist jedoch mit mehr Sinn für die Plastizität der Figur gestaltet und ein Beleg dafür, dass in der prosperierenden Passauer Werkstatt offenbar mehrere ausgeprägte Persönlichkeiten arbeiteten.

Die figürliche Szene im Vordergrund des Lamberg-Epitaphs stellt eine traditionelle Komposition dar: Der heilige Josef von Arimathäa auf der linken Seite und Nikodemus auf der rechten Seite legen den Leichnam Christi in den Sarkophag, neben Josef stehen Maria, Johannes und Maria Magdalena. Die erwähnten Figuren, einschließlich jener von Christus, haben keine ausgeprägte Gesichtstypologie, aber die kniende Figur des Ambrosius von Lamberg mit dem Familienwappen

5 Christine Steininger (Hg.), Die Inschriften der Stadt Passau bis zum Stadtbrand von 1662, Wiesbaden 2006, Abb. 554.



Abb. 4: Nezamyslice, Epitaph Christophs von Lamberg († 1579)



Abb. 5: Nezamyslice, Grabstein Margaretha Langs von Wellenburg († 1573)

und die männliche Figur mit Hut, die mit einem Buch im Hintergrund steht, sind demgegenüber ausgearbeitete individuelle Porträts. Es ist anzunehmen, dass es sich bei dem Mann mit dem Hut um ein Kryptoporträt des Auftraggebers dieses Sepulkralwerks handelt, wahrscheinlich ein Mitglied der Familie Lamberg. Den Hintergrund der Szene bildet eine lediglich schematisch angedeutete Landschaft mit Golgatha und Jerusalem. Die skulpturale Gestaltung des Epitaphs wird durch eine prägnante Plastizität der Figuren charakterisiert, die sich fast aus dem Hintergrund löst und sich so einer Vollplastik annähert; das betrifft besonders die Figur des hl. Josef von Arimathäa und den knienden Ambrosius von Lamberg.

Die letzte figürliche Arbeit ist das Epitaph Christophs von Lamberg († 1579), Bischof von Seckau, der in Salzburg sukzessive das Amt eines Domherrn, 1551 des Domdechanten und 1560 des Domprobstes bekleidete (Abb. 4). Der unbekannte Bildhauer aus dem Salzburger Raum stellte die Halbfigur von Christoph in einer Renaissancenische mit allen Zeichen seiner Würde dar. Die minuziöse bildhauerische Arbeit mit Sinn für das ornamentale Renaissancedetail ist kein realistisches Porträt von Christoph, sondern seine idealisierte Darstellung als Inhaber einer bedeutenden kirchlichen Funktion. In dieser Hinsicht unterscheidet sich diese skulpturale Arbeit deutlich von seinem individuellen, realistischen Bildnis in der Bischofskapelle der Basilika in Seckau. Im Rollwerkrahmen ist eine lateinische Kapitalisinschrift eingemeißelt, die sich auf die Funktionen und die Lebensdaten des Verstorbenen bezieht.



Abb. 6: Nezamyslice, Grabstein Anna Eleonora Fuggers von Kirchberg und Weissenhorn († 1576)



Abb. 7: Nezamyslice, Grabstein Sophia Alts († 1590)

Ein Teil des Ensembles, der aus Grabsteinen mit Wappen und Inschriften gebildet wird, ist bildhauerisch einfacher und weniger ausdrucksvoll als die figürlichen Arbeiten. Trotzdem kann man auch hier Werke hoher Qualität finden und weitere (wahrscheinlich Salzburger) Werkstätten erkennen. Von der ersten Werkstatt stammen die drei folgenden Grabsteine, die alle eine ähnliche Komposition verbindet: Den oberen Teil bildet eine eingemeißelte, deutsche Inschrift in Fraktur in einem Rollwerkrahmen, den unteren Teil das Doppelwappen eines Ehepaars, entweder in Nischen oder in einem Bogen platziert.

Die älteste und qualitätsvollste Arbeit dieser Gruppe ist der Grabstein der Margaretha Lang von Wellenburg († 1573), Gattin Caspars von Lamberg, eine herausragende Steinarbeit, die mit der räumlichen Einfügung der Wappen der Lambergs und der Langs in einen architektonischen Rahmen arbeitet, der zwei tiefe, ornamental geschmückte Nischen bildet (Abb. 5). Aus dieser Werkstatt stammt auch der Grabstein der Anna Eleonora Fugger von Kirchberg und Weissenhorn († 1576), Gattin Sigmunds von Lamberg (Abb. 6). Die jüngste Arbeit ist der Grabstein der Sophia Alt († 1590), Ehefrau von Sigismund Georg von Lamberg (Abb. 7).

Aus der Tradition dieser offenbar sehr prosperierenden Werkstatt schöpfte auch der Steinmetz, der den Grabstein von Sigmund von Lamberg († 1619) schuf. Es hat sich auch eine reiche Kartusche mit einer Frakturinschrift erhalten, deren Wortlaut (fast) identisch mit der Inschrift des Grabsteins ist. Es stellt sich die Frage, ob es sich bei dem Kartuschenfragment um einen Teil desselben Grabmonuments handelt (Abb. 8 und 9).



Abb. 8: Grabstein Sigmunds von Lamberg († 1619)



Abb. 9: Kartuschenfragment Sigmunds von Lamberg († 1619)

Einfach in seiner Form ist wiederum der Grabstein des Alphons von Lamberg, der außer einer fragmentarischen Grabinschrift in Fraktur mit dem Todesdatum 23. Juni 16[…] (unleserlich) im unteren Teil der Platte bloß das gravierte Doppelwappen des Ehepaars aufweist.

Eine weitere Steinmetzwerkstatt schuf die Grabsteine der Sabina von Kienburg (Khünburg, Kuenburg) († 1615) und des Salzburger Domherrn Johann Sigmund von Lamberg († 1632); beide Grabsteine bestehen nur aus einfachen Inschriftenplatten mit demselben Typ von Rollwerkrahmen; die Inschrift von Sabina ist in Fraktur, jene von Johann Sigmund in Kapitalis gehalten.

Im Vergleich zeigt sich, dass es noch weitere Fälle von ausländischen Adelsgeschlechtern gibt, die die Grabsteine ihrer Vorfahr:innen aus ihrem Mutterland in die neu erworbenen Herrschaften in den böhmischen Ländern verbringen ließen. Von den erhaltenen österreichischen Sepulkralwerken kann man das steinerne, figürliche Spätrenaissanceepitaph anführen, das Fürst Adolf Josef von Schwarzenberg im Jahr 1893 Alfred August von Windischgrätz schenkte. Heute setzt sich das zerlegte Monument aus drei Tafeln zusammen. Auf der oberen Tafel ist ein Zitat aus dem ersten Thessalonicherbrief (4, 14) von Paulus eingemeißelt, die zweite Tafel enthält eine Figurenszene: Unter dem Gekreuzigten knien betend Familienmitglieder Jacobs II. von Windischgrätz († 1577): links die Söhne Wilhelm, Hans, Victor, Adam und ihr Vater Jacob, rechts Jacobs Tochter Felicitas und Gattin Anna Maria († 1580) mit begleitender Inschrift. Die untere Tafel enthält die Inschrift zu den übrigen Familienmitgliedern (Abb. 10).

Das Epitaph hat sich nur in fragmentarischem Zustand erhalten; ursprünglich befanden sich an den Seiten der Tafeln Karyatiden und an der Spitze des ganzen Grabmonuments ein Giebel.[6] Das Epitaph stammt aus

6 Jaroslav Kamper / Zdeněk Wirth, Soupis památek historických a uměleckých v Království českém od pravěku do počátku 19. století XXX. Politický okres stříbrský [Verzeichnis der historischen und künstlerischen Denkmäler im Königreich Böhmen von der Urzeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Politischer Bezirk Stříbro (Mies)], Praha 1908, S. 129: hier die Abschrift der Grabinschriften.



Abb. 10: Kladruby, Epitaph Jacobs II. von Windischgrätz († 1577) und seiner Familie

Katsch an der Mur.[7] Fürst Windischgrätz brachte es in der Klosterkirche Kladruby (Kladrau) an. Die Herrschaft Kladruby einschließlich des Klosters hatte Alfred I. von Windischgrätz 1825 gekauft und im Kloster wurde später auch die fürstliche Gruft eingerichtet.

Zu den bedeutenden Sepulkralwerken, die aus dem Ausland transloziert wurden, gehört auch ein Komplex von sechs figürlichen Grabsteinen von Vorstehern des Deutschen Ordens vom 14. bis 16. Jahrhundert, die dieser aus der Kapelle der Burg Horneck in Württemberg in die mährische Burg Bouzov (Busau), die der Orden von 1696 bis 1933 besaß, transportieren ließ. Das Ensemble der Grabsteine in Nezamyslice ist aber hinsichtlich der Translozierung das umfangreichste.

Beim Studium von Grabplatten aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die in Kirchen- und Klosterräumen in Österreich, aber beispielsweise auch in Böhmen angebracht wurden, überrascht insbesondere eine Sache. Ab dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts herrschen nüchterne Inschriftentafeln vor, die meist nur mit dem Wappen des Verstorbenen verziert sind. Die einfache gestalterische Form der Grabmäler kann man mit dem Einfluss der Ideologie des Tridentinischen Konzils und auch der respektierten Persönlichkeit des hl. Karl Borromäus erklären, der entschieden gegen prunkvolle Grabmonumente auftrat. Bekannt ist in diesem Zusammenhang seine Aktion, bei der er die Grabmäler der Sforzas aus dem Chor des Mailänder Doms entfernen ließ. Den Geist der Ablehnung von prunkvollen Grabmälern bei der Umsetzung der Beschlüsse des Konzils von Trient setzte auch die Prager Synode 1605 unter dem Vorsitz des Prager Erzbischofs Zbyněk Berka von Duba fort, der in jener Zeit sicherlich einen negativen Einfluss auf die Entwicklung der sepulkralen Bildhauerei in Böhmen hatte. In den gedruckten Beschlüssen der Synode wurde explizit festgehalten: „*Unter dem Altar oder unter den Stufen des Altars darf kein Grabmal errichtet werden. Diese müssen in solch einer Entfernung sein, dass die Köpfe der Beerdigten von den Altarstufen mindestens zwei Ellen entfernt sind. Die Grabsteine müssen im Niveau des Bodens der Kirche liegen und dürfen nicht über ihn herausragen. Sie dürfen weder für Priester noch für andere, die in die Kirche kommen, ein Hindernis oder eine Unbequemlichkeit darstellen. Wenn beim Erstellen des Epitaphs auf dem Grabdeckel oder an einem anderen Ort ein Bild des Verstorbenen gehauen ist, muss es eine Gestalt haben, die niemanden beleidigt. Die ganze Bildhauerei soll durch ihre Gestalt die Kraft haben, in den Gläubigen Frömmigkeit zu wecken.*“[8]

Berkas Nachfolger im Amt des Erzbischofs war ein Mitglied der Familie Lamberg, Karl von Lamberg (Prager Erzbischof, 1607–1612), der mit der Einführung der Reformen des Tridentinischen Konzils fortfuhr. Es ist anzunehmen, dass die Ideologie des Konzils zusammen mit den Ansichten Karl Borromäus’ die Form der Grabskulptur nicht nur in Böhmen, sondern auch in den österreichischen Ländern beeinflusst hat; diese

7 Leopold Beckh-Widmanstetter, Ein Windischgrätz-Wolfsthaler’scher Denkstein im Franciscanerkloster zu Grätz. Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XIX, 1874, S. 198–201, hier: 201; (hier S. 201); Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale XIX, Neue Folge, 1893, S. 194 f.; Tomáš Gaudek, Epitaph of Jacob II of Windischgrätz and his Family, in: Šárka Radostová / Hana Baštýřová / Tomáš Gaudek / Magdalena Wells (Hg.), Ad Unicum. Selected Works of Gothic, Renaissance and Mannerist Art from the National Heritage Institute, Prag 2020, S. 351–354.

8 Synodus Archidioecesana Pragensis, Praga 1605, S. 45.

Entwicklung der Grabskulptur spiegelt sich letztlich auch in einigen Grabplatten der Lambergs in Nezamyslice wider.

Die Untersuchung von Grabsteinen, die aus dem Ausland nach Böhmen transloziert wurden, bringt nicht nur neue kunsthistorische Erkenntnisse, sondern ergänzt auch die Vorstellung vom ursprünglichen Umfang der Familiengrabstätten in ihrem Herkunftsland; sie sind zugleich ein Ausdruck der familiären Pietät als auch eines historisierenden Sentiments.

Ferenc Veress

Sacred performances – Eucharistic devotion.

The Eucharistic Chapel of the Kirche am Hof in Vienna

Sacred performances—Eucharistic devotion: The Eucharistic Chapel of Kirche am Hof in Vienna

This study aims to highlight the specific manifestations and iconography of the Eucharistic devotion of the Rosalienkapelle of the Jesuit Church Kirche am Hof, Vienna. By consulting the Litterae Annuae (the annual report of the Austrian Province to the General of the Jesuit Order in Rome) and the Historia Domus of Kirche am Hof, I was able to emphasize new aspects of the decoration, such as stuccowork, altarpieces, and ephemeral decorations. Dynastic representation and international alliances of the Habsburgs played an important part in shaping the architecture and decoration of the church dedicated to the Nine Choirs of Angels. The statue of the Virgin Mary standing in front of the church was inspired by the monument of the Immaculate Conception in Munich that was governed by the Wittelsbachs, who were strong allies of the Habsburgs. Masters executing stuccowork in Munich and Vienna came from the Lugano region of Northern Italy. Netherlandish influences can also be detected in the decoration of the Rosalienkapelle, embellished with wall paintings inspired by Peter Paul Rubens' designs.

Introduction

The presence of the Jesuit order in Vienna, capital of the Habsburg Empire, dates from the early 1550s, when Peter Canisius founded the first college in the city. After the initial success of the Society of Jesus in Graz, where Archduke Karl of Habsburg (the ruler of Styria between 1564 and 1590) supported the order against the Lutheran majority and founded a Catholic university, the progress of the Counter-Reformation in Inner Austria abated until the reign of Ferdinand II (the ruler of Styria from 1596, Emperor between 1619 and 1637).[1] Inspired by his father, Archduke Karl, and his Bavarian mother, Maria of Wittelsbach, Ferdinand strongly supported the Catholic cause. It was under his reign that an international Catholic army defeated the forces of the Protestant Union at the battle of White Mountain near Prague, Bohemia, on the 8th of November, 1620, and Protestant nobles were forced to accept a new constitution or leave the realm. Between 1628 and 1630 some eight hundred Styrian, Carinthian and Carniolan nobles were forced into exile, many of whom, such as the Jörgers, found a new home in the city of Sopron (Ödenburg), in Hungary.[2]

Ferdinand II led a strictly religious life, both as a monarch and as a private individual: he attended Mass every day, practiced meditation according to the Spiritual Exercises of St. Ignatius of Loyola, conducted pilgrimages and, above all, appointed a Jesuit confessor and adviser, Guillaume Lamormaini, who compiled his biography titled "Ferdinandi II Virtutes" (Antwerp, 1638).[3] On his death, he was succeeded by Ferdinand III (1637–1657), who was described as "intelligent and more flexible", and who was able to consolidate his father's achievements.[4] In 1648, the Peace of Westphalia was concluded and Habsburgs gained full authority in Bohemia, and the Austrian "Erblande" (Habsburg hereditary lands), as well as partly in Hungary. Ferdinand III made no secret of his commitment to Catholic principles, and as a gesture of thanksgiving for the deliverance of Vienna from the Swedes he raised an imposing Marian statue (1645–1647) on Am Hof Square,

1 R. J. W. Evans, The Making of the Habsburg Monarchy 1550–1700. An Interpretation, Oxford 1979, 41f.
2 For the exiled families, see: Karl Vocelka / Rudolf Leeb / Andrea Scheichl (eds.), Renaissance und Reformation. Katalog zur Oberösterreichischen Landesaustellung, Linz 2010.
3 Evans 1979, 72f. On pilgrimages, see: Laura Lynne Kinsey, The Habsburgs at Mariazell: Piety, Patronage and Statecraft. 1620–1760. Dissertation. University of California, Los Angeles 2000; Péter Farbaky – Szabolcs Serfőző (eds.), Ungarn und Mariazell – Mariazell und Ungarn: Geschichte und Erinnerung, Budapest 2004.
4 Evans 1979, p. 76; Mark Hengerer, Kaiser Ferdinand III. (1608–1657). Eine Biographie, Vienna-Cologne-Weimar 2012.

directly in front of the Jesuit church. The statue was reconstructed in 1667 by his son, Leopold I, who continued his father's religious policies.[5]

The frontispiece of the Kirche am Hof and stage design

The Jesuit church, which was dedicated to the Nine Choirs of Angels, had belonged to the Carmelite Order in the Middle Ages, and it was handed over to the Jesuits in 1554 by Ferdinand I.[6] The interior of the church is late gothic (1386–1403) and comprises three naves, separated by pillars. According to plans kept in the Bibliothèque Nationale in Paris,[7] the layout of the mediaeval church had an asymmetrical character that was visible from the oblique line of its façade, a characteristic that was further complicated by the additions of several side-chapels to the right and the left nave after the fire in 1607. On the right side of the entrance an oratory was built for the Confraternity of the Glorious Virgin Mary (Gloriosissimae Virginis in Coelos Assumptae, 1625),[8] while on the left side a chapel was commissioned by Archduke Leopold Wilhelm (Ferdinand III's brother), which was dedicated to Saint Leopold (in 1662).[9] Due to the development of Am Hof Square a new solution had to be found for the inorganic frontispiece of the Jesuit church, which designed by the imperial architect Filiberto Lucchese. The commissioner of the façade was Empress Eleonora Gonzaga, the widow of Emperor Ferdinand III and mother of Leopold I, as seen

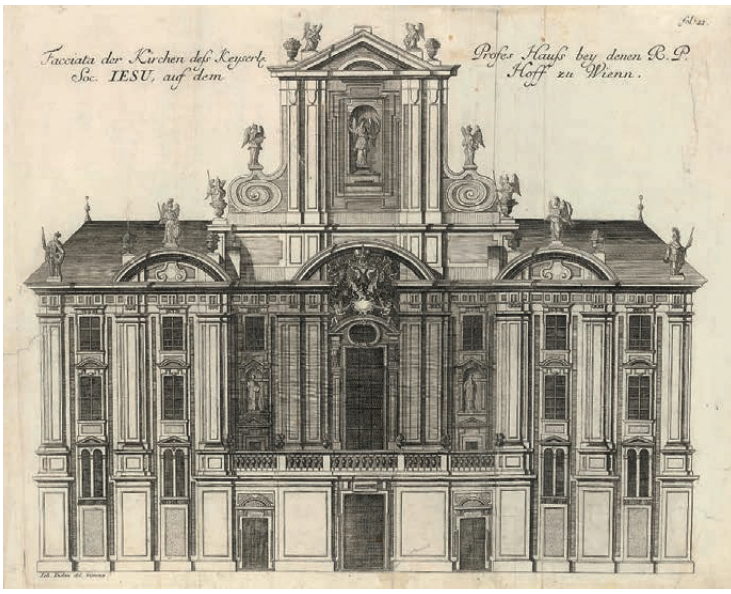


Abb. 1: Kirche am Hof, Johann Indau, Wienerisches Architektur-Kunst- und Säulenbuch, Vienna 1686, fol. 22

5 On the statue of the Virgin Mary in Vienna, see: Werner Kalina, Die Mariensäulen in Wernstein am Inn (1645/47), Wien (1664/6), München (1637/38) und Prag (1650), in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LVIII, 2004, no.1, pp. 43–61.

6 Bernhard Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge I–III, München-Regensburg 1902–1921, I, 45f.

7 Jean Vallery-Radot, Le Recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé a la Bibliotheque National de Paris, Rome 1960, pp. 282f. The plans kept in the Bibliothèque National have been analysed by Richard Bösel and Herbert Karner, among others. See the following footnotes.

8 While the inscription legible today above the gate of the oratory refers to the Assumption of the Virgin and bears the date 1625, on Johann Indau's Wienerisches Architektur- Kunst- und Säulenbuch (Vienna, 1686), fol. 19 the names of two other confraternities appear, namely B.M.V. Annunciatae and B.M.V. Immaculatae. For the identity of these as well as other confraternities active in the Kirche am Hof see: Zsófia Kádár, Die jesuitischen Kongregationen der österreichischen Ordensprovinz (von ihren Anfängen bis 1671). Typen und Tätigkeitsfelder (ein Forschungsbericht), in: Elisabeth Lobenwein / Martin Scheutz / Alfred Stefan Weiß (eds.), Bruderschaften als multifunktionale Dienstleister der Frühen Neuzeit in Zentraleuropa, Vienna, 2018, pp. 239–311, especially 308f. Regarding the date of the construction of the oratories I have found a mention in the Historia Domus of the Kirche am Hof from 1628, which, refers to the oratory of the confraternity of the nobles, named after the Assumption of the Virgin Mary: "Hoc demum anno […] excrevit sacellum sodalitatis procerum in domo nostra eleganti sane et operosa structura, fenestrae ad forum spectant […]." Historia Domus (1550–1650). Archiv der Österreichischen Provinz der Gesellschaft Jesu, Vienna, no. 2 11 15 181630, 1628, fol. 136r.The double windows mentioned in the text are visible on Indau's engraving representing the façade as they are different from Filiberto Lucchese's later design.

9 A seminal article on the Kirche-am-Hof is that authored by Richard Bösel, Die Fassade der Kirche am Hof und ein unbekanntes Bauprojekt für St. Michael in Wien, in: Kunsthistoriker IV, 1987, no. 3–4, pp. 40–47. For a more recent study, see: Herbert Karner, Die drei Wiener Bauanlagen der Jesuiten, Topographie und Wirkung, in: Herbert Karner, Werner Telesko (eds.), Die Jesuiten in Wien, Vienna 2003, pp. 39–55. See also: Patrick Schicht / Werner Telesko, Die ehemalige Jesuitenkirche Am Hof in Wien. Zu den neu entdeckten Stuck- und Malereireisten der frühbarocken Ausstattung, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXI, 2007, no. 4, pp. 535–553.



Abb. 2: Franziskanerkirche, Frauenkirchen, High Altar

in the inscription on the cartouche below the coat of arms of the Habsburg Family.[10]

The new design of the frontispiece (1657–1663) combined the characteristics of palatial architecture with a scenic design, resulting in a revolutionary urban plan that recalls Borromini's solution for Sant'Agnese in Piazza Navona, Rome.[11] The three-storeyed projections on the sides form a coherent unity with the neighbouring palaces. Flanked by these protruding "wings", which were intended to incorporate the previously built oratories of the Confraternities and of the Archduke, there is an entrance hall, which is surmounted by a terrace with a balustrade. The central part of the frontispiece situated behind the terrace is embellished by a large window and a gable wall, accompanied by volutes on both sides. Monumental aediculae comprising pilasters and tympanums appear repeatedly along the frontispiece, creating unbroken rhythm and uniformity. The coronation tympanums are embellished with the figures of nine angels (alluding to the dedication of the church), the figure of the Virgin Mary (on the central tympanum), and of Jesuit saints standing in niches on the lower level.

The layout of the pilasters and windows follows a design that was adopted by Filiberto Lucchese in the Schloss Petronell, the Esterházy Palace in Eisenstadt and the so-called Leopold Wing of the Hofburg. As these commissions indicate, Lucchese also worked for noble families who attended the court of the Emperor, such as the Pálffy, the Esterházy and the Batthyány families.[12] The placement of the tympanums and the form of the entablature from the frontispiece of the Kirche-am-Hof appear on the main altarpiece of the Franciscan pilgrimage church in Frauenkirchen, Austria (1695–1702), which was commissioned by Prince Pál Esterházy.[13] This reminds us that the façades of churches have often been regarded as external altars, while the retable, which comprised the same architectural motifs

10 The report of the Austrian Province to the General of the Jesuit Order in Rome (1642) mentions that Empress Eleonora donated 12,000 Florins for the purpose of the construction of a new frontispiece, and the chief architect was also consulted, yet the execution of the project was postponed due to the Thirty Years War. Litterae Annuae Provinciae Austriae Societatis Jesu a. 1642, 9v. https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_9074370 (26.05.2023)
According to a later account (1660), the Empress Eleonora Gonzaga widow of the late Emperor, Ferdinand II of Habsburg (Ferdinand III's wife was also called Eleonora Gonzaga of Mantua-Nevers) donated a large sum for the frontispiece of the church. The architect encharged with the execution was Giovanni Battista Carlone, who probably followed the design by Filiberto Lucchese. "Pro novo autem frontispicio contractum est cum aedili Domino Caesario aedili Carlon iuxta contractum existentem in archivio, ut omne in se curam, ac operam susciperet modello ex Urbe approbata conforme exstruendi aedificium, et hoc quidem annorum spatio trium, ad pensionem 23000 florenorum. Horum maiorem partem ad eundem finem, defuncta in domino Eleonora Augusta Ferdinandi 2di coniunx vidua ultima voluntate dicatam voluit." Litterae Annuae Domus Professae (1651–1689). Archiv der Österreichischen Provinz der Gesellschaft Jesu, Vienna, inv. no. 2 11 15 25, fol. 245v.
For Giovanni Battista Carlone see: Petr Fidler, Architectur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises, Innsbruck, 1990, 109f.

11 Bösel 1987, p. 46.

12 Peter Fidler, Filiberto Lucchese – ein vergessener Pionier der Österreichischen Barockarchitektur?, in: Römische Historische Mitteilungen XXX, 1988, pp. 177–198.

13 There is much in common between frontispieces of sacred and profane buildings and the architectural elements of altarpieces regarded as "portae coeli". The architect of the pilgrimage church in Frauenkirchen, Francesco Martinelli, was active in Vienna, thus he knew the Kirche am Hof. See: Ferenc Veress, The Adoration of the Eucharist. Symbolism and Architectural Context. Altars from Western Hungary, from the 17th century, in: Építés-építészettudomány XLVIII, 2020, no. 3–4, pp. 197–225.

on a smaller scale, was viewed symbolically as "Porta Coeli", or "Heaven's Gate".[14]

Furthermore, as has been emphasised, the frontispiece of the Kirche am Hof has a relationship with stage architecture: the placement of the recessed terrace between the two side-risalits, and the system of monumental pilasters standing on a high basement and the flanking niches share common features with the Teatro Farnese in Parma, which was designed by Giovanni Battista Aleotti (1616–1617).[15] The type of stage architecture as seen in the Teatro Farnese was in turn inspired by the proscenium (frons scenae) of Andrea Palladio's Teatro Olimpico in Vicenza (1579–1582).[16]

However, evidence attesting to the functioning of the frontispiece of the Kirche am Hof as an actual stage is scarce, even if we assume that the Marian Column standing in front of it attracted religious processions accompanied by music.[17] Still, the conception of the church façade as a scenic element is emphatic and it might be due either to the theatrical character of the late Renaissance and Baroque urban landscape or to the fusion between the stage and the urban setting as noted by Palladio's follower, Vincenzo Scamozzi.[18]

As attested by an engraving kept today in the Historisches Museum der Stadt in Vienna, on the 31st of March, 1782, the loggia of the Kirche am Hof was used for a special ceremony: Pope Pius VI gave a solemn benediction and absolution to the people gathered on Am Hof Square.[19] The Pope was visiting the Habsburg Emperor Joseph II to convince him to moderate his religious reforms, which had led to the dissolution of several religious orders and marked the end of a prosperous era in Catholic church decoration.[20] Although the Jesuit Order had been dissolved ten years earlier and the Kirche am Hof had since functioned as a Garnisonkirche (garrison church), after the new imperial decree it became a parish church and its sanctuary was refurbished.



Abb. 3: Former Jesuit church, Trnava (Slovakia), High Altar

The interior design of the Kirche am Hof and its models

As emphasised by Richard Bösel, Viennese architecture in the first half of the 17th century was characterised by stylistic plurality: almost every religious order (such as the Carmelites, the Paulines, the Dominicans and even the Jesuits, in the case of the Universitätskirche) built or transformed its churches according to a different

14 Haslam stressed this "cross-reference between external and internal façade" with regard to Pellegrino Tibaldi's churches, the Santuario di Saronno (1596–1613), and the altarpieces of the Duomo di Milano, designed on the commission of San Carlo Borromeo. Richard Haslam, Pellegrino Tibaldi: nuove proposte di studio, in: Arte Lombarda XCIV-XCV, 1990, no. 3–4, pp. 17–30, especially p. 26. It is interesting to note that members of the Tencalla family from Bissone worked on the sanctuary of Saronno. The Tencallas were Filiberto Lucchese's staunchest associates, one of whom, Giovanni Giacomo Tencalla, designed the Dominikanerkirche in Vienna (built from 1631). See: Ivano Proserpi, I Tencalla di Bissone. [Artisti dei laghi. Itinerari europei 4.], Lugano 1999, pp. 81f.

15 Karner 2003, p. 44.

16 For a detailed analysis of the Teatro Olimpico, see: Licisco Magagnato, The Genesis of the Teatro Olimpico, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XIV, 1951, no. 3–4, pp. 209–220. For a helpful comparison between Palladio's stage-architecture and Venetian painting of the Cinquecento see: David Rosand, Painting in Sixteenth Century Venice. Titian, Veronese, Tintoretto, Cambridge 19972, pp. 112f.

17 Andrew H. Weaver, Music in the Service of Counter-Reformation Politics: The Immaculate Conception at the Habsburg Court of Ferdinand III, in: Music & Letters LXXXVII, 2006, no. 3, pp. 361–378.

18 Karner 2003, p. 45, refers to a quotation from Scamozzi's Idea dell'architettura universale (1615). For the urban planning of the late-Renaissance (Serlio, Palladio, Scamozzi) and its scenical implications, see: Gábor Hajnóczi, Az ideális város a reneszánszban (The Ideal City in the Renaissance), Budapest 1994, pp. 90f.

19 Historisches Museum der Stadt Wien, inv. 19823. The description of the event is to be found in: Joseph Kurz, Gedenkbuch der l.-f. Stadtpfarre zu den neun Chören der Engel am Hof, Vienna 1891, pp. 15f.

20 Rudolf Leeb / Maximilian Liebmann / Georg Scheibelreiter / Peter G. Tropper (eds.), Geschichte des Christentums in Österreich, Wien 2003, pp. 296f. and pp. 332f.



Abb. 4: Stift Neukloster, Wiener Neustadt, Assumption and Coronation of the Virgin Immaculate

style.[21] Similarly to Giacomo Tencalla of Bissone, the architect of the Dominican church in Vienna (built from 1630), Filiberto Lucchese also represented a clearly Italian, modern orientation.[22] After Lucchese's death, one of his former assistants, Giovanni Pietro Tencalla, undertook the works begun by his master, and continued the diffusion of the Italian style in Central Europe.[23]

As noted in the introduction, the Styrian branch of the Habsburgs were close allies of the Bavarian rulers, the Wittelsbachs, to whom they were connected by marriages: Ferdinand III's mother was a Bavarian princess and the Emperor's sister was married to the Bavarian Archduke. The Wittelsbachs strongly supported the Jesuits and awarded important artistic commissions to them, the most representative of which was without doubt the Saint Michael church (the Michaelskirche) in Munich, which was built between 1583 and 1597.[24] As court artists of Wilhelm V of Wittelsbach, Friedrich Sustris and Hubert Gerhardt played a leading role in planning the inner decoration of the Saint Michael Church. Gerhardt designed the series of angels, apostles and other stucco figures, which were placed in the niches of the nave and of the sanctuary.[25] In the niches of the nave eighteen angels hold the so-called "Arma Christi", the instruments of Christ's Passion, their presence also emphasising the dedication of the church to the Archangel Michael, whose bronze statue decorates the frontispiece of the church. Such a monumental enterprise could not have been accomplished by a single master alone, Hubert Gerhard also having assistants at his disposal, two of whom, Martin Bernhard and Georg Rauch, are identified in contemporary sources.[26]

However, it is equally important to stress that the North-Italian workshop of the Castello family from Melide (today in the Lugano district of Switzerland) also played a role in completing the stuccos of the Michaelskirche.[27] The Castelli were later engaged in the decoration of the Hofkirche Unsere Liebe Frau in Neuburg an der Donau, situated North of Munich. This late mediaeval church was used by the Protestants, yet in 1614 it was handed over by Archduke Georg Wilhelm to the Jesuits, who completed the early Baroque construction. Between 1616 and 1619, an exceptionally rich figurative stucco series was produced by Michele, Antonio and Pietro Castello.[28]

21 Richard Bösel, Wiener "Seicento"-Architektur von Ferdinand II. bis Leopold I, in: Italia–Austria. Alla ricerca del passato comune. Atti dell'Istituto Italiano di Studi Germanici 4. Rome 1995, pp. 149–166.

22 Filiberto's grandfather, Alberto Lucchese as well as his great-grandfather, Albert the Elder, were active as master builders of Archduke Ferdinand II of Habsburg in Tyrol and Prague. See: Fidler 1988, p. 179.

23 Petr Fidler, Giovanni Pietro Tencalla and Architecture during the Episcopate of Karl von Lichtenstein-Castelcorno, in: Ondřej Jakubec (ed.), Karl von Lichtenstein-Castelcorno (1624–1695). Bishop of Olomouc and Central European Prince, Olomouc 2019, pp. 193–214.

24 Reinhold Baumstark (ed.), Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, Munich 1997, pp. 375f.

25 Dorothea Diemer, Hubert Gerhard und Carlo di Cesare Pelagio. Bronzeplastiker der Spätrenaissance I–II, Berlin 2004, I, pp. 123f.

26 Diemer 2004, I, p. 126.

27 Eva Christina Vollmer, Der Stuckdekor in St. Michael, in: Karl Wagner / Albert Keller (eds.), St. Michael in München. Festschrift zum 400. Jahrestag der Grundsteinlegung und zum Abshluß des Wiederaufbaus, Munich-Zürich 1983, pp. 112–127.

28 Adam Horn / Werner Mayer, Die Kunstdenkmäler von Stadt- und Landkreis Neuburg an der Donau [Die Kunstdenkmäler von Schwaben V], Munich 1958, 90f; Allgemeines Künstlerlexikon K. G. Saur, XVII, München-Leipzig 1997, pp. 189–190 (Tilo Grabach).



Abb. 5: Kirche am Hof, Vienna, Frans Luycx, Crucifixion with members of the Imperial Family

As noted by Ingeborg Schemper, the Hofkirche in Neuburg can be regarded as a parallel for the interior of the Kirche am Hof in Vienna, which was reconstruced after a great fire in 1607.[29] Thus, the stucco decoration of the Viennese Jesuit church antedates the execution of the frontispiece and was probably executed by a Lombardian workshop.[30] The Historia Domus of the Kirche am Hof explicitly mentions the date of execution of the stuccoes: in 1630, crypts were built under the side-chapels to the right of the nave and the vault of the church was embellished with painted decoration.[31] In the following year (1631), three side-chapels were decorated with angels holding symbolic instruments and the pillars were adorned with capitals composed of leaves (lamniscatis frondibus), contributing to their majestic appearance.[32]

The walls of the main nave were decorated following the model of triumphal arches: two winged angels hold crowns of laurel above the arches, while above the entablature angels are standing with the instruments of the Passion. It is important to stress the stylistic and iconographic affinity between the stuccos of the Kirche am Hof and those made by the Castelli in Neuburg an der Donau, as well as those of the Michaelskirche in Munich.[33]

In 1642, the Litterae Annuae (the annual report of the Austrian Province to the General of the Jesuit Order) mentioned that a new main altar had been inaugurated in the Kirche am Hof.[34] This careful and detailed description of the 17th century altarpiece is all the more precious, being the original, which was since removed and replaced by Andrea Pozzo's altarpiece (see below). As stated in the account, the 17th century altarpiece had been covered for a number of years because of the gilding process, and it was unveiled during the Christmas celebrations of that year. We know from the Litterae Annuae that the period between the execution and inauguration took almost ten years: the altar was

29 As observed by Ingeborg Schemper, Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum, Vienna-Cologne-Graz 1983, pp. 26f.

30 Schemper 1983, p. 31.

31 "Inchoavimus quoque hoc anno dilatare aedis sacrae spatia additis e destra parte sacellis ut iam pridem e laeva illustrium virorum liberalitate […]" Historia Domus 1630, fol. 144r. For the original painted decoartion of the church walls see: Schicht / Telesko 2007, pp. 539f.

32 "[…] ad sacella tria e gypsio laboratis angelis magnifice ornata accessere parietes variis emblematis depicti, uti et vertices columnarum, quae fornicem sustinent lamniscatis frondibus coronatae quae maiestatem ingredientibus exhibent […]" Historia Domus 1631, fol. 145v. According to Schicht / Telesko 2007, p. 551, the second, the third and the fourth chapel on the south are strongly connected iconographically as well as stylistically, consequently these belong to the first phase of the decoration, mentioned by the Historia Domus.

33 Hubert Gerhard and his assistant Georg Rauch were even called to Vienna in 1598 to decorate a chapel commissioned by Archduke Matthias in the Hofburg. Diemer 2004, I, p. 126. We have sources for the activity of the Castelli in Vienna, although later than the stuccos of the Kirche am Hof. See, for example: Schemper 1983, pp. 92f. (for Elia Castello being active in Salzburg) and p. 110 (for Giovanni Castelli, who was previously active in Göttweig).

34 Litterae Annuae Austriae Societatis Jesu a. 1642. 9v. https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_9074370 (26.05.2023)



Abb. 6: Kirche am Hof, Rosalienkapelle (today dedicated to Pope Pius X)



Abb. 7: Kirche am Hof, Rosalienkapelle, decoration of the vault

carved in 1633, yet the painting (gilding) process was only completed by 1642.[35]

The construction was over sixty-six feet high and thirty-seven feet wide (approximately 20.46 by 11.47 metres) and it was composed of four superimposed storeys. As the account from the year 1642 is not exactly clear about the details and the arrangement of the altarpiece, it should be viewed in conjunction with the account of the following year, which also provides precious information about the main altar.[36] The dimensions and the placement of the figures of this lost altarpiece of the Kirche am Hof closely resemble the main altar of the Jesuit church in Nagyszombat (today Trnava, in Slovakia), which was made between 1637 and 1640.[37]

On the first level, the retable was embellished with a tabernacle and figures of angels arranged in groups of three between columns, alluding to the dedication of the church to the Nine Choirs of Angels. On the second level there were the figures of Saint Catherine of Alexandria and Saint Joseph to the left, with Saint Barbara and Saint John the Baptist to the right, while in the middle there was a painted representation (an icon) of the Blessed Virgin Mary.[38] Above these figures stood the four Fathers of the Church, placed on two sides of the IHS monogram, which was placed just above the figure of the Virgin. On the fourth level there were four Jesuit saints, Saint Aloysius Gonzaga, Saint Ignatius of

35 "Nuper opere sculptoris affabre elaboratus, statuis quadraginea conspicuus erectus est suggestus, qui extremam manum inaurandus expectat, ipsum tamen opus et mole et arte singulari est, curatum item in commodum eorum, qui Eucharistico pane reficiendi sunt, ut magno confluxu ad ternas ara accumbere possint: accessit synthesis lintea, calices aliquot et nonnulla altarium ornamenta magni pretii." "A new retabulum (suggestus) has recently been erected, decorated with some forty sculptures, as a result of the masterly craftsmanship of the sculptor. The external part of the retabulum still awaits gilding, yet its richness and its dimensions, as well as its execution, are incomparable. It has been erected for the benefit of those (faithful), who wish to be renewed through the consuming of the Eucharistic bread. Thus the numerous believers will be able to approach the altar three by three. The retabulum has been endowed with a great number of (liturgical) draperies and, chalices and precious altar decorations." Litterae Annuae Austriae Societatis Jesu 1633, p. 6. https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DOD_51438&order=1&view=SINGLE (13.09. 2023)

36 Litterae Annuae Austriae Societatis Jesu 1643, p. 5. https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_9068110&order=1&view=SINGLE (27.05.2023)

37 Ivan Rusina (ed.), Barok. Dejiny Slovenského výtvarného umenia, Bratislava 1998, p. 424. The dimensions of the Trnava altarpiece are: 20.3 by 14.8 metres. Saint Catherine, Barbara and the Jesuit saints are the same as in the Kirche am Hof. It has been observed by the earlier literature that the Trnava altarpiece probably follows a model from Vienna. Jenő Rados, Magyar oltárok (Hungarian Altars), Budapest 1938, p. 62.

38 This fact is missing from the description of 1642, but fortunately the account describing the Marian festivities of the following year makes it quite clear. Litterae Annuae 1643, 5.

Loyola, Saint Francis Xavier and Saint Stanislas Kostka, while in the middle there was a painted representation of the Throne of Mercy. On the gable stood the Infant Jesus Christ, holding a globe, adored by angels, and flanked by the four Evangelists and two Archangels, Gabriel and Michael. The main altarpiece in Vienna was conceived as an iconographic pendant of the frontispiece of the Kirche am Hof, as the figure of the Blessed Virgin Mary and of the angels appear on both.

Jesuit sources generally remain silent about the identity of the sculptors working on these altars, so it is exceptional that we know about the Tyrolean sculptor Adam Baldauf, who was commissioned (1628) by the Habsburg King Ferdinand II to carve the altarpieces of the Jesuit Universitätskirche, which were later replaced during the refurbishment of the church by Andrea Pozzo.[39] Baldauf died in 1631, yet some of his works survive, and he might have left disciples in Vienna who were able to follow in his footsteps. His high altar of the Parish church in Bressanone (1626–1628), which is known from a description, was dedicated to the Blessed Virgin Mary and to the Archangel Michael, and hence it can be compared to the dismantled high altar of the Kirche am Hof.[40]

The description in the Litterae Annuae of the festivity in honour of the Virgin Mary that was organised by the Confraternity of the Glorious Virgin Mary (the Mariä-Himmelfahrts Bruderschaft) in 1643 highlights how the altarpiece functioned on special occasions. During the festivity of the Assumption of the Virgin, the central panel of the retable was removed and replaced by the figure of the Moon, while the area in front of the altarpiece, from the pavement to the vaulting, was illuminated by candles arranged in a semi-circle to symbolise the stars. The account describes the appearance of the decoration as the Sun (!) accompanied by the stars, symbolising the Eucharist.[41]

The allusion to the Eucharist brings to mind the decorations of the Devotion of the Forty Hours that



Abb. 8: Unknown master (after Boëtius Adamsz Bolswert), The Last Supper, 1603–1656, Engraving, 70,2 × 54,5 × 5,8 cm, Albertina, Vienna

were created in the Chiesa del Gesù, in Rome. The custom evolved from the liturgical ceremonies of Good Friday, when the Deposition of the Crucifix to the Holy Sepulchre took place. The sepulchre was illuminated by candles and watched over by monks and other pious persons for forty hours until the Crucifix was replaced on the high altar, signifying the Resurrection.[42] As described by Mark S. Weil, the architectural decoration for the Forty Hours Devotion in the Chiesa del Gesù in 1608 was influenced by the Teatro Olympico in Vicenza and the Teatro Farnese in Parma. The *apparato* that year was separated from the rest of the church by a staircase and a proscenium arch, and had four storeys composed of colonnades and arches, each of which contained lamps and statues of saints.[43]

39 Erich Egg–Meinrad Pizzinini, Zum Werk des Bildhauers Adam Baldauf in Brixen, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum LVIII, 1978, pp. 23–66.

40 Ibid., pp. 26f.

41 "[…] novum atque augustum erexit pegma Lunae grandioris effigie, in summi altaris media seposita tantisper Angelorum Reginae, quae partem illam occupat icone spatiisque post aram in hemyclium concameratis ac lampadibus ad stellati caeli formam accensis, quibus tamquam sol totidem sideribus salutaris hostia stiparetur." LA 1643, 5. "[…] a new, spectacular stage has been built for the monumental representation of the Moon; for this occasion the icon of the Queen of Angels (that is, the Virgin Mary) has been removed from the central part of the altarpiece and the space before the altar was decorated with lanterns arranged in form of a hemicycle, which accompanied the blessed Eucharist as the Sun is accompanied by the stars." I would like to emphasise that the part keeping the Host in the ostensory is also in the shape of the moon and is called the "lunula".

42 Mark S. Weil, The Devotion of the Forty Hours and Baroque Illusions, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXVII, 1974, pp. 218–248.

43 Ibid., pp. 225f.



Abb. 9: Kirche am Hof, Rosalienkapelle, unknown master, The Last Supper

In the left transept of the Jesuit Church in Munich, the Michaelskirche, the veneration of the Virgin Mary is combined with that of the Eucharist in Anton Maria Viani's altarpiece titled "The Sacrifice of the New Testament" (1588–1589).[44] The Virgin and Child are sitting on a highly elevated throne, raised above an altarpiece upon which a monstrance is placed for adoration, and covered by a transparent veil. Thus, the group of the Virgin and Son are strongly linked with the Eucharist placed below and the IHS-monogram and the instruments of the Passion held by angels appearing above. Among the figures gathered around the altar one can distinguish the Pope and his entourage on the left and the secular rulers on the right, Archduke Wilhelm V of Bavaria among them. This type of hierarchical composition also appears on the high altar (1622) of the Cistercian Church (the Neuklosterkirche) in Wiener Neustadt, Austria, a town which served as a residence of the Habsburgs for a short period. In this work, Pope Gregory XV and Ferdinand II of Habsburg appear kneeling as witnesses in perpetual adoration of the mystical event of the Coronation of the Virgin.[45]

Religious and secular authorities are seen adoring the Eucharist on the series of tapestries executed after designs made by Peter Paul Rubens, which was commissioned by Isabella Clara Eugenia, Governor of the Netherlands and widow of Archduke Karl VII of Habsburg. After the death of her husband, the Duchess joined the Order of the Poor Clares and donated a sumptuous series of draperies to the convent of the Descalzas Royales in Madrid (between 1625 and 1628).[46] The "Adoration of the Eucharist" was part of this series, which probably hung attached to the main altar of the church on special feasts, such as Corpus Christi. A study by Rubens, today kept in the Art Institute of Chicago, shows how the tapestries hung, as well as the special arrangement of the Adoration scene.[47] In the focus of the composition was a niche, protected by a grille, above which appeared two angels, bearing a monstrance. Above, the Nine Choirs of Angels held musical instruments and sung in praise of the Blessed Sacrament, while on lower level the Eucharist was adored by the Pope and the Emperor. Thus, the scene appeared as an allegory of Heaven and Earth, united by the divine liturgy performed in honour of the Sacrament.[48]

The Convent of the Descalzas Reales, which was founded by the Infanta Juana, daughter of Emperor Charles V, served as a retreat for female members of the Habsburg Court, who assisted the religious ceremonies performed in the cloister.[49] In the same way, the Kirche am Hof in Vienna was a privileged place within the Court, Empress Eleonora Gonzaga often being present at the various religious feasts, for example the Quadragesima, or the period before Easter, as attested by the Litterae Annuae of the Austrian Province.[50] Rubens's disciple and follower, Frans Luycx, depicted the Empress, her son Leopold I and other members of the family in the "Adoration of the Crucifix" (around 1663) in one of the side-chapels of the Kirche am Hof.[51] The composition of this painting recalls late mediaeval epitaphs, yet it is also inspired by the new dramatism of Peter Paul Rubens's art, for example the fearful dark sky shadowed by clouds and the Sun eclipsed by the Earth.

44 Baumstark 1997, p. 120.
45 Friedrich Polleross, Die Repräsentation der Habsburger (1493–1806), Petersberg 2023, pp. 299. I would like to draw attention to the similarity between this painting and Maarten de Vos' Adoration of the Name of Jesus in Saint James' Church in Antwerp.
46 Nora de Poorter, The Eucharist Series I–II. [Corpus Rubenianum Part II], Brussels 1978, I, pp. 23– 63.
47 The only difference between the sketch and the completed tapisseries is that in the final version the Ecclesiastical authorities led by the Pope appear on the left and the Emperor and his entourage are on the right side, while in the sketch, this is reversed. For a thorough analyses of the preparatory study in Chicago, see: Poorter 1978, pp. 258f.
48 Poorter 1978, pp. 176f.
49 Ibid., pp. 23f.
50 There are several descriptions of the pious activities of the members of the Habsburg Court in the Litterae Annuae.
51 Polleross 2023, pp. 230f.



Abb. 10: Peterskirche, Munich, Georg Loth, The Last Supper

The Eucharistic Chapel (the Rosalienkapelle) of the Kirche am Hof

As described by Friedrich Polleross in his recent book on the representation of the Habsburgs, the devotion of the Immaculate Virgin Mary went hand in hand with the adoration of the Eucharist,[52] and other forms of devotion such as the veneration of the Crucifix,[53] of the Holy Family, and of the founders of the Jesuit Order.[54] Consequently, the iconography of the altarpieces placed in the side-chapels of the Kirche am Hof followed the special iconography proposed by the Jesuit Order, yet it also reflected the preferences of the Habsburg Dynasty. As shown by Werner Telesko, the engraved illustrations of the monumental work entitled "Bavaria Sancta" (Munich, 1615–1628) compiled by the Jesuit Matthäus Rader for Prince Maximilian I of Bayern were especially influent on the decoration the side-chapels of the Kirche am Hof, executed in the early 1630s.[55]

To my knowledge, a precise date for the execution of the side-altars of the Kirche am Hof was so far missing, consequently it is important to refer to the Historia Domus, which mentions that in 1612 the old altarpiece dedicated to the Holy Apostles was replaced by a new one, with the largesse of Sophia Poplin, the widow of Ferdinand de Hoyes.[56] Furthermore, the Historia Domus tells that in 1632 three side-altars were completed (their names are not indicated), which is in keeping with the date of the high altar (1633) and that of the stuccos decorating the side-chapels (1631).[57] According to Patrick Schicht and Werner Telesko, the second, third and the fourth chapel on the south are strongly connected iconographically as well as stylistically, consequently these belong to the first phase of the decoration.[58] However, I have found in the Historia Domus, that the decoration of side-chapels was executed during the 1640s and the following decade. In 1643 an altarpiece and side-chapel was dedicated to the Holy Cross, founded by the Jesuits Joannes Haffenegger and Valentin Lechner.[59] Saint Francis Xavier's chapel was embellished in 1648 through the largesse of Count Bruno Mansfeld's widow, the countess Thöning.[60] The side-chapels dedicated to Saint Joseph and Saint Rosalia of Palermo were completed in 1651, the first through the largesse of the Countess Lucia

52 Polleross 2023, pp. 203–355 (the chapter titled "Pietas Austriaca"). For an earlier account of the subject see: Anna Coreth, Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich, Vienna 1959.
53 Werner Telesko, The Pietas Austriaca. A Political Myth? On the Instrumentalisation of Piety towards the Cross at the Viennese Court in the Seventeenth Century, in: Herbert Karner / Ingrid Ciulisová / Bernardo J. García García (eds.), The Habsburgs and their Courts in Europe 1400–1700. Between Cosmopolitism and regionalism, Palatium e-publication, 2014, pp. 159–181.
54 Marie-Elisabeth Ducreux, Patronage, Politics, and Devotion: The Habsburgs of Central Europe and Jesuit Saints, in: Journal of Jesuit Studies IX, 2022, pp. 53–75.
55 Schicht / Telesko 2007, pp. 544f.
56 Historia Domus 1612, fol. 105v.
57 Historia Domus 1632, fol. 149r. In this year the Historia Domus records the death of the Jesuit Valentinus Henselig from Slesia, mentioning that he was active in the decoration of the church, especially in the execution of the altarpieces. The words legible in the source may even suggest the active participation of the Jesuit in the woodcarving: „…sacris tribunalibus et suggestus egregie desudavit industria." (Historia Domus 1632, fol. 146r.)
58 Schicht / Telesko 2007, p. 551.
59 Historia Domus 1643, fol. 197v.
60 Historia Domus 1648, fol. 206r.



Abb. 11: Willem van Swanenburg (after Peter Paul Rubens), Christ and the Disciples of Emmaus (1600–1612), Engraving, 70 × 54,6 × 6,8 cm, Albertina, Vienna

Ottilia de Kolowrat, the second through a donation by the Countess Jörger, born Waisenwolff.[61]

Thus, it is not irrelevant to draw attention to the dedication of the side-altars, especially since their present dedication does not entirely correspond to the original plan. Parts of the original decoration and furnishings were lost and replaced over time, so as a consequence we cannot speak of an entirely homogeneous ensemble, as in the case of the contemporary side-altars of the Jesuit church in Győr (Raab) in Hungary, or of the Jesuit church in Leoben, Austria.[62]

As highlighted by Johann Indau's ground plan (1686), to the left side of the entrance of the Kirche am Hof there were five chapels, namely, those of Saint Leopold, the 11th century Margrave (patron saint) of Austria, that of the Guardian Angel (today the chapel of Saint Judas Thaddeus), followed by the chapel dedicated to Saint Barbara (which became the Hl. Franz-Regis Kapelle in the 18th century)[63] and that of Saint Liberius, while the last chapel adjacent to the sacristy bears the name of Saint Francis Xavier. On the right side of the entrance we find the chapel of the Glorious Virgin Mary, which was built by the Maria-Himmelfahrt Bruderschaft, and which today is out of use. Entering the nave, the first chapel on the right today commemorates Saint Peter Canisius (who introduced the Jesuits in Vienna), followed by Saint Joseph's chapel (also known as the Herz Jesu Kapelle) and the Rosalienkapelle, which was later dedicated to the memory of Pope Pius X. The last chapel on the right bears the name of the founder of the Jesuit Order, Saint Ignatius of Loyola, and resembles the Saint Francis Xavier chapel on the opposite side.[64]

The chapel decorated with eucharistic scenes is the third on the right, that is, on the Epistle side of the church, and was named after Saint Rosalia of Palermo, a hermit-saint from the 12th century, whose remains were rediscovered in 1624 in Monte Pellegrino and became known especially as a protector against the plague.[65] Similarly to each side chapel, the Rosalienkapelle has

61 Litterae Annuae Domus Professae (1651–1689). Archiv der Österreichischen Provinz der Gesellschaft Jesu, Vienna, inv. no. 2 11 15 25, fol. 214v.

62 Géza Galavics, Das architektonische und bildkünstlerische Konzept der Hl. Ignatiuskirche zu Győr (Raab) und das dadurch vermittelte Gesselschaftsbild, in: István Fazekas / Zsófia Kádár / Zsolt Kökényesi (eds.), Jezsuita jelenlét Győrben a 17–18. században, Győr 2017, pp. 171–238; Paul Seisser, Die barocke Ausstattung der ehemaligen Jesuitenkirche Franz Xaver in Leoben. Diplomarbeit, Karl-Franzens-Universität, Graz 2010.

63 Luigi A. Ronzoni, Ignaz Parhamer und die Christenlehr-Bruderschaft. Die Franz Regis-Kapelle in der Jesuitenkirche am Hof, Wien, in: Karner / Telesko 2003, pp. 99–112.

64 The two monumental altars at the triumphal arch were built in the 1760s, and were partly transformed at the beginning of the 19th century. See: Gottfried Mazal, Führer durch die Kirche am Hof, Vienna 1961, pp. 5f.

65 Peter Paul Rubens's collaborator Anthony van Dyck, who lived in Genova, visited Palermo in 1624, which was the year of a serious plague. Van Dyck consequently painted five altarpieces that became important for shaping the iconography of Saint Rosalia. The altarpiece of the Oratory of the Rosary in Palermo (completed in 1628) can be cited as a parallel to the main altarpiece of the Rosalienkapelle in Vienna. In both cases, male and female saints appear in the foreground, looking up at the Virgin Mary, who offers the Rosary to Saint Dominic. Behind Saint Rosalia appears Saint Sebastian, who was also considered a powerful protector against the plague. See: Paolo Collura, Santa Rosalia nella storia e nell'arte, Palermo 1977, p. 98. On his return to Antwerp in 1628, Van Dyck joined the Confraternity of the Bachelors, a brotherhood run by the Jesuits, which promoted the cult of Saint Rosalia. In 1629, the relics of Saint Rosalia were brought to Antwerp and exposed to veneration in the chapel of the Confraternity in the Jesuit church. Van Dyck was commissioned to paint an altarpiece depicting the "Coronation of Saint Rosalia" (today in the Kunsthistorisches Museum, Vienna) and to design a series of engravings illustrating the life of Saint Rosalia, published under the title: "Vita S. Rosaliae Virginis Panormitanae Pestis Patronae" (Cornelis Galle, Antwerp, 1629). In this series of engravings executed by Philippe de Mallery, the scene of the "Last communion of Saint Rosalia" is also represented. See: Zirka Zaremba Filipczak, Van Dyck's Life of St. Rosalia, in: The Burlington Magazine CXXXI, 1989, no. 1039, pp. 693–698. As attested by the Historia Domus of the Kirche am Hof, the festivities consacrated to Saint Rosalia begun in 1645: "Autumni mensis die quarta novam festivitatem Sanctae Rosaliae dedimus…" Historia Domus 1645, fol. 201r.

a crypt, the resting place of Catholic members of the House of Jörger, who played such an important role in Austrian religious history.[66] The vault of the chapel is subdivided into five areas by a fine stucco work composed of vegetal motifs, draperies and the heads of cherubim. In the centre of the vault appears the theme of "The Adoration the Eucharist by Angels", alluding once again to the dedication of the church to the Nine Choirs of Angels. Around this central area there are four narrative scenes, which can be connected to the veneration of the Blessed Sacrament.[67]

I would like to highlight the scene titled "Christ and the disciples of Emmaus", situated to the right of the vault, which closely follows Peter Paul Rubens's composition (before 1611), kept today in the church of Saint Eustache, Paris.[68] The dramatic scene represents the two disciples recognising the Messiah through the act of breaking the bread, as recounted in the Gospel of Saint Luke (Luke 24:29–31). Three figures are sitting around a table, covered with a white tablecloth, and Christ, in the centre, is wearing a red tunic and a blue coat. Praying, the Messiah directs His gaze towards the sky, while He takes the bread in His hands. A young disciple on His right reacts with outstretched arms, expressing surprise and admiration, while the other disciple, a bearded man represented from behind, stands up, his sudden motion suggesting dramatism. In Rubens's painting, two servants are attending to the meal, a young boy on the left, bringing food, and an old woman on the right, offering wine to the disciples. However, she does not appear in the Vienna version, which otherwise faithfully reproduces the original,

66 The names of the Jörgers lying in the crypt are listed in the old church guide by Kurz 1891, pp. 46f. For the role of the Protestant branch of this family, see: Elisabeth Gruber, Die Familie Jörger und ihre Rolle in der konfessionellen Geschichte Österreichs, in: Vocelka / Leeb 2010, pp. 67–73.

67 As shown by Schicht / Telesko 2007, pp. 547f. and p. 553, there was an initial phase in the decoration of the Rosalienkapelle, datable after 1615 (the year of the publication of the "Bavaria Sancta") to which the first scenes represented on the vault of the chapel belong. In the second phase of the decoration some of the original scenes were covered by other representations. The original wall paintings were: "The Mystical Betrothal of Saint Catherine of Siena" (in the central field, later covered by the "Eucharist adored by Angels"), "The Miracle of Saint Kunigunde of Luxembourg," "The Miracle of Saint Hedwig of Slesia" (visible today, see below), "Saint Elisabeth of Thuringen washing the feet of the poor" and "Saint Mary Magdalene held by Angels" (visible today, see below). In the following passages I will analyse the decoration as it appears today.
The scene depicting "Saint Clare defending Assisi against the enemy with the aid of the Eucharist" belongs to the second phase of the decoration. I was often represented in the context of Eucharist, for example the painting by Matteo Ponzoni on the vault above the high altar of the Cathedral of Split, Croatia (1689). Žana Matulić Bilač, Glavni oltar splitske katedrale Uznesenja Blažene Djevice Marije – tehnološke i kronološke analize. http://dx.doi.org/10.17018/portal.2016.4 (31.05.2023). This miraculous event emphasises the protective character of the Eucharist, which can be traced back to the early Christian times, when the Sacrament was used as apotrope against diseases, misfortunes and war. See: G. J. C. Snoek, Medieval Piety. From Relics to the Eucharist, Leiden-New York-Cologne 1995.
The next scene is from the first phase of the decoration is titled "Saint Mary Magdalene elevated by angels", a theme inspired by the Golden Legend, according to which after her conversion Magdalene became a hermit and conducted a life of strict penance and fasting. The Golden Legend Englished by William Caxton, 1483. https://www.intratext.com/ixt/ENG1293/_P4Y.HTM (20.06.2023)
In every canonical hour, Mary Magdalene was elevated by angels and consumed the "panis angelorum", that is, the Eucharist. This iconography was widespread during the mediaeval age as shown by the frescoes (early 15th century) in the church of Saint Oswald, Seefeld (Innsbruck), which were placed under the protection of the Habsburgs. See: Joanne W. Anderson, Mary Magdalene and the Imagery of Redemption: Reception and Revival in Fifteenth-Century Tyrol, in: Predella XXXV, 2014, pp. 77–97. The last communion of the saints, including Saint Mary Magdalene, became extremely popular after the Council of Trent. See: Émile Mâle, L'art religieux après le Concile de Trente, Paris 1932, pp. 77f. The "Elevation of Saint Mary Magdalene" is depicted by the court painter of the Tyrolean Habsburgs, Martin Teofil Polak (1637–1639, Tiroler Landesmuseum, originally in the Liebfrauenkirche in Brixen). See: Erich Egg, Kunst in Tirol. Malerei und Kunsthandwerk, Innsbruck- Vienna-Munich 1972, pp. 160f. Thus, the lives of Saint Mary Magdalene and Saint Rosalia of Palermo (to whom the Eucharistic chapel is dedicated) can be regarded as complementary, since both saints lived as hermits and had mystical experiences.
Perhaps still more puzzling is the last image depicted on the ceiling of the Rosalienkapelle, which represents a middle-aged woman in modest attire, yet with a crown placed near her. She is depicted in a palace as she kneels praying to Christ crucified, who blesses her with His right hand. This shows a scene from the legend of Saint Hedwig of Silesia, who died in 1242 and was canonised in 1267. The scene is represented for example in the Hedwig Codex, which was produced in 1353, and is now kept in the John Paul Getty Museum, Los Angeles. See: Jacqueline E. Jung, The Boots of Saint Hedwig, in: Grażyna Jurkowlaniec et al. (eds), The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art, New York-London 2018, pp. 173–196.
I believe that the motivation for choosing this scene from the life of a popular saint of the Middle Ages, renowned for helping the poor, was to draw a parallel between her and the pious actions performed by the Empress Eleonora Gonzaga and the noblewoman from her entourage in the Kirche am Hof as attested by the Litterae Annuae from 1642, p. 9v. https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_9074370&order=1&view=SINGLE (20.09. 2023). For the ceremony see: Martin Scheutz, "De vermenschte Heiland." Armenspeisung und Gründonnestags-Fusswaschung am Wiener Kaiserhof, in: Susanne Claudine Pils / Jan Paul Niederkorn (eds.), Ein zweigeteilter Ort? Hof und Stadt in der Frühen Neuzeit. Innsbruck-Wien-Bozen 2005, pp. 189–257. For Ferdinand III of Habsburg and his family see: Hengerer 2012, p. 134.

68 David Freedberg, The Life of Christ after the Passion [Corpus Rubenianum VII], London 1984, pp. 43f.



Abb. 12: Kirche am Hof, Rosalienkapelle, unknown master, The Adoration of the Eucharist

with even the dog seated in the left foreground. The unidentified painter of the Vienna panel might have known Rubens's composition from one of the engraved versions, the earliest of which dates from 1611 and was executed by Willem Isaacsz. van Swanenburg.[69]

On the right wall of the chapel another eucharistic theme appears in the "Last Supper", accompanied by the "Gathering of the Manna" on the opposite wall, as one of the events from the Old Testament, which was interpreted as a prefiguration of the distribution of the Blessed Sacrament.[70] I would like to draw attention to the scene of the "Last Supper", which again follows the art of the great Flemish master, Peter Paul Rubens. The "Last Supper", which is kept today in the Pinacoteca di Brera Museum, Milan, was originally painted by Rubens for the altar of the Confraternity of the Holy Sacrament in St. Rumbold's Cathedral in Mechelen (1631).[71] The composition emphasises the sacramental aspect of the event, hence it is also called "The Institution of the Eucharist". Christ, who appears in the centre, raises the bread with His left hand, while He blesses it with His right hand. The apostles gathered around the Master seem agitated, yet all concentrate on Christ's gesture except for Judas, who appears isolated on the right, gazing towards us, accompanied by a dog at his feet. The troubled figure of Judas, depicted in a melancholy pose with his face partly shaded, appears on the left side of a table in an engraving executed by Boetius Bolswert after Rubens.[72] It was exactly this print that served as a model for the artist, who depicted the wall painting in the Eucharistic chapel of the Kirche am Hof. All the other details of the original interior, such as the white tablecloth or the open book with two burning candles placed on a sideboard, are faithfully reproduced in the Vienna version, though details sometimes are not clearly discernible due to the darkened painterly surface.

It must be mentioned that a highly original interpretation (1644) was produced after Rubens's "Last supper" by the Bavarian court painter, Ulrich Loth. Painted for the Confraternity of the Holy Sacrament, the altarpiece by Loth is today in the Parish Church of Saint Peter in Munich.[73] As shown by the arrangement of the figures, Ulrich Loth also followed Bolswert's etching, placing Judas on the left side and turning his gaze inward. He also added a fine chandelier to the scene and depicted the portrait-like figure of the host holding a candle and

69 As mentioned by David Freedberg, Joachim von Sandrart, author of the "Teutsche Akademie" (Nuremberg, 1679), who was active in Vienna, also owned a version of this painting by Rubens (Freedberg 1984, p. 47, note 19).

70 See, for example, Moretto da Brescia's wall painting (1543–1544) in the Eucharistic Chapel of San Giovanni Evangelista, Brescia. See: Barbara Maria Savy, Manducatio per visum. Temi eucaristici nella pittura di Romanino e Moretto, Padova 2006, pp. 23f. The wall painting in the Kirche am Hof seems to be inspired in turn by Bonifazio Veronese's " Gathering of the Manna" from around 1535 (Gallerie dell'Accademia, Venice). Regarding the Old-Testament prefigurations of the Blessed Sacrament, see: Maurice E. Cope, The Venetian Chapel of the Sacrament in the Sixteenth Century, New York-London 1979, pp. 176f.

71 J. Richard Judson, The Passion of Christ [Corpus Rubenianum VI], London 2000, pp. 48f.

72 Ibid., p. 53, fig. 15.

73 Ulrich Loth was a disciple of Carlo Saraceni, who in turn was a follower of Caravaggio. Due to his training in Italy, Ulrich Loth brought a fresh impetus to the Bavarian artistic milieu, fulfilling commissions from the Ducal Court as well as from the important churches of Munich, for example the Jesuit St. Michaelskirche. See: Reinhold Baumstark et al. (hg.), Ulrich Loth. Zwischen Caravaggio und Rubens, Munich 2008, pp. 215f. (Luca Pes).

bowl in the foreground. The painterly qualities of Loth's interpretation are naturally much higher than those of the unknown painter in the Kirche am Hof, yet it should be mentioned that Ulrich had a brother, Georg, who lived in Vienna, and who is attested by sources as Archduke Leopold Wilhelm of Habsburg's court painter, although none of his works have since been identified.[74]

The Archduke Leopold Wilhelm (1614–1662), the brother of Emperor Ferdinand III, was Bishop of Passau, Strassbourg, Olomouc and Wrocław, strongly supported the Jesuit Order. As mentioned earlier, Archduke Leopold financed the construction of the Leopold chapel in the Kirche am Hof, immediately to the left of the entrance hall.[75] Sources indicate that the Archduke also supported the construction of the Jesuit College (University) in Vienna with the considerable sum of eight thousand Florins.[76]

Furthermore, the Archduke played a significant role in international politics as the Governor of the Netherlands between 1647 and 1656.[77] The important collection of artworks that he gathered during his stay in Brussels was moved to Vienna and today forms part of the collection of the Kunsthistorisches Museum.[78] As attested by his account books, the Archduke had several artists and artisans at his disposal, one of whom was Georg Loth, who died in 1647, and whose widow Anna is recorded in the account books in 1652.[79] In 1643, Loth was entrusted with the education of an apprentice boy, named Ferdinand, who studied under his guidance even in 1646.[80]

I suggest Georg Loth's authorship for the depiction of the Rosalienkapelle in the Kirche am Hof for his relationship to the Bavarian court painter, Ulrich Loth, an original interpreter of Caravaggio and Rubens. The role of the Archduke Leopold Wilhelm as the commissioner of the decoration of the Rosalienkapelle should also be considered. As Governor of the Netherlands, the Archduke was well aware of the cult of Saint Rosalia, whose relics were transported from Palermo to Antwerp, where the Jesuits promoted her cult.[81] The Archduke probably also knew Anthonys van Dyck's painting (1629) representing the "Coronation of Saint Rosalia" (today in the Kunsthistorisches Museum), which was painted for the Confraternity of the Bachelors in Antwerp, a congregation under the guidance of the Jesuit Order, of which Van Dyck himself was a member.

The Flemish painter Joachim von Sandrart (1606–1688) also worked for Archduke Leopold and his sister, Archduchess Maria Anna, the wife of Maximilian I of Bavaria. Sandrart's allegorical and religious paintings for Archduke Wilhelm date from 1644 and 1647, and between the summer of 1651 and the autumn of 1652 the painter was in Vienna to paint portraits for the Imperial Court.[82] Among the altarpieces produced for Viennese churches we find two side panels in the Josephskapelle of the Kirche am Hof, next to the Rosalienkapelle. These two scenes, which are taken from the life of the

74 Claudia Schumann, Loth, Johann (Hans) Ulrich, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), Band 15, Berlin 1987, pp. 205–206; Maria Breisig, Johann Ulrich Loth, in: Andreas Beyer / Bénédicte Savoy / Wolf Tegethoff (eds.), Allgemeines Künstler-Lexikon, Band 88, Berlin-Munich-Boston 2015, pp. 349–350.

75 As shown by Johann Indau's Wienerisches Architektur- Kunst- und Säulenbuch (Vienna, 1686), fol. 19.

76 1640. "Den Herrn P. P. Jesuiten in Colegio alhie, in Abschlag der von Ihrer hochfürstlichen Durchlaucht Erzherzog Leopold Wilhelm zu Oesterreich bei Ihrer Kay. Matt. zur Erbauung ihres Collegi cedierten achttausend noch restlichen drei tausend, bezalt 500 fl." Emma Schwaighofer, Auszüge aus den Hofzahlamtsrechnungen in der Nationalbibliothek. II. Teil, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien XII, 1938, pp. 227–237, especially p. 229, no. 298 and p. 231, no. 337.

77 Hengerer 2012, p. 24, p. 27, pp. 125f. and pp. 140f.

78 Franz Mareš, Beiträge zur Kenntnis der Kunstbestrebungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses V, 1887, pp. 343–363; Alphons Lhotsky, Die Geschichte der Sammlungen 1.: Von den Anfangen bis zum Tode Kaiser Karls VI. (1740), in: Festschrift des kunsthistorischen Museums zur Feier des 50jährigen Bestandes, 2/1, Horn-Vienna, 1941–1945, p. 355; Klára Garas: Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wihelm, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien LXIII, 1967, pp. 39–80; Eadem: Das Schicksaal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien LXIV, 1968, pp. 181–278; Karl Schütz: David Teniers der Jüngere als Kopist im Dienst Erzherzog Leopold Wilhelms, in: Original – Kopie – Replik – Paraphrase. Aust. Kat. Akademie der Bildenden Künste, Vienna 1980, pp. 21–33; Renate Schreiber, „ein galeria nach meinem humor." Erzherzog Leopold Wilhelm. Schriften des Kunsthistorischen Museum 8, Mailand 2004; Sabine Haag (ed.), Sammellust. Die Galerie Erzherzog Leopold Wilhelms. Kunsthistorisches Museum, Vienna 2014; Agnes Hussein-Arco / Tobias G. Natter (eds.), Fürstenglanz. Die Macht der Pracht, Vienna 2016.

79 Herbert Haupt, Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes. I. Teil. Kaiser Ferdinand III. die Jahre 1646–1656, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien LXXV, 1979, p. LXV, no. 529.

80 Schwaighofer 1938, p. 233, no. 397 and Haupt 1979, p. XIX, no. 7.

81 See footnote 55.

82 Christian Klemm, Joachim von Sandrart. Kunstwerke und Lebenslauf. Berlin 1986, p. 21, pp. 136f., pp. 162f. and pp. 205f.

Christ Child, are titled "The Flight of the Holy Family in Egypt" and "The Infant Jesus among the Doctors".[83] Yet what is even more important for our discussion is Sandrart's altarpiece for the Stadtpfarrkirche in Linz, which was commissioned by the Corpus Christi Broderhood (1652). Sandrart's nocturnal scene was influenced by the Utrecht school (Honthorst and Wtewael), and furthermore it reflected Bolswert's etching made after Rubens's "Last Supper".[84] However, Sandrart was able to transform and integrate the different influences into his own art, and could consequently offer an original, intimate interpretation of the eucharistic theme.

Let us turn to the main altar of the Rosalienkapelle of the Kirche am Hof, which is happily preserved, unlike the previously mentioned main altarpiece of the church, which has been dismantled and replaced over time. The architectonical details and the decorative motifs of the eucharistic altarpiece strongly remind us of the four side altars of the Jesuit church in Győr (Raab), Hungary, which was executed between 1641 and 1646.[85]

The retable of the Rosalienkapelle is characteristic of common aediculae. It has a main storey over the mensa topped by a smaller section which serves as a gable; each of these levels contain a painted altarpiece framed with columns and sometimes, as in Győr (Raab), by free-standing figures of saints. The ornamental motifs of the Vienna altarpiece are gilded (as is the stucco decoration of the vault), in contrast to the black underlying surface.

The altarpiece represents the "Adoration of the Eucharist", while the monstrance, which is supported by putti, appears above, and female saints kneeling in adoration are depicted in the foreground. Two of the martyrs can be identified by their attributes: Rosalia of Palermo to the left wears a crown composed of roses and holds a crucifix in her right hand, while Agnes to the right has a lamb at her feet. The gestures and movement of the two saints are entirely the opposite of each other: Rosalia turns towards the heavenly vision, while Agnes is facing the viewer. Despite the carefully rendered details, the composition is less original and the figures also appear somewhat stereotypical.[86] Yet the warm colours and the rich draperies, as well as the general arrangement, bear resemblance to Rubens's compositions, such as the tapestries for the Descalzas Royales in Madrid or the studies he made for the main altarpiece of the Santa Maria in Vallicella in Rome.

In the case of the high altarpiece in the Santa Maria in Vallicella, the angels support and adore the miraculous image of the Virgin, a 14th century icon honoured by Saint Philip Neri, the founder of the Oratorian Order.[87] Among other preliminary studies, a paper and ink drawing (the Albertina Museum, Vienna), and an oil bozzetto (the Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Vienna), which were executed by Rubens for the high altarpiece of the Oratory church in Rome, should also be remembered.[88] Both these studies, as well as the final version in situ (completed in October, 1608), show the same composition divided into two major parts. On the lower level, large figures of angels, arranged in a semicircle, are kneeling and looking upwards with gestures of adoration, while on the upper level small putti are holding an oval-framed image of the Virgin and Child. As has been extensively mentioned in the literature of art history, this oval part of the altarpiece can be removed so as to reveal the old icon of the Virgin that is kept behind it. Thus, the Baroque altarpiece by Rubens is an "ostensory" or curtain, able to frame and exhibit an older, miraculous image (Bildtabernakel).[89]

A contemporary description of the high altar in the Santa Maria in Vallicella by Giovanni Baglione (1642) connects the adoration of the Eucharist and the homage paid to the Virgin Mary:

---

83 Klemm 1986, pp. 219f. However, Klemm claims that the paintings of the Saint Judas Thaddeus chapel of the Kirche am Hof were not painted by Sandrart, as is often stated in the guides of the church (Mazal 1961, p. 4, followed by Wolfgang J. Bandion, Kirche am Hof [Christliche Kunststätten Österreichs 201], Salzburg 1991, pp. 6f.).

84 Klemm 1986, pp. 199f.; Esther Meier, Joachim von Sandrart. Ein Calvinist im Spannungsfeld von Kunst und Konfession, Regensburg 2012, pp. 83f.

85 Galavics 2018, pp. 183f.

86 I would like to draw attention to the stylistic affinity between this altarpiece and the decoration of the Chapel of Saint Catherine of Siena in the Dominikanerkirche, Vienna. The presence of the holy women adoring the Eucharist might also symbolise the Empress Eleonore Gonzaga and her entourage, who often attended the Kirche am Hof.

87 Michael Jaffé, Rubens and Italy, Oxford 1977, pp. 85f.; Alba Costamagna, "La più bella et superba occasione di tutta Roma…" Rubens per l'altar maggiore di Santa Maria in Vallicella, in: Alba Costamagna (ed.), La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte, Milan 1995, pp. 150–173.

88 Otto Benesch, Master Drawings in the Albertina. European Drawings from the 15th to the 18th century, Salzburg 1967, p. 356, no. 148, and Costamagna 1995, pp. 157f.

89 Martin Warnke, Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock, in: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst XIX, 1968, pp. 61–103; Hans Belting, Bild und Kult, Munich 1990, Chapter 20e.



Abb. 13: Peter Paul Rubens, The Holy Virgin and Child adored by Angels, Study for the High Altar in S. Maria in Vallicella, Rome, 26,8 x 15,2 cm, Albertina, Vienna

"Onde poi sopra l'altar maggiore vi figurò una Madonna, con il figliuolo in braccio, la quale si leva, quando corrono le feste principali, accioche si veda l'altra imagine antica miracolosa della B. Vergine, che vi si conserva; e sonvi intorno diversi puttini, e da basso alcuni Angeli in ginocchione, che adorano il Santissimo Sagramento, e riveriscono la Beata Vergine."

"For that reason he painted for the high altar a Virgin Mary, holding Her son in Her arms, which raises up during the major celebrations so as to make visible another antique and miraculous image of the Holy Virgin, which is kept there. Furthermore, there are various little angels surrounding it and below other angels kneeling who adore the Holy Eucharist and venerate the Blessed Virgin."[90]

These words remind us of the description (1643) of the decoration for the feast of the Assumption of the Virgin Mary that was held in the Kirche am Hof, which involved the high altarpiece.[91] Furthermore, Rubens's "Bildtabernakel" in the church of Santa Maria in Vallicella can be compared to the tapestries of the the Descalzas Reales in Madrid, which hung around a grille of the main altar, behind which a monstrance probably figured.[92]

By the end of the 17th century, a further altarpiece was produced for the sacristy of the El Escorial in Madrid, which was intended to glorify the Habsburgs' devotion to the Eucharist, while at the same time also containing a reliquary within the retable. The miraculous Host of the Escorial, called the Sagrada Forma, was rescued from Gorinchem (in Holland), where it was the target of an act of sacrilege committed by Protestant soldiers on the 26th of June, 1572. The Bleeding Host was taken to Vienna by one of Rudolf of Habsburg's captains, and was donated to King Philip II of Spain in 1594.[93] The miraculous Host became an object of reverence for the kings of Spain in the same way as did the three Bleeding Hosts kept in a chapel of the Saint Gudula Cathedral in Brussels for Albert and Isabella of Habsburg, governors of the Netherlands.[94] The Sagrada Forma was preserved in an ostensory in the church of El Escorial until October, 1684, when Charles II of Spain decided to place it on a new altar in the sacristy as an act of atonement for sacrilege, as well as one of thanksgiving for the liberation of Vienna in the battle of Kahlenberg on the 11th and 12th of September, 1683.[95]

A new retable was commissioned to shelter the small chapel dedicated to the Sagrada Forma, to which only the priest and the King had access through the portals

90 Giovanni Baglione, Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottauo nel 1642. Rome 1642, p. 362. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/baglione1642 (04.05.2023).

91 In the description of the Litterae Annuae quoted earlier the motif of the Moon appears, which is significantly present in the case of the icon of Santa Maria in Vallicella that was added during the installation of Rubens's altarpiece in order to transform the Hodegetria iconographic type into the Apocalyptic Woman clothed in the Sun and the Moon (the Virgin Immaculate). See: Costamagna 1995, p. 163.

92 Poorter 1978, p. 104.

93 Edward J. Sullivan, Politics and Propaganda in the Sagrada Forma by Claudio Coello, in: The Art Bulletin LXVII, 1985, pp. 243–259, especially pp. 251f.

94 Poorter 1978, pp. 30f.

95 Sullivan 1985, pp. 253f.

of the altarpiece. The court painter Claudio Coelho painted a large canvas (1685–1690) representing the "Adoration of the Sagrada Forma by Charles II and his entourage". The composition adopted here, with the religious authorities on the left and the secular rulers on the right, is inspired by the adoration theme followed by Rubens in the tapestries of the Descalzas Reales, as well as by Theodore van Thulden's "Adoration of the Eucharist" (1643–1647) in Brussels, Musées Royaux, where King Philip IV of Spain is depicted with Ferdinand II of Habsburg and Pope Urban VIII kneeling before a monstrance.[96] Besides its refined execution, perspectival bravura and rich symbology, Coelho's monumental work served as a "curtain" to be opened twice a year to reveal the ostensory with the Sagrada Forma kept in the small chapel behind it.

Andrea Pozzo and the new main altar of the Kirche am Hof

The removable altarpiece of the Sacristy of the El Escorial is paralleled by the theatrical devices used by the Jesuit architect Andrea del Pozzo for his altar of Saint Ignatius in the church of Il Gesù, Rome, where a statue of the saint is hidden behind a movable canvas depicting his apotheosis.[97]

Yet another, perhaps more important aspect of Pozzo's activity as a designer is his Quarant'ore decorations for the Il Gesù in Rome. As mentioned earlier, the Quarant'ore decoration in 1608 in the Il Gesù was composed of superimposed series of arches, preceded by a staircase, with statues of saints standing between the columns.[98] In 1650, Carlo Rainaldi created a new type of Quarant'ore decoration in Rome, basing his "Temple of Solomon" on the placement of the arches that appeared as a continuation of the space of the spectator into the infinite, a motif that was much favoured by Andrea Pozzo.[99]

By the time he arrived in Rome from the remote Trentino, Andrea Pozzo was well-equipped with experience gained from the great architects from North Italy, Pellegrino Tibaldi and Baldassare Longhena. If we consider his design for the Quarant'ore of 1686 in the Il Gesù, titled "Teatro delle Nozze di Cana"[100], which was also published in the volume "Perspectiva Pictorum et Architectorum" in 1693, we recognise the influence of Andrea Palladio's Teatro Olimpico in Vicenza, which also influenced Filiberto Lucchese's design for the frontispiece of the Kirche am Hof.[101]

Between 1703 and 1709, Andrea Pozzo was active in Vienna and was commissioned by the Habsburg Emperor Leopold I to transform the old interior of the Jesuit Universitätskirche, a task accomplished to great effect.[102] Yet Pozzo's activity was not limited to the University Church, as he also planned a great free-standing triumphal arch for the choir of the Franziskanerkirche and a new altarpiece for the Kirche am Hof (1709). This structure, which was completed shortly before the architect's death, replaced the 17th century retable, known from the description of the Litterae Annuae (see above). Pozzo's altar in turn was dismantled in 1798 during the classical refurbishment of the sanctuary.

As seen in Salomon Kleiner's drawing (the Suida Manning Collection, New York),[103] Pozzo's altar was a free-standing structure in the Late Gothic choir, almost ten metres wide and eighteen metres high. Its columns were placed along an oval-shaped basement, while semi-columns framed the altarpiece, which represented the "Coronation of the Virgin". The entablatures were also arranged partly in an axial position, crowned by volutes connected at their peak by a globe. The upper part, framed by volutes, appeared like a small cupola, in the middle of which the Eternal Father resided on clouds, accompanied by angels.

Art historians agree that the presence of Andrea Pozzo and his designs opened new perspectives for the sacred architecture of Vienna comparable to the plans made by Johann Bernhard Fischer von Erlach. Pozzo's designs can also be compared with those of the

96 De Poorter 1978, p. 178; Sullivan 1985, p. 248.
97 Maurizio Fagiolo dell'Arco, Pensare effimero: il metodo e la pratica di Fratel Pozzo, and Giuseppe Dardanello, La sperimentazione degli effetti visivi in alcuni altari di Andrea Pozzo, in: Alberta Battisti (ed.), Andrea Pozzo, Milan-Trento 1996, pp. 75–95 and pp. 121–131.
98 Weil 1974, pp. 225f.
99 Ibid., p. 235.
100 Ibid., p. 241, and Andrew Horn, Teatri Sacri: Andrea Pozzo and the Quarant'ore at the Gesù, in: Linda Wolk-Simon / Christopher M. S. Johns (eds.), The Holy Name. Art of the Gesù: Bernini and his Age, Philadelphia 2018, pp. 351–370, especially pp. 359f.
101 Horn 2018, p. 360.
102 Richard Bösel, L'architettura sacra di Pozzo a Vienna, in: Battisti 1996, pp. 161–168.
103 Published by Bösel 1996, pp. 166f. See also: Wilhelm Georg Rizzi, Altaransichten von Salomon Kleiner, in: Michael Krapf (ed.), Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Vienna 1998, pp. 104–106.

Galli-Bibbiena family, as well as with those of Giovanni Battista Piranesi, whose mother issued from the Lucchese-family.[104] The courtly representation in Vienna was echoed even by the minor centres of the Empire, such as Sopron (Ödenburg), where some illustrations from the theatrical design book of the Jesuit Order seem reminiscent of Andrea Pozzo's designs.[105] Pozzo's altarpieces were built in smaller Jesuit churches, such as those in Trencin (Slovakia) and Cluj (Romania).[106]

Conclusion

We may assume that without the work accomplished by the great Seicento masters such as Filiberto Lucchese and Giovanni Pietro Tencalla, the rebirth of the architecture in Vienna around 1690 would probably not have been possible. As previously mentioned, members of the Tencalla family, for example, worked with the most famous architects of the late Renaissance and Baroque period, such as Pellegrino Tibaldi and Carlo Maderno. This partly explains the influence of Andrea Palladio's theatre in Vicenza on the frontispiece of the Kirche am Hof. A fusion between stage and monumental architecture was created, since architects often designed triumphal arches for entrances and other ephemeral decorations for various festivities such as theatrical performances, ballets or religious feasts such as the Quarant'ore.

The representation of the Habsburg family also played a key role in forming the inner decoration of the Kirche am Hof in Vienna. An important source of impetus came from the Wittelsbach court in Munich, which was successful in using the arts as instruments for the Counter-Reformation. The veneration of the Virgin Immaculate and the commission of the column dedicated to the Virgin facing the Kirche am Hof was inspired by the column of the Virgin in Munich.

The Wittelsbach influence was combined with the culture of the Netherlands in the court of Albert and Isabella of Habsburg in Brussels, who commissioned important works from Peter Paul Rubens. The importance of the personality of Archduke Leopold Wilhelm, Governor of the Netherlands, should also be emphasised. Through his mediation, a great number of Flemish masters, among them Frans Luycx, the follower of Rubens, worked for the Viennese court. The wall paintings and altarpiece of the Rosalienkapelle were also executed following Rubens's designs. A highly original interpreter of Caravaggio and Rubens, Ulrich Loth had a brother, Georg working for Archduke Leopold Wilhelm, which may also explain the use of Rubens's engravings for the wall paintings of the Kirche am Hof.

A further alliance between Vienna and Madrid was firmly established through marriages. As mentioned, in the El Escorial a new altarpiece for the Sacristy was commissioned by Charles II, King of Spain, as an act of thanksgiving for the liberation of Vienna from the Turkish siege in 1683. After the death of Charles II (on the 1st of November, 1700), who had no direct descendant, a war broke out between France and the Habsburg Empire for succession to the Spanish throne (1701–1714), since both powers claimed rights to it. The second son of Leopold I, Charles was supported by a number of Spanish aristocrats in his efforts to secure the throne. Among these supporters of the Central European Habsburg prince was the Jesuit Alvarez Cienfuegos (1657–1739), an outstanding theologian of the time. After the coronation of Charles as Roman Emperor (1711) and King of Hungary, and his subsequent renouncing of the Spanish throne, Cifuentes was invited to Vienna, where he lived in the Jesuit Convent. He published original works on the Holy Trinity and the Eucharist, entitled "Enigma theologum" (1717, Vienna) and "Vita abscondita" (1728, Rome), in which he proved to be an original interpreter of theological traditions.[107]

---

104 Géza Galavics, Antonio Galli Bibbiena in Ungheria e in Austria, in: Acta Historiae Artium XXX, 1984, pp. 177–263; Dorottya Cs. Dobrovits: Piranesi. Budapest 1993, p. 21.

105 Marcello Fagiolo / Éva Knapp / Terézia Bardi (eds.), The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs, Budapest 1999, p. 98. The Allegory of Salvation has an altar design comparable to the one by Pozzo in the Kirche am Hof.

106 Henryk Dziurla, Christophorus Tausch, allievo di Andrea Pozzo, in: Battisti 1996, pp. 409–431; Ferenc Veress, The Construction of the Jesuit Church of Kolozsvár (Cluj-Napoca), in: Csaba Szilágyi (ed.), A magyar jezsuiták küldetése a kezdetektől napjainkig [Vocation of the Hungarian Jesuits from the Beginnings to the Present Day], Budapest 2006, pp. 414–423.

107 After fulfilling several diplomatic missions on behalf of the Emperor, Cifuentes was appointed (1735) Bishop of Pécs (Fünfkirchen, Hungary), yet he never went to visit his diocese due to his age, and he died in Rome, where he was buried in the Il Gesù. For his life and activity see: László Gálos, Cienfuegos Alvarez bíboros, pécsi püspök Eucharisztia tana (The Eucharistic Teachings of Bishop Alvarez Cienfuegos, Bishop of Pécs), Publicationes ad Historiam S. J. in Hungaria Illustrandam 25, Budapest 1942.

Renata Tišlová, Zdeňka Míchalová, Petr Fidler

Die Datenbank der Stuckarbeiten der Renaissance und des Manierismus in Böhmen und in Mähren

The database of Renaissance and Mannerist stuccowork in Bohemia and Moravia

The article provides information about a unique database of stuccowork that originated in the Czech Republic during the Renaissance and Mannerist periods between 1550 and 1620 and was created as part of a recently concluded project (https://stuky.upce.cz/). The project's main goal was a complex processing of this topic, which is undervalued both from the standpoint of monument conservation and artisanal practice. The database of stuccowork was one of the main results of the project, which was intended to create a foundation for a synthetic art history and technological analysis of the development of the art of stucco in our territory and its incorporation into the Central European context. The database collects information from source and literature research, old restoration reports, and the results of current research. The drawings are supplemented by extensive photo documentation.

Die „Datenbank der Stuckarbeiten der Renaissance und des Manierismus in Böhmen und in Mähren" stellt einen einmaligen Datenkomplex dar, der die in der zweiten Hälfte des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts entstandenen Stuckarbeiten der Renaissance und des Manierismus aus dem Gebiet von Böhmen, Mähren und von Mährisch-Schlesien erschließt. Die Datenbank ist als eine interaktive Landkarte konzipiert und entstand im Rahmen eines fünfjährigen vom tschechischen Kulturministerium in den Jahren 2018–2022 geförderten Forschungsprojekts gleichen Namens.

Die vorrangige Ambition bei der Erstellung der Datenbank war, die Datenerschließung sowohl den heimischen als auch den ausländischen Fachleuten sowie interessierten Laien zugänglich zu machen. Die Datenmenge und ihre Zugänglichkeit liefert die Möglichkeit einer breiten Nutzung für verschiedene Themen der Stuckforschung im mitteleuropäischen Raum, z. B. für das Studium der Stucktechniken, ihrer Technologien und ihrer Übertragung. Die Datenbank ist gleichzeitig eine Plattform für kunsthistorische Forschung, da sie die bisher vollständigste Aufstellung des Renaissancestucks auf dem Gebiet der Tschechischen Republik darstellt. Daher ermöglicht die Datenbank, z. B. die Schöpfer der einzelnen Stuckwerke oder die Formentwicklung des verwendeten Ornaments zu studieren. Außerdem liefert sie Vergleichsmaterial für das Studium von Stuckarbeiten in benachbarten Gebieten, wie z. B. in Niederösterreich, wo es nicht nur in der Frühen Neuzeit zu einem regen künstlerischen Austausch gekommen ist. Die Datenbank kann nicht zuletzt auch als eine methodische Anleitung für die Forschung über den Stuck und seine Restaurierung dienen.

Auf der spezialisierten Landkarte, die über www.stuky.upce.cz zugänglich ist, befinden sich derzeit Daten von 290 Stuckarbeiten aus 159 erforschten Orten. Die Denkmäler sind nach Gebietseinheiten (Kreisen / Kraje) geordnet, so z. B. gibt die Datenbank in den Kreisen Südböhmen und Südmähren, die beide eine gemeinsame Grenze mit Österreich haben, 40 bzw. 61 Denkmäler an.[1] Die Suche nach konkreten Objekten ist direkt von der Eingangsseite der Datenbank möglich wie auch über verschiedene Suchkriterien, z. B. nach geographischen Angaben, nach ihrem formalen Charakter (dekorativ, figürlich), nach dem verwendeten Material oder nach der Datierung des Werkes.

Die Stuckarbeiten sind durch eine umfangreiche Fotodokumentation sowie durch Erkenntnisse der

1 In den anderen Kreisen / Kraje waren es: Prag / Praha 31, Südmähren 61, Südböhmen 40, Pardubitz 26, Königsgrätz / Hradec Králové 1, Region Hochland / Vysočina 22, Reichenberg / Liberec 8, Olmütz / Olomouc 41, Pilsen / Plzeň 6, Mittelböhmen 17, Mährisch-Schlesien 13, Aussig / Ústí nad Labem 22, Zlin 1, Karlsbad / Karlovy Vary 1.



Abb. 1: Die Startseite der Datenbank „Der Stuck der Renaissance und des Manierismus in Böhmen und Mähren“ mit interaktiver Karte der Stuckdenkmäler, www.stuky.upce.cz

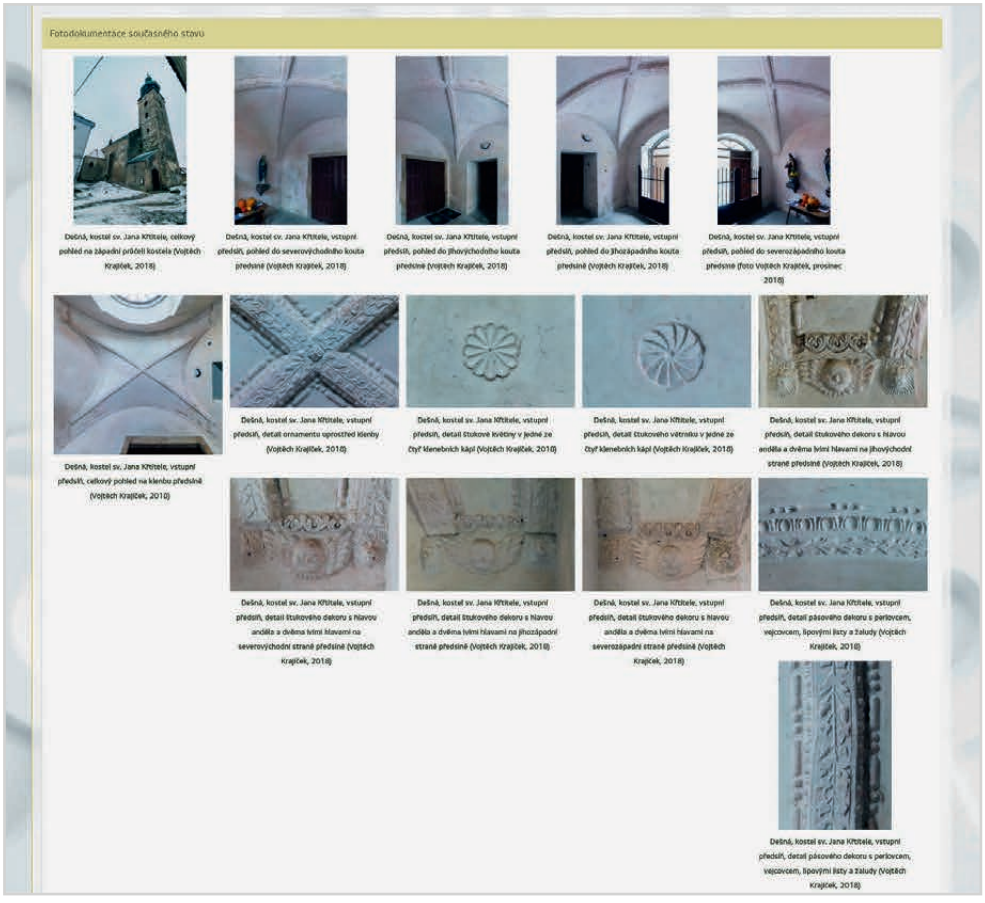


Abb. 2: Der Eintrag der Kirche des hl. Johannes des Täufers in Dešná (Döschen) in der Datenbank. Ein Beispiel für einen Standort im tschechisch-österreichischen Grenzgebiet, https://stuky.upce.cz/node/550 (02.10.2023)



Abb. 3: Lusthaus „Rondell“ im Schlossgarten in Jindřichův Hradec (Neuhaus), die neu renovierten Stuckwerke vom Ende des 16. Jahrhunderts von Giovanni Pietro Martinola, https://stuky.upce.cz/node/723 (02.10.2023)

interdisziplinären Forschung zugänglich, die auch Erkenntnisse der Restaurator:innen und der Naturwissenschaftler:innen berücksichtigen oder auch die Erkenntnisse aus der konkreten Restaurierungsarbeit miteinschließen. Die zweite Gruppe der überprüften Fakten wird von den durch kunsthistorische und archivalische Nachforschungen gewonnenen Erkenntnissen gebildet. Die Landkarte versammelt Informationen über die Entstehung, die Technologie sowie den materiellen Aufbau und das historische Dasein der einzelnen Stuckwerke. Die Darstellungen der einzelnen Schlagwörter sind übersichtlich strukturiert. Sie beinhalten eine kunsthistorische Beschreibung des Stuckwerkes, seine Datierung und die Lokalisierung des Werkes im Bauobjekt. Alle Stichwörter sind mit einer tschechischen und einer englischen Zusammenfassung inklusive einer kurzen Geschichte und einer Beschreibung der Umstände der Entstehung des Stuckwerkes versehen.

Zu den spezifischen Daten zählen die Angaben über die Technik, die materielle Zusammensetzung und ihre Originalität, die es den Forscher:innen ermöglichen auszuwerten, ob sie ein originales Kunstwerk vor sich haben, ob es in der Vergangenheit restauriert wurde und wenn ja, auf welche Weise. Die Eintragung wird durch eine neue und umfassende bzw. überlieferte Fotodokumentation des Kunstwerkes ergänzt. Bei den bedeutenden Kunstwerken werden weiterhin auch andere graphische in situ gewonnene Datenangaben präsentiert. Dazu gehören spezielle Abbildungs- oder Forschungstechniken, Stuckwerkanalysen, deren Teil die Datenangaben der fortgeschrittenen Methoden wie z. B. 3D-Modelle, RTI-Aufnahmen, die Fotogrammmetrie u. a. bilden. Den Forscher:innen stehen Quellen- und Literaturangaben zur Verfügung. Bei den ausgewählten Stuckarbeiten sind chemisch-technologische oder von den Restaurator:innen verfasste Berichte mit den aktuellsten Auskünften über die untersuchten Kunstobjekte beigelegt.

Wie oben erwähnt ist die Datenbank das Ergebnis eines landesweiten Projektes, das der Erforschung der Stuckwerke der Renaissance und des Manierismus auf dem Gebiet der Tschechischen Republik gewidmet war. Die Erstellung der Datenbank erfolgte in einigen Phasen gemäß der Forschungsfragen des Projekts. Am Beginn

standen die bibliographischen Recherchen. Ihr Ergebnis führte zur Erstellung des Grundkonvoluts über die Stätten. Für diesen Teil des Forschungsprojektes wurde ältere und neuere topographische Literatur eingesehen sowie die Datenangaben aus der Datenbank des Nationalen Denkmalschutzamtes, in dessen Kompetenz die Evidenz über die beweglichen oder unbeweglichen Denkmale und ihrer Pflege liegt. Die Archivforschung über die ausgewählten Orte sollte den Blick auf das Vorhandensein von Stuck aus jener Zeit mit Schwerpunkt auf älteren Stuckrestaurierungen, Verbesserungen und Rekonstruierungen schärfen.

Die Archivforschungen wurden vorab in den Fonds des Nationalen Denkmalschutzamtes und des Nationalarchivs sowie in den lokalen Archiven oder in den einschlägigen Archiven im Ausland durchgeführt. Die Feldforschung wurde zunächst an vorab ausgewählten Werken und später auch an weiteren durch die Archivforschung und durch die kunsttopographische Literatur ermittelten Kunstwerken durchgeführt. Die Feldforschung konzentrierte sich auf die Überprüfung des Vorhandenseins des Kunstwerkes in situ, auf dessen Fotodokumentation sowie auf den Augenschein. Die gewonnenen Daten wurden weiterhin für eine Analyse und für eine Verarbeitung in die Datenform oder andere wissenschaftliche Publikationen (Aufsätze, Berichte, Veröffentlichungen u. a.) verwendet. Für eine tiefgreifende interdisziplinäre Forschung wurden vorrangig bedeutendere Werke oder jene, die im mitteleuropäischen kunsthistorischen oder kulturhistorischen Bereich formal qualitätvoll und einmalig sind (z. B. die Schlösser Bučovice, Telč, Kratochvíle, Lusthaus Hvězda, Rondell in Jindřichův Hradec u. a.) ausgesucht. Der Forschungsumfang wurde bei den einzelnen Werken ihrem Zustand bzw. dem Ausmaß ihrer Beschädigung, dem Ausmaß der sekundären Eingriffe sowie der Erhaltung der ursprünglichen Oberflächenbehandlung angepasst. Die gesamte Forschung, genau genommen ihre Auswertung, wurde weiterhin durch die Ergebnisse der Recherchen oder aber jene der naturwissenschaftlichen Forschung beeinflusst, die die Möglichkeiten der Ausdeutung der Befunde im Kontext der überlieferten Baugeschichte des Objektes bestimmte. In einigen Fällen wurde die Forschung wegen der Unzugänglichkeit der privaten Bauobjekte verhindert (Stuckdekorationen in Schloss Bechyně).



Abb. 4: Der Stuckdekor im Vorraum der Pfarrkirche in Raabs an der Thaya, die Zierelemente und die Technik des Werks sind identisch mit anderen Denkmälern in der Grenzregion, z. B. der Kirche des hl. Johannes des Täufers in Dešná (siehe Abb 2).

Die Bedeutung der Datenbank der Stuckwerke aus dem Gebiet von Böhmen und Mähren liegt in ihrer grenzübergreifenden Dimension. Die Datenbank knüpft durch ihre Interdisziplinarität an die einschlägigen Facharbeiten von Manfred Koller, dessen Studien vom Ende des 20. Jahrhunderts über den Renaissancestuck sowohl kunsthistorische Aspekte als auch jene der Restaurator:innen berücksichtigten und deren Bedeutung die österreichischen Grenzen zu Böhmen und Mähren überschreitet. Die kunsthistorischen Wechselbeziehungen zwischen Österreich und Tschechien werden mehr als deutlich, betrachtet man etwa die Künstlerpersönlichkeiten, die Architekten und die Stuckdekorationsentwerfer. Die Gruppe der dekorativen Stuckaturen aus dem österreichisch-mährisch-böhmischen Grenzgebiet belegt die Vernetzung der Künstlerwerkstätten sowie die Stilaffinität der realisierten Stuckwerke.[2]

Die Erkenntnisse der Datenbank kann man in vielen Richtungen und quer durch die Forschungscommunity nutzen. Die Daten sind nützlich für tschechische und ausländische Forscher:innen, die sich auf die Erforschung der Renaissancekunst im europäischen Kontext konzentrieren. Die Restaurator:innen werden die Datenbank bei ihrer Arbeit und der Erforschung der konkreten Stuckwerke schätzen. Dank der Datenbank werden sie den Reichtum der Stucktechniken und -materialien kennenlernen. Sie werden sie auf der Suche nach den

2 Zdeněk Kovářík / Zdeňka Míchalová / Renata Tišlová, Renesanční vytlačovaný štuk na příkladu památek z oblasti česko-moravsko-rakouského pomezí [Prägestuck der Renaissance am Beispiel von Denkmälern aus dem böhmisch-mährisch-österreichischen Grenzgebiet], in: Zprávy památkové péče (Journal of Historical Heritage Preservation) LXXX, 2020, Heft 3/4, S. 313–329.



Abb. 5: Epitaph der Familie von Jan Hodějovský von Hodějov aus dem Jahr 1582, nach der Restaurierung 2021. Die Restaurierung wurde im Verlauf des Projekts von der Fakultät für Restaurierung der Universität Pardubice durchgeführt, https://stuky.upce.cz/node/254 (02.10.2023)

Analogien und kunsthistorischen Zusammenhängen zur Geltung bringen. Die Denkmalpfleger:innen und die Architekt:innen werden sich dank der Datenbank mit ihren zahlreichen historischen und zeitgenössischen Beispielen der Stuckrestaurierung bekannt machen, die im Sinne der wenig invasiven Intervention und des maximalen Respekts vor dem Original und seinem historischen Erscheinungsbild durchgeführt wurden. Last, but not least soll die Datenbank das Phänomen der Renaissancestuckkunst den Objekteigentümer:innen, den Laien, den Tourist:innen und den lokalen Interessent:innen näherbringen. Ihr Interesse und ein bewusster Zugang ermöglicht den Denkmalwert des Stucks zu respektieren, zu erhalten und das Interesse an seiner Erhaltung und dessen Pflege zu fördern.

Publikationsauswahl

Den Ergebnissen der Datenbank sind einige Veröffentlichungen vorangegangen, die den konkreten Orten oder den einzelnen Künstlern gewidmet wurden (z. B. Antonio Melana, den Schlössern Bučovice, Telč, Kratochvíle, Bechyně, Jindřichův Hradec, Praha-Hvězda). Sie sind als Fachbeiträge in den einschlägigen Zeitschriften oder als Monographien erschienen. Eine andere Gruppe wird von den Studien gebildet, die auf breitere Kreise der Denkmäler zielen, an denen man typologische Zusammenhänge oder Zugehörigkeit zu einzelnen Werkstätten feststellen konnte:

Lucie Bartůňková / Zdeňka Míchalová / Renata Tišlová / Zdeněk Kovářík, Eine vier Jahrhunderte lang verborgene Perle der Renaissancekunst aus den böhmischen Kronländern, in: Restauro IV, 2022, S. 38–45.

Pavla Mikešová, Restaurování štukové výzdoby v letohrádku Hvězda vedené Pavlem Janákem a jeho předchůdci [Restaurierung der Stuckdekoration im Lustschloss Hvězda / Stern unter der Leitung von Pavel Janák und seinen Vorgängern], in: Zprávy památkové péče (Journal of Historical Heritage Preservation) *LXXIX,* 2019, Heft 3, S. 353–383.

Zdeňka Míchalová / Jan Vojtěchovský / Lucia Krajčírová, Císařský sál zámku Bučovice ve 20. století – dokumentace, restaurování a prezentace [Der Kaisersaal des Schlosses Bučovice / Butschowitz im 20. Jahrhundert. Dokumentation, Restaurierung und Präsentation], in: Zprávy památkové péče (Journal of Historical Heritage Preservation) LXXX, 2020, Heft 1, S. 64–75.

Lucie Bartůňková / Zdeňka Míchalová / Renata Tišlová / Zdeněk Kovářík, Interdisciplinární průzkum a restaurování epitafu rodiny Jana Hodějovského z Hodějova ve farním chrámu Narození sv. Jana Křtitele v Českém Rudolci [Interdisziplinäre Forschung und Restaurierung des Epitaphs der Familie von Jan Hodějovský von Hodějov in der Pfarrkirche des hl. Johannes des Täufers in Český Rudolec / Bömisch Rudoletz], in: Průzkumy památek XXVII, 2020, Heft 2, S. 67–82.

Ondřej Jakubec / Pavel Waisser, Renesanční a manýristické štukatérství v Čechách a na Moravě. Možnosti a metody výzkumu, dosavadní poznání [Stuck der Renaissance und des Manierismus in Böhmen und Mähren. Forschungsmöglichkeiten, Methoden und aktueller Wissensstand], in: Zprávy památkové péče (Journal of Historical Heritage Preservation) LXXX, 2020, Heft 3/4, S. 262–270.

Jana Zapletalová, Štukatér Antonio Melana a migrace umělců z Arogna [Der Stuckateur Antonio Melana und die Migration von Künstlern aus Arogno], in: Zprávy

památkové péče (Journal of Historical Heritage Preservation) LXXX, 2020, Heft 3/4, S. 71–281.

Pavel Waisser, Ještě jednou k výzdobě tzv. Soudnice zámku v Bechyni [Noch einmal zur Dekoration des sogenannten Gerichtssaals des Schlosses in Bechyně / Bechin], in: Zprávy památkové péče (Journal of Historical Heritage Preservation) LXXX, 2020, Heft 3/4, S. 292–303.

Veronika Řezníčková, Štukové dekorativní systémy ve vzájemné symbióze. Recepce italských vzorů na Moravě [Systeme des dekorativen Stucks in gegenseitiger Symbiose. Rezeption italienischer Motive in Mähren], in: Zprávy památkové péče (Journal of Historical Heritage Preservation) LXXX, 2020, Heft 3/4, S. 304–312.

Zdeněk Kovářík / Zdeňka Míchalová / Renata Tišlová, Renesanční vytlačovaný štuk na příkladu památek z oblasti česko-moravsko-rakouského pomezí [Prägestuck der Renaissance am Beispiel von Denkmälern aus dem böhmisch-mährisch-österreichischen Grenzgebiet], in: Zprávy památkové péče (Journal of Historical Heritage Preservation) LXXX, 2020, Heft 3/4, S. 313–329.

Vladislava Říhová / Zuzana Křenková / Lucie Bartůňková / Pavla Jandová, Devastované štukatury zahradního pavilonu zámku v Gořanově/Gorzanów [Der zerstörte Stuck des Gartenpavillons des Schlosses in Gořanov/Gorzanów], in: Zprávy památkové péče (Journal of Historical Heritage Preservation) LXXX, 2020, Heft 3/4, S. 366–377.

Veronika K. Wanková / Renata Tišlová / Peter Majoroš / Vojtěch Krajíček, Technologické poznatky ke štukové výzdobě Císařského pokoje v Bučovicích [Technologische Erkenntnisse über die Stuckdekoration des Kaisersaals in Bučovice / Butschowitz], in: Zprávy památkové péče (Journal of Historical Heritage Preservation) LXXX, 2020, Heft 3/4, S. 330–341.

Petra Hečková / Zdeněk Kovařík / Petr Kuneš, K památkovým aspektům a revizi poznání jindřichohradeckého Rondelu [Zu den denkmalpflegerischen Aspekten und zur Revision der Kenntnisse über das Rondell in Jindřichův Hradec / Neuhaus], in: Zprávy památkové péče (Journal of Historical Heritage Preservation) LXXX, 2020, Heft 3/4, S. 342–353.

Zdeňka Míchalová / Lucie Bartůňková / Renata Tišlová, Renesanční štukové sochy Adama a Evy na zámku v Telči [Renaissance-Stuckstatuen von Adam und Eva auf dem Schloss in Telč / Teltsch], in: Zprávy památkové péče (Journal of Historical Heritage Preservation) LXXX, 2020, Heft 3/4, S. 354–365.

Zdeňka Míchalová (Hg.), *Epitaf rodiny Jana Hodějovského z Hodějova v* Českém *Rudolci* [Epitaph der Familie von Jan Hodějovský von Hodějov in Český Rudolec / Böhmisch Rudoletz], Pardubice 2021.

Pavel Waisser / Jana Waisserová / Renata Tišlová / Petra Hečková, *Renesanční* štuková *díla zámku v Telči v kontextu dějin umění, technologie a restaurování* [Stuckarbeiten der Renaissance im Schloss Telč / Teltsch im Kontext von Kunstgeschichte, Technologie und Restaurierung], Pardubice 2020.

Der vorliegende Artikel ging aus dem Forschungsprojekt „Renaissance und manieristischer Stuck in Böhmen und Mähren“ (DG18P02OVV005) hervor, das vom Ministerium für Kultur der Tschechischen Republik aus dem Programm zur Förderung der angewandten Forschung und experimentellen Entwicklung der nationalen und kulturellen Identität für die Jahre 2016 bis 2022 (NAKI II) finanziert wurde. Das Projekt wurde von Prof. Petr Fidler und Dr. Renata Tišlová der Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice, geleitet. Die Datenbank wurde von einem größeren Team von Kunsthistoriker:innen und Restaurator:innen erstellt.

Iva Pasini Tržec

Die ehemalige Sammlung Matsvanszky in der Wiener Hofburg

The Matsvanszky Collection previously held at Vienna's Imperial Palace

Husband and wife Josef Matsvanszky (1875–before 1940) and Cäcilie-Marie Matsvanszky (1868–1944?) owned a famous and valuable art collection that was held at Vienna's Imperial Palace (Wiener Hofburg) from 1922 until 1925. The Matsvanszky Collection comprised more than sixty works of Dutch, Flemish and Italian art produced between the sixteenth and eighteenth centuries. The couple acquired most of their paintings in the Viennese art market during the first quarter of the twentieth century. The impetus to explore the Viennese collection was provided by the letters exchanged in 1940 by Cäcilie-Marie Matsvanszky and the then director of the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb, Artur Schneider, which are held in the archives of the Strossmayer Gallery. The analysis of various sources and contributions from Theodor von Frimmel seeks to explore the origins of the collection. There is also an attempt to trace the chronology of the acquisitions through the art trade into the collection, and to trace the fate of individual paintings up to the present day.

Den Anstoß zur Erforschung der Sammlung Matsvanszky* gab die im Archiv der Strossmayer-Galerie Alter Meister in Zagreb verwahrte Korrespondenz zwischen Cäcilie-Marie Matsvanszky und dem damaligen Leiter der Strossmayer-Galerie, Artur Schneider, aus dem Jahr 1940.[1] Durch Quellenanalyse und Heranziehung der Beiträge des Kunsthistorikers Theodor Frimmel sollen nachfolgend die Anfänge der einst bekannten Wiener Sammlung Matsvanszky dargestellt werden. Weiters wird versucht, die Ankäufe chronologisch über den Kunsthandel in die Sammlung nachzuvollziehen und das Schicksal einzelner Gemälde bis heute zu rekonstruieren.

Die einst bekannte und wertvolle Wiener Kunstsammlung Matsvanszky umfasste über 60 Werke niederländischer, flämischer und italienischer Malerei vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Das Ehepaar Josef (1875–vor 1940) und Cäcilie-Marie (1868–1944?) Matsvanszky sammelte neben Landschaftsgemälden, Bildnissen, Stillleben und Genrebildern auch Gemälde mit biblischen, mythologischen und allegorischen Szenen. Der Schwerpunkt der Sammlung lag auf dem Goldenen Zeitalter der niederländischen Malerei. Die Werke namhafter Künstler:innen wie Lucas van Leyden, Jacob Jordaens, Rachel Ruysch (Abb. 1), Michiel van Mierevelt (Abb. 2) und Sofonisba Anguissola (Abb. 3) waren in der Sammlung vertreten.

Die Sammlung befand sich von 1922 bis 1925 im Schweizertrakt der Wiener Hofburg und war in diesem Zeitraum der Fachöffentlichkeit zugänglich. Sie nahm einen bedeutenden Platz unter den damaligen öffentlich zugänglichen Privatsammlungen ein, wie jenen von Stefan Auspitz, August Lederer, Richard Neumann und Robert Pollak, die 1922 in der „Internationalen Sammler-Zeitung" aufgelistet wurden.[2] Gemäß Vorgaben des Bundesdenkmalamtes waren die genannten Privatsammlungen ausschließlich zu Studienzwecken zugänglich und konnten nur mit einer persönlichen und für einen bestimmten Tag ausgestellten Legitimation besichtigt werden.

Die Umstände, wie die Sammlung Matsvanszky in den Schweizertrakt gelangte und wie sie öffentlich gezeigt wurde, sind archivalisch gut dokumentiert.[3]

---

* Dieser Beitrag basiert auf den Forschungsergebnissen des von der Kroatischen Wissenschaftsstiftung (Hrvatska zaklada za znanost) geförderten Projekts IP-2020-02-1356 Provenance Research on Artwork in Zagreb Collections (ZagArtColl_ProResearch).

1 Archiv der Strossmayer-Galerie Alter Meister (ASG), 1940.

2 Freier Besuch privater Kunstsammlungen, in: Internationale Sammler-Zeitung XIV, Heft 4 vom 15.02.1922, S. 32.

3 Bundesdenkmalamt (BDA), Ausfuhr, Sammlungen, Verkäufe, 1922–1927. Ich bedanke mich herzlich bei Anneliese Schallmeiner aus dem Büro der Kommission für Provenienzforschung.



Abb. 1: Rachel Ruysch, *Blumenstrauß*, sign., Öl auf Leinwand, 55 x 39,5 cm, aus: Theodor von Frimmel, Studien und Skizzen zur Gemäldekunde, 1913



Abb. 2: Michiel van Mierevelt, *Damenbildnis*, sign., 1639, Öl auf Holz, 67 x 55 cm, aus: Auktionskatalog Wawra, 3. Februar 1909



Abb. 3: Sofonisba Anguissola, *Die Künstlerin und ihr Neffe*, Öl auf Holz, 96,5 x 69 cm, aus: Auktionskatalog Frederik Muller, 14. November 1905

Anlässlich der ersten Präsentation wurde ein Verzeichnis von 60 Gemälden erstellt.[4] Der Katalog stammt von Theodor Frimmel, der ausführlich über Neuerwerbungen der Sammlung publizierte. Bis heute gelten Frimmels Beiträge mit Schwarz-Weiß-Abbildungen als einzige vollständige Dokumentation der Sammlung.

Wohnraumsituation in Wien nach dem Ersten Weltkrieg und das Wohnungsanforderungsgesetz

Nach dem Ersten Weltkrieg herrschte in Wien, wie auch in anderen europäischen Städten, ein enormer Mangel an Wohnraum. Obwohl sich die Bevölkerungszahl von ursprünglich knapp über zwei auf 1,8 Millionen Einwohner verringert hatte, blieb die Nachfrage nach Wohnraum hoch, da während des Krieges kaum in den Wohnungsbau investiert worden war.[5] Eine Reihe von sogenannten „Notgesetzen" wurde erlassen, um die Wohnungsnot zu bekämpfen. Diese griffen tief in das Privatrecht ein. Eines dieser Gesetze waren die Wohnungsanforderungsgesetze von 1918 und 1919 und in den Folgejahren, die die Wohnverhältnisse in Wien verbessern sollten, indem die Gemeinde leer stehende, unbenutzte oder unzulänglich benutzte Wohnungen, für die Anzeigepflicht und Besichtigungsrecht bestand, anforderte bzw. zu Wohnzwecken enteignete.[6] Unter den zahlreichen Wohnungswerber:innen in Wien befanden sich Josef und Cäcilie Matsvanszky, die nicht nur Wohnraum für sich selbst, sondern auch Platz für ihre wertvolle Kunstsammlung suchten.

„*Der Not der Zeit gehorchend*" wurden auch Räume in der Hofburg zu Wohneinheiten, in denen 1923 „*109 Parteien mit zusammen 300 Köpfen*" eine Wohnung besaßen.[7] Neben Wohnungen beherbergte die Hofburg nun auch unterschiedlichste Geschäftsräume. In dem „*buntgewürfelten Vielerlei der verschiedenartigsten Dinge*"[8] fand in diesen Jahren auch das Ehepaar Matsvanszky seine Wohnung, in der es auch seine bedeutende Kunstsammlung unterbrachte.

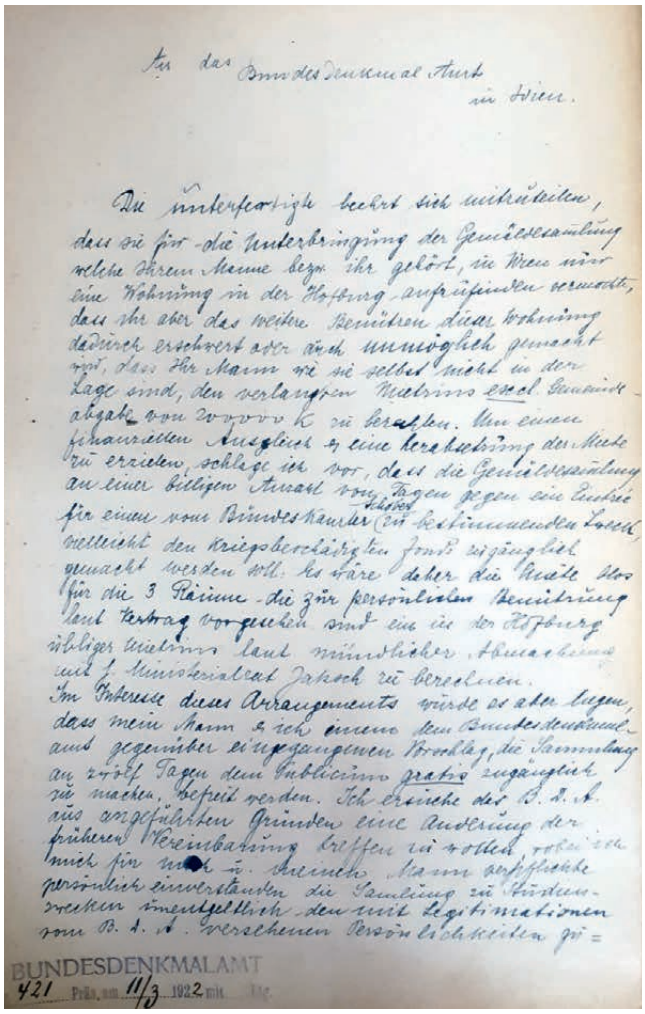
4 Theodor Frimmel, Verzeichnis der Gemälde in der Sammlung Matsvanszky, Wien 1922 (Frimmel 1922a).
5 Vgl. Peter Eigner / Herbert Matis / Andreas Resch, Sozialer Wohnbau in Wien. Eine historische Bestandsaufnahme, in: Studien zur Wiener Geschichte LV, 1999, S. 49–100, hier: 58 f.
6 Vgl. Eva Frodl-Kraft, Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte, Wien – Köln – Weimar 1997, S. 12; Heinrich Kiwe (Hg.), Das Bundesgesetz vom 7. Dezember 1922 betreffend Wohnungsanforderung, Wien 1923.
7 Wiener Zinskasernen, in: Wiener Neueste Nachrichten XII/30, 19.03.1923, S. 4, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wnm&datum=19230319&query=%22zinskasernen%22&ref=anno-search&seite=4 (03.12.2022).
8 Ebenda.

Unterbringung der Sammlung in der Hofburg

Josef Matsvanszky sprach am 11. Januar 1922 persönlich im Bundesdenkmalamt vor, um *„ein Attest über die Bedeutung seiner Sammlung“* zu bekommen, *„damit er vom Wohnungsamte die für die Unterbringung der Sammlung erforderliche größere Wohnung zugewiesen erhalte“*[9]. Mit Erwähnung der Vorgespräche bei Bundeskanzler Johann Schober und bei der Polizeidirektion wollte er den Erfolg seines Anliegens sichern. Er beschrieb seine Sammlung, gab die Literatur an, in der die wichtigsten Gemälde der Sammlung publiziert worden waren, und stellte grundlegende Informationen über sich und seine Frau bereit: *„er sei k. u. k. Major gewesen, habe die polnische Staatsangehörigkeit erwerben müssen, während seine Frau [Cäcilie-Marie] ungarische Staatsangehörige sei und beabsichtige, sich dauernd in Wien zu fixieren“*[10]. In einer Amtserinnerung wurde festgehalten, dass Josef Matsvanszky einen äußerst positiven Eindruck gemacht und die Bereitschaft signalisiert habe, seine Sammlung Personen, die vom Bundesdenkmalamt eine Legitimation erhielten, zugänglich zu machen.

Der Vorstand des Bundesdenkmalamtes bestätigte schriftlich am selben Tag, dass die Kunstsammlung *„welche aus mehr als 60 Gemälden hervorragender Meister […] besteht und deren Bedeutung in der wissenschaftlichen Literatur […] anerkannt ist, für Wien von ausserordentlicher Wichtigkeit ist und somit das Verbleiben dieser ausgezeichneten Kunstsammlung in Wien vom Standpunkte der öffentlichen Interessen wärmstens zu begrüßen und nachdrücklichst zu fördern sein wird.“*[11]

Zu diesem Zeitpunkt befanden sich Matsvanszkys Bilder verpackt in Kisten. Das Bundesdenkmalamt informierte sich bei der Polizeidirektion Wien über die Wohnadresse zur Besichtigung der Sammlung. Neben der Adresse Hotel Müller I., Graben 19, wo Josef Matsvanszky seit dem 23. Oktober 1921 gemeldet war, wurden auch Angaben über sein Geburtsdatum, 29. Oktober 1875, und seinen Geburtsort Ujvidek (Novi Sad) übermittelt.[12]


Für das Bundesdenkmalamt in Wien.

Die Unterfertigte beehrt sich mitzuteilen, dass sie für die Unterbringung der Gemäldesammlung welche ihrem Manne bezw. ihr gehört, die Wenn nur eine Wohnung in der Hofburg in Anspruch genommen, dass ihr aber das weitere Benützen dieser Wohnung dadurch erschwert oder auch unmöglich gemacht wird, dass ihr Mann wie sie selber nicht in der Lage sind, den verlangten Mietzins [illegible] Gemeinde abgabe von 200000 K zu bezahlen. Um einen [illegible] Ausgleich zu erzielen, schlage ich vor, dass die Gemäldesammlung an einen billigen Mietzins von Fällen gegen ein Entgelt für einen vom Bundeshauptmann [illegible] zu bestimmenden Locale vielleicht den Kriegsbeschädigten Amts zugänglich gemacht werden soll. Es wäre daher die Miete für die 3 Räume die zur persönlichen Benützung laut Vertrag vorgesehen sind ein in der Hofburg üblicher Mietzins laut mündlicher Abmachung mit Ministerialrat Jakesch zu berechnen. Im Interesse dieses Arrangements würde es aber liegen, dass mein Mann sich einem den Bundesdenkmal amt gegenüber eingegangenen Vorschlag, die Sammlung an zwölf Tagen dem Publikum gratis zugänglich zu machen, bereit erklärt. Ich ersuche das B. d. A. aus angeführten Gründen eine Aeußerung der früheren Meinäußerung treffen zu wollen, [illegible] mich für mich u. meinen Mann verpflichte persönlich einverstanden die Sammlung zu besichtigen welches ausgeschlossen, den mit Legitimationen vom B. d. A. versehenen Personlichkeiten zu =

BUNDESDENKMALAMT
421 Präs. am 11/3 1922 Mit. Tag

Abb. 4: Schreiben Cäcilie Matsvanszkys an das Bundesdenkmalamt, 11. April 1922

Schon im Februar 1922 wurden Räume zu Wohnzwecken und für eine dauernde Schaustellung der Sammlung im Schweizertrakt der Wiener Hofburg zur öffentlichen Besichtigung angeboten. Die Mietdauer wurde mit fünf Jahren festgesetzt.[13] Kurze Zeit später versuchte Cäcilie-Marie Matsvanszky die Mietbedingungen zu ändern (Abb. 4). Nachdem sie sich für die Hilfe bedankt hatte, teilte sie im April 1922 mit, dass *„das weitere Benützen dieser Wohnung dadurch erschwert oder auch unmöglich gemacht wird“*, da sie nicht in der Lage seien, *„den verlangten Mietzins / Gemeindeabgabe von 200,000 K[ronen] zu bezahlen“*[14]. Im Sommer 1922 wurde der Mietvertrag *„unter den vom Bundesdenk-*

9 Amtserinnerung, 25.01.1922, BDA-Archiv, Ausfuhrmaterialien, Karton 5, GZ. 139/1922.
10 Ebenda.
11 Der Vorstand des Bundesdenkmalamtes an Josef Matsvanszky, 11.01.1922, BDA-Archiv, Ausfuhrmaterialien, K 5, GZ. 139/1922.
12 Polizeidirektion an das Bundesdenkmalamt, 15.02.1922, BDA-Archiv, Ausfuhrmaterialien, K 5, GZ. 281/1922.
13 Bundesministerium für Inneres und Unterricht, Unterrichtsamt dem Denkmalamt zur Kenntnisnahme und Darnachachtung, 13.03.1922, Abschrift eines Erlasses des Bundesministeriums für Handel und Gewerbe, Industrie und Bauten vom 28.02.1922 an die Burghauptmanschaft Wien, BDA-Archiv, Ausfuhrmaterialien, K 5, GZ. 443/1922.
14 Cäcilie Matsvanszky an das Bundesdenkmalamt, 11.04.1922, BDA-Archiv, Ausfuhrmaterialien, K 5, GZ. 421/1922.

malamte festgelegten Bedingungen der öffentlichen Besichtigung bei freiem Eintritt" unterschrieben: „*Die Mieter verpflichten sich, ihre Sammlung an 12 Tagen des Jahres je drei Stunden [...] zugänglich zu machen.*"[15] Sie verpflichteten sich außerdem, die Sammlung intakt zu erhalten. Jeder Verkauf von Kunstwerken wäre dem Bundesdenkmalamt zu melden.[16] Die Höhe der Miete blieb letztlich unverändert, das Unterrichtsamt hielt den Mietzins keineswegs für übertrieben, zumal „*durch Zuweisung einer Wohnung in einem Bundesgebäude ein starkes Entgegenkommen schon bewiesen*"[17] wurde.

Über die Eröffnung der Sammlung Matsvanszky in der Hofburg berichteten nicht nur die wichtigsten Kunstzeitschriften,[18] sondern auch die Tagespresse. Der Bundesminister für Verkehr, Franz Odehnal, eröffnete die Schaustellung der Sammlung am 10. August 1922.[19] Der Erlös von einer halben Million Kronen wurde den Barmherzigen Brüdern übergeben.[20]

Theodor Frimmel erstellte einen 60 Einträge umfassenden Sammlungskatalog mit Erwerbungsdaten. Im Vorwort des Katalogs bezeichnete er die Sammlung Matsvanszky als „*eine glänzende Ausnahme*" von dem in damaligen Zeiten üblichen Geschäftsgeist: „*Keiner ihrer Bestandteile wurde erworben, um durch Wiederverkauf Gewinn zu erzielen.*"[21] Die Angaben zu den Gemäldeankäufen konnten im Zuge dieser Untersuchung mittels der Datenbank digitalisierter Auktionskataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg und der Datenbank „Getty Provenance Index" verifiziert und ergänzt bzw. korrigiert werden. In einigen Fällen konnten Vorprovenienzen geklärt werden.

Chronologie der Erwerbungen 1903–1922

Innerhalb von elf Jahren, von 1903 bis 1914, erwarb das Ehepaar Matsvanszky 60 Gemälde alter Meister. Die Matsvanszkys kauften vorwiegend am Wiener Kunstmarkt, wobei sie regelmäßig den Kunstsalon Pisko und die Auktionshäuser Dorotheum, Wawra und den Österreichischen Kunstverein besuchten und Kontakte zum Kunsthändler Friedrich Schwarz pflegten. Bei den Versteigerungen kauften sie gewöhnlich mehrere Gemälde, die teilweise auch in den Katalogvorworten hervorgehoben waren. Für die meisten Gemälde konnten die genauen Erwerbsumstände ermittelt werden, doch für einige Angaben im Verzeichnis Frimmels ergaben sich keine weiteren Provenienzdaten.[22]

---

15 Mietvertrag, Abschrift, BDA-Archiv, Ausfuhrmaterialien, K 5, GZ. 1626/1922.

16 Ebenda.

17 Bundesministerium für Inneres und Unterricht an das Bundesministerium für Handel und Gewerbe, Industrie und Bauten, 24.08.1922, BDA-Archiv, Ausfuhrmaterialien, K 5, GZ. 1626/1922.

18 Theodor Frimmel, Rundschau, in: Neue Blätter für Gemäldekunde I, 1922, Heft 2, S. 52 (Frimmel 1922b); Adolph Donath (Hg.), Kunstausstellungen, Wien, in: Kunstwanderer IV/V, 1922/1923, S. 555; Verschwinden wertvoller Kunstwerke, in: Internationale Sammler-Zeitung XV/14, 15.09.1922, S. 121.

19 Sammlung Matsvanszky, in: Reichspost, 10.08.1922, S. 5, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19220810&query=%22sammlung%22+%22matsvanszky%22&ref=anno-search&seite=5 (03.12.2022).

20 Die Ausstellung der Sammlung Matsvanszky in der Hofburg, in: Neues Wiener Tagblatt, 03.09.1922, S. 7, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19220903&seite=7&zoom=33&query=%22neues%22%2B%22wiener%22%2B%22tagblatt%22%2B%223.%22%2B%22september%22%2B%221922%22%2B%22matsvanszky%22&ref=anno-search (03.12.2022).

21 Frimmel 1922a, S. 2.

22 Im Jahr 1904 kauften sie ein Gemälde: Richtung der van der Werff, *Die Reue nach der Sünde*, Öl auf Holz, 47,5 x 32,5 cm, Frimmel 1922a, S. 24, Kat.-Nr. 58; 1906: Gijsbert Gillsz. Hondecoeter, *Geflügelhof*, 76 x 106 cm, Frimmel 1922a, S. 10, Kat.-Nr. 22; Theodor von Frimmel, Rundschau, Wien, in: Blätter für Gemäldekunde III, 1907, Heft 9, S. 177 (Frimmel 1907a); Theodor von Frimmel, Rundschau, Budapest, in: Blätter für Gemäldekunde IV, 1908, Heft 8, S. 195 (Frimmel 1908); 1907: Andrea Benedetti oder Abraham van Beyern, *Stillleben*, Öl auf Leinwand, 55 x 47,5 cm, Frimmel 1922a, S. 4, Kat.-Nr. 3; Theodor von Frimmel, Rundschau, Wien, in: Blätter für Gemäldekunde III, 1907, Heft 7, S. 136 (Frimmel 1907b); Frimmel 1907a, S. 176 f.; 1908: Joachim Beuckelaer, *Magdalena in der Küche*, Öl auf Holz, 91 x 325 cm, Frimmel 1922a, S. 4, Kat.-Nr. 5; Theodor von Frimmel, Neuerwerbungen der Sammlung Matsvanszky in Wien, Fortsetzung, in: Blätter für Gemäldekunde V, 1909, Heft 3, S. 64 f. (Frimmel 1909a); 1909: Abraham Hondius, *Eberjagd*, Öl auf Holz, 36,5 x 49,5 cm, Frimmel 1922a, S. 11, Kat.-Nr. 23; Frimmel 1909a, S. 68; 1910: Pieter de Bloot, *Bauersleute vor der Dorfkneipe*, sign., Öl auf Holz, 36,5 x 55,5 cm, Frimmel 1922a, S. 5, Kat.-Nr. 7; Theodor von Frimmel, Neuerwerbungen der Sammlung Matsvanszky in Wien, in: Blätter für Gemäldekunde VI, 1910, Heft 3, S. 55, 57 (Frimmel 1910); Leonaert Bramer, *Anbetung der Könige*, Öl auf Holz, 107 x 94 cm, Frimmel 1922a, S. 6, Kat.-Nr. 10; Frimmel 1910, S. 50–52; Theodor von Frimmel, Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen, Bd. 1, München, 1913, S. 349 (Frimmel 1913a) (weder im Katalog Österreichischer Kunstverein, Auktions-Katalog der Collection Marquis de Chateauneuf, Wien, 20. Oktober 1910, noch im Katalog Österreichischer Kunstverein, Liquidations-Katalog der Gemälde-Sammlungen Marquis de Chateauneuf, J. Von Mallaert, Fergeux-Lefèvre, Théo Lefèvre, Ivan P. Ogroumoff, Wien, 11.–12. November 1910 konnte das Gemälde identifiziert werden); Brüsseler Meister um 1660, *Waldlandschaft*, Öl auf Leinwand, 60 x 84 cm, Frimmel 1922a, S. 7, Kat.-Nr. 12; Frimmel 1910, S. 56; Esaias van de Velde, *Kleine Landschaft*, sign., Öl auf Holz, 19,7 x 26,3 cm, Frimmel 1922a, S. 22, Kat.-Nr. 54; Theodor von Frimmel, Neuerwerbungen der Sammlung Matsvanszky, in: Blätter für Gemäldekunde VII, 1911, Heft 4, S. 50–52 (Frimmel 1911).

Von 1903 bis 1908 war das Ehepaar im ersten Wiener Gemeindebezirk in der Walfischgasse 15,[23] von 1909 bis 1912 in Wien 4, Gußhausstraße 10, wohnhaft.[24] Angesichts der bis 1914 verzeichneten Ankäufe lässt sich vermuten, dass das Paar bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges in Wien wohnhaft blieb. Die Sammlung war *„seit dem Ausbruch des Krieges bis in die jüngste Zeit verpackt und unzugänglich"*[25].

Ab dem 23. Oktober 1921 war das Ehepaar im Hotel Müller im ersten Wiener Gemeindebezirk gemeldet, bevor es schlussendlich in die Wiener Hofburg übersiedelte und dort bis Oktober 1925 wohnen blieb.[26]

Die frühesten nachweisbaren Ankäufe stammen aus dem Jahr 1903, darunter das Gemälde *Sonnige Landschaft mit einer Bäuerin* von Balthasar Paul Ommeganck[27] und *Die Löwengrube* von Roelant Savery.[28] Für Letztgenanntes nahm Frimmel an, dass es aus der berühmten Sammlung von Kardinal Fesch, dem Onkel von Napoleon I., stammte. Frimmel stellte jedoch fest, dass sich das Bild *„nur eine kurze Strecke bis in den Wiener Kunsthandel"*[29] zurückverfolgen lasse.

Josef und Cäcilie-Marie erwarben ihre Kunstwerke seit dem Beginn ihrer Sammeltätigkeit bei renommierten Wiener Auktionshäusern. Auf der Auktion der Sammlung Konstantin Tifoxilos bei C. J. Wawra kauften sie 1904 zwei Gemälde, *Ein Einsiedler* von Quiringh van Brekelenkam[30] und *Ein Blumenstück* von Gaspar Peeter Verbruggen.[31]

Im Jahr 1905 erwarben Josef und Cäcilie Matsvanszky mehrere Werke im Kunstsalon Pisko und beim Dorotheum. Anfang des Jahres organisierte das Dorotheum die Auktion der Gersdorffschen Sammlung,[32] deren Geschichte sich bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückverfolgen lässt, als der Leiter des gesamten Münz- und Bergwesens der österreichisch-ungarischen Monarchie, Johann Rudolf Nepomuk Sebastian von Gersdorff, eine bedeutende Kunstsammlung bildete.[33] Nach seinem Tod wurde die Sammlung unter seinen Erben aufgeteilt. 1905 wurden die Kunstwerke aus der Erbschaft von Flora Flechner, geborener Gersdorff aus Schladming, in Wien zum Verkauf angeboten.[34] Aus diesem Sammlungsteil kamen zwei *Landschaften* von Alexander Keirincx[35] und eine *Waldlandschaft* von Anthonie Waterloo in die Sammlung Matzvanszky.[36] Im selben Jahr wurde die Sammlung des in internationalen Kreisen sehr geschätzten Kunsthändlers Alexander Fleischner verkauft, der besonders in Russland gute Kontakte zu Sammlern pflegte.[37] Vor seinem Umzug nach Russland übergab

23 Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger, 1903, 2, XLV; 1904, 2, 795; 1905, 2, 825; 1906, 2, 656; 1907, 2, 678; 1908, 2, 704.
24 Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger, 1909, 2, 739; 1910, 2, 761; 1911, 2, 791; 1912, 2, 807.
25 Frimmel 1922b, S. 52.
26 Wiener Stadt- und Landesarchiv, historische Meldeanfrage, MA 8 – B-MEA-249569-2021, Matsvansky, Josef.
27 Balthasar Paul Ommeganck, *Sonnige Landschaft mit einer Bäuerin*, Öl auf Holz, 46 x 60,5 cm, Frimmel 1922a, S. 18, Kat.-Nr. 43.
28 Roelant Savery, *Die Löwengrube*, sign., 1636, Öl auf Holz, 66 x 80,5 cm, Frimmel 1922a, S. 21, Kat.-Nr. 49.
29 Theodor von Frimmel, Wiedergefundene Bilder aus berühmten alten Sammlungen, in: Blätter für Gemäldekunde II, 1905, Heft 4, S. 69–71; Theodor von Frimmel, Rundschau, Wien, in: Blätter für Gemäldekunde I, 1904, Heft 3, S. 55.
30 C. J. Wawra, Kollektion Konstantin Tifoxilos, Versteigerung einer hervorragenden Sammlung von alten und modernen Ölgemälden, Aquarellen, Miniatüren, Alt-Wiener und anderem Porzellan, Arbeiten aus Silber, Gold, Bronze, Zinn, alten und modernen Einrichtungsgegenständen, einem Gobelin und Teppichen etc., Wien, 28. November 1904 und folgende Tage, Los-Nr. 23 (Wawra 1904); Auktionsergebnisse, in: Der Kunstmarkt 1904, S. 71; Quiringh van Brekelenkam, *Ein Einsiedler*, sign., 1663, Öl auf Holz, 75 x 64 cm, Frimmel 1922a, S. 7, Kat.-Nr. 11.
31 Wawra 1904, Los-Nr. 24; Gaspar Peeter Verbruggen, *Blumenstück*, sign., Öl auf Leinwand, 69 x 56 cm, Frimmel 1922a, S. 22, Kat.-Nr. 53.
32 K. und K. Versteigerungsamt Wien, Dorotheum, Katalog zur Auktion alter Gemälde aus der ehem. R. v. Gersdorffschen Sammlung in Wien und aus verschiedenem Privatbesitz, Wien, 28. Februar 1905 (Dorotheum 1905).
33 Heinz Meixner, Gersdorff, Rudolf von, in: Neue Deutsche Biographie VI, 1964, S. 321 f., https://www.deutsche-biographie.de/pnd128872616.html#ndbcontent (03.12.2022).
34 Vorwort, in: Dorotheum 1905.
35 Dorotheum 1905, Los-Nr. 18, 19; Alexander Keirincx, Cornelis Poelenburg, *Waldlandschaft mit badenden Nymphen*, Öl auf Holz, 64 x 53 cm, Frimmel 1922a, S. 11, Kat.-Nr. 25; Alexander Keirincx, *Waldlandschaft mit Hirschen*, sign., Öl auf Holz, 97 x 80 cm, Frimmel 1922a, S. 12, Kat.-Nr. 26; Theodor von Frimmel, Rundschau, Wien, in: Blätter für Gemäldekunde II, 1905, Heft 2, S. 48; Theodor von Frimmel, Aus der Sammlung Matsvanszky in Wien, in: Blätter für Gemäldekunde III, 1906, Heft 2, S. 33–36; Frimmel 1908, S. 195; Frimmel 1913a, S. 398; Theodor von Frimmel, Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen, Bd. 2, München 1914, S. 36 (Frimmel 1914).
36 Dorotheum 1905, Los-Nr. 38; Anthonie Waterloo, *Waldlandschaft*, Öl auf Holz, 40 x 33 cm, Frimmel 1922a, S. 23, Kat.-Nr. 57; Frimmel 1913a, S. 398.
37 Kunstsalon Pisko, Auktions-Katalog, Gemälde alter Meister, aus dem Besitze des Herrn Alexander Fleischner in Wien, 27.–28. November 1905, S. V (Pisko 1905); Frimmel 1913a, S. 400 f.; Theodor von Frimmel, Die bevorstehende Versteigerung der Sammlung Alexander Fleischner in Wien, in: Blätter für Gemäldekunde II, 1905, Heft 6, S. 107–121 (Frimmel 1905a).

er 150 Gemälde dem Kunstsalon Pisko zur Versteigerung, von denen die Matsvanszkys *In der Schenke* von Cornelis Bega,[38] *Hafenbild* von Johannes Lingelbach[39] und *Bauern in einer Scheune* von Isaac van Ostade erwarben.[40] Aus dem Verkauf der Pariser Sammlung des Marquis Guy du Blaisel im Kunstsalon Pisko 1906 stammte vermutlich das Gemälde *Bacchantenzug* von Moyses van Wtenbrouck, das dort als ein Werk der Rubens-Schule veräußert wurde.[41]

Das Ehepaar Matsvanszky zeigte weiterhin seine Vorliebe für niederländische und flämische Gemälde. Auf der Versteigerung der Sammlung des Hof- und Gerichtsadvokaten Alois Spitzer durch das Auktionshaus Wawra kauften sie 1906 *Die Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten* von Jacob Jordaens[42] und *Die Tiere des Paradieses* von Roelant Savery.[43] Aus der Sammlung Spitzer stammt auch das im Verkaufskatalog nicht verzeichnete Gemälde *Allegorie auf den Bergbau* von Matthäus Gundelach aus Schloss Mannsberg bei Launsdorf in Kärnten,[44] von dem Frimmel angab, dass das Ehepaar Matsvanszky es „*einige Zeit nach Spitzers Tod*“ erworben hatte (Abb. 5).[45] Im selben Jahr erwarben die beiden die Gemälde *Der Goldzahler* von Johannes Vermeer[46] und *Noli me tangere* von Jan

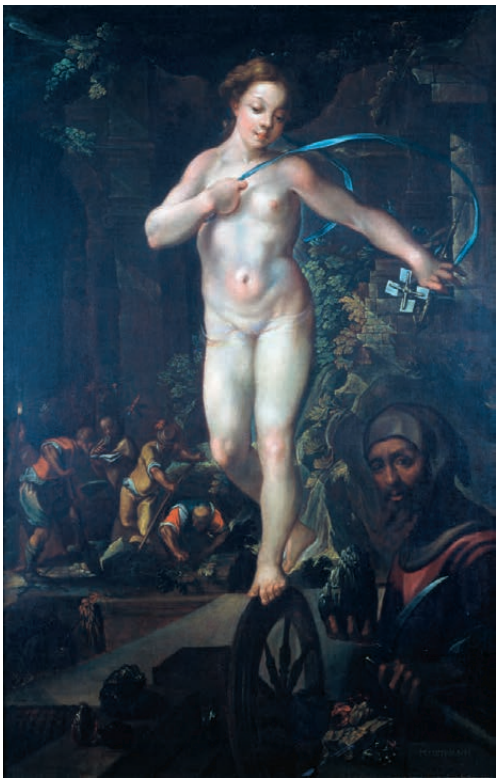


Abb. 5: Matthäus Gundelach, *Allegorie des Bergbaus und der Erde*, Öl auf Leinwand, 133 x 83 cm, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund

38 Pisko 1905, Los-Nr. 12; Cornelis Bega, *In der Schenke*, sign., Öl auf Holz, 22,5 x 18 cm, Frimmel 1922a, S. 4, Kat.-Nr. 4; Frimmel 1905a, S. 118 f.; Theodor von Frimmel, Gemäldehandel, in: Blätter für Gemäldekunde II, 1905, Heft 7, S. 146 (Frimmel 1905b); Frimmel 1908, S. 195; Frimmel 1913a, S. 400.

39 Pisko 1905, Los-Nr. 75; Johannes Lingelbach, *Hafenbild*, sign., Öl auf Leinwand, 136 x 173 cm, Frimmel 1922a, S. 13, Kat.-Nr. 30; Frimmel 1905b, S. 146; Frimmel 1908.

40 Pisko 1905, Los-Nr. 94; Isaac van Ostade, *Bauern in einer Scheune*, Öl auf Holz, 42 x 35 cm, Frimmel 1922a, S. 19, Kat.-Nr. 44; Frimmel 1905b, S. 146.

41 Moyses van Wtenbrouck, *Bacchantenzug*, Öl auf Leinwand, 115 x 185 cm; Kunstsalon Pisko, Auktions-Katalog, Gemälde alter und moderner Meister und Antiquitäten aus dem Besitz Marquis Guy du Blaisel und eines bekannten Wiener Sammlers, Wien, 5. Februar 1906 und folgende Tage, Los-Nr. 89; Frimmel machte wahrscheinlich einen Fehler, wobei er 1905 als Kaufjahr angibt: Frimmel 1922a, S. 22, Kat.Nr. 52; Theodor von Frimmel, Anmerkungen zu Moses van Uytenbroeck, in: Blätter für Gemäldekunde II, 1906, Heft 9, S. 172 f.

42 C. J. Wawra, Versteigerung der Ölgemälde und Handzeichnungen moderner und alter Meister, Miniaturen und Antiquitäten des verstorbenen Herrn Dr. Alois Spitzer, Hof- und Gerichtsadvokat, Realitätenbesitzer etc., Wien-Mannsberg, 24. Januar 1906 und die darauffolgenden Tage, Los-Nr. 150 (Wawra 1906); Jacob Jordaens, *Die Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten*, Öl auf Leinwand, 175 x 189 cm, Frimmel 1922a, S. 11, Kat.-Nr. 24; Ein neuentdeckter Jordaens in Wien, in: Neue Freie Presse, 15.02.1906, S. 9, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19060215&query=%22jordaens%22+%22neue%22+%22freie%22+%22presse%22&ref=anno-search&seite=9 (03.12.2022); Der neuaufgefundene Jordaens in Wien, in: Neue Freie Presse, 16.02.1906, S. 11, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19060216&query=%22jordaens%22+%22neue%22+%22freie%22+%22presse%22&ref=anno-search&seite=10 (03.12.2022); Theodor von Frimmel, Rundschau, Wien, in: Blätter für Gemäldekunde II, 1906, Heft 8, S. 166 (Frimmel 1906); Theodor von Frimmel, Aus der Sammlung Matsvanszky in Wien, in: Blätter für Gemäldekunde III, 1906, Heft 2, S. 36–39; Frimmel 1914, S. 366 f.

43 Wawra 1906, Los-Nr. 153; Roelant Savery, *Die Tiere des Paradieses*, sign., 1626, Öl auf Holz, 18 x 34 cm, Frimmel 1922a, S. 21, Kat.-Nr. 48; Frimmel 1906; Theodor von Frimmel, Von den Wiener Gemäldeversteigerungen, in: Blätter für Gemäldekunde II, 1906, Heft 10, S. 194–200, 197.

44 Matthäus Gundelach, *Allegorie auf den Bergbau*, sign., 1620, Öl auf Leinwand, 131 x 86 cm, Frimmel 1922a, S. 9, Kat.-Nr. 19.

45 Theodor von Frimmel, Ein allegorisches Bild von Matthäus Gundelach, in: Blätter für Gemäldekunde IV, 1907, Heft 1, S. 9–11; Frimmel behauptet, dass es „*bei Gelegenheit der Versteigerung Spitzer [...] in die Sammlung Matsvanszky*“ gekommen sei: Frimmel 1914, S. 407; Frimmel 1907b, S. 136; Frimmel 1907a, S. 177; Frimmel 1908.

46 Johannes Vermeer, *Der Goldzahler*, 1650, Öl auf Holz, 57 x 45,5 cm, Frimmel 1922a, S. 22 f., Kat.-Nr. 55; Theodor van Frimmel, Zu Vermeer van Delft, in: Blätter für Gemäldekunde II, 1906, Heft 10, S. 183–189.

Boeckhorst,[47] die beim Wiener Kunsthändler Friedrich Schwarz in der Nibelungengasse 1 in Wien ausgestellt waren. Durch die Beziehungen Schwarz' zum englischen Kunstmarkt konnten sie das Bild *Waldesrand bei Abendstimmung* von Govert Camphuysen erwerben.[48] Über denselben Kunsthändler erwarben sie 1907 beim Verkauf der Sammlung Salomon Benedikt Goldschmidt aus Frankfurt vier Gemälde: *Ansicht eines Meerhafens* von Pieter Bout,[49] *Wachtstube* von Simon Kick,[50] eine Kopie nach Rembrandts *Selbstbildnis*[51] und *Feuersbrunst in einer großen Stadt* von Aert van der Neer.[52] Im selben Jahr kauften sie bei C. J. Wawra *Reitergefecht* von Pieter Meulener,[53] das sich früher im Besitz der gräflichen Familie Brunsvik befunden hatte.[54] Matsvanszkys kauften auch direkt von Eigentümer:innen.[55] Zu den Erwerbungen aus Privatbesitz zählte das Gemälde *Christus auf dem Ölberg* von Lucas van Leyden, das aus der Sammlung des Barons R. von Stillfried aus Schloss Wisowitz in Mähren stammte.[56]

Im Folgejahr erwarben sie im Dorotheum unter anderem die Gemälde aus der Sammlung Ladislaus Bloch, des bekannten Sammlers alter Meister um 1900, der in Wien und danach in Zürich lebte.[57] Die 82 Kunstwerke umfassende Sammlung wurde 1905 beim Kunsthändler Frederik Muller in Amsterdam verkauft.[58] Ein Teil gelangte nach Wien und wurde im Dorotheum versteigert. Josef und Cäcilie Matsvanszky gelang die Erwerbung von Caravaggios *Hirt und Hirtin*,[59] *Künstlerin und ihr Neffe* von Sofonisba Anguissola (Abb. 3),[60] *Thamar und Amnon* von Herman van der Mijn (Abb. 6)[61] und

47 Jan Boeckhorst, *Noli me tangere*, Öl auf Leinwand, 137 x 98 cm, Frimmel 1922a, S. 5 f., Kat.-Nr. 8; Theodor von Frimmel, Ein monogrammiertes Werk von Boeckhorst, genannt den langen Jan, in: Blätter für Gemäldekunde I, 1905, Heft 8, S. 151–153; Frimmel 1907b, Frimmel 1908.

48 Govert Camphuysen, *Abendstimmung*, Öl auf Leinwand, 101 x 136 cm, Frimmel 1922a, S. 8, Kat.-Nr. 14; Frimmel 1907b; Theodor von Frimmel, Wiedergefundene Bilder aus berühmten alten Sammlungen, in: Blätter für Gemäldekunde III, 1907, Heft 8, S. 137–141 (Frimmel 1907c).

49 Kunsthandlung Friedrich Schwarz, Katalog der Sammlung S. B. Goldschmidt aus Frankfurt a. M.: Gemälde alter Meister, Wien, 11. März 1907, Los-Nr. 6 (Schwarz 1907); Pieter Bout, *Ansicht eines Meerhafens*, sign., 1684, Öl auf Holz, 47 x 61 cm, Frimmel 1922a, S. 6, Kat.-Nr. 9; Theodor von Frimmel, Die Sammlung Salomon Benedikt Goldschmidt in Frankfurt am Main, in: Blätter für Gemäldekunde III, 1907, Heft 9, S. 179–181, 180 (Frimmel 1907d); Theodor von Frimmel, Briefkasten, Peeter Bout, in: Blätter für Gemäldekunde IV, 1908, Heft 6, S. 142, 144, Frimmel 1914, S. 52.

50 Schwarz 1907, Los-Nr. 19; Simon Kick, *Wachtstube*, sign., Öl auf Holz, 72 x 59 cm, Frimmel 1922a, S. 12, Kat.-Nr. 28; Frimmel 1907d, S. 180; Frimmel 1909a, S. 69, 71; Frimmel 1913a, S. 315; Frimmel 1914, S. 53.

51 Schwarz 1907, Los-Nr. 26; Kopie nach: Rembrandt, *Selbstbildnis*, Öl auf Holz, 22 x 17,5 cm, Frimmel 1922a, S. 19 f., Kat.-Nr. 46; Theodor von Frimmel, Rembrandts Selbstbildnis aus der Sammlung S. B. Goldschmidt in Frankfurt am Main, in: Blätter für Gemäldekunde III, 1907, Heft 9, S. 164–171; Theodor von Frimmel, Zum Farbendruck nach Rembrandt, in: Blätter für Gemäldekunde IV, 1907, Heft 1, S. 28; Frimmel 1914, S. 53.

52 Schwarz 1907, Los-Nr. 34; Aert van der Neer, *Feuerbrunst in einer großen Stadt*, Öl auf Leinwand, 65 x 78 cm, Frimmel 1922a, S. 17, Kat.-Nr. 40; Frimmel 1907d, S. 181; Frimmel 1909a, S. 68; Frimmel 1914, S. 54.

53 C. J. Wawra, Versteigerung einer hervorragenden Kollektion von modernen und alten Ölgemälden, Handzeichnungen, Aquarellen und Antiquitäten, Wien, 24.–26. Februar 1907, Los-Nr. 65; Pieter Meulener, *Reitergefecht*, sign., 1652, Öl auf Leinwand, 75 x 120 cm, Frimmel 1922a, S. 15, Kat.-Nr. 34; Theodor von Frimmel, Bilder von seltenen Meister, in: Monatsberichte der Kunstwissenschaft und Handel 1900–1901, S. 26; Frimmel 1907a.

54 K. und K. Versteigerungsamt Wien, Dorotheum, Katalog zur Auktion der Gemälde-Galerie der gräflichen Familie Brunsvik, Wien, 25. November 1902, Los-Nr. 211.

55 Aus der Sammlung Dr. Johann Frank stammt das Gemälde Ottomar Elliger, *Blumenstrauß*, sign., 1666, Öl auf Holz, 53 x 35 cm, Frimmel 1922a, S. 9, Kat.-Nr. 17; von der Baronin Helene von Krauß erwarben sie 1907 das Gemälde Adrian Thomas Key, *Männliches Brustbild*, Öl auf Holz, 45,5 x 37 cm, Frimmel 1922a, S. 12, Kat.-Nr. 27; Theodor von Frimmel, Ein monogrammiertes Werk des Adriaen Thomasz Key, in: Blätter für Gemäldekunde III, 1906, Heft 6, S. 94 f.; Frimmel 1907b.

56 Lucas van Leyden, *Christus auf dem Ölberg*, Öl auf Holz, 48 x 38 cm, Frimmel 1922a, S. 13, Kat.Nr. 29; Theodor von Frimmel, Ein neu aufgefundener Lukas van Leyden, in: Blätter für Gemäldekunde IV, 1907, Heft 2, S. 34–40.

57 K. und K. Versteigerungsamt, Dorotheum, Gemälde alter Meister des XV. bis XVIII Jahrhunderts aus einem Nachlass und aus Wiener Privatbesitz, Wien, 6. November 1908 (Dorotheum 1908); Frimmel 1913a, S. 186 f.

58 Frederik Muller & Cie, Catalogue des tableaux anciens formant la collection de Monsieur L. Bloch a Vienne, Amsterdam, 14. November 1905 (Muller 1905); Frimmel 1905b, S. 145 f.

59 Muller 1905, Los-Nr. 7; Dorotheum 1908, Los-Nr. 6; Merisi da Caravaggio, *Hirt und Hirtin*, Öl auf Leinwand, 103 x 75,5 cm, Frimmel 1922a, S. 8, Kat.-Nr. 15; Theodor von Frimmel, Neuerwerbungen der Sammlung Matsvanszky zu Wien, in: Blätter für Gemäldekunde V, 1909, Heft 2, S. 36–38 (Frimmel 1909b); Frimmel 1913a, S. 187, 324; Frimmel 1914, S. 238.

60 Muller 1905, Los-Nr. 40; Dorotheum 1908, Los-Nr. 13; Sofonisba Anguissola, *Die Künstlerin und ihr Neffe*, Öl auf Holz, 96,5 x 69 cm, Frimmel 1922a, S. 3, Kat.-Nr. 1; Frimmel 1905b, S. 146; Frimmel 1909b, S. 36, 39; Frimmel 1909a, S. 70; Frimmel 1910, S. 50; Frimmel 1911, S. 49; Frimmel 1913a, S. 187.

61 Muller 1905, Los-Nr. 48; Dorotheum 1908, Los-Nr. 22; Herman van der Mijn, *Thamar und Amnon*, Öl auf Holz, 72 x 59,5 cm, Frimmel 1922a, S. 17, Kat.-Nr. 39; Theodor von Frimmel, Einleitung, in: Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, Bd. 1/1, 1899, S. 52; Frimmel 1905b, S. 146; Frimmel 1909b, S. 36, 39; Frimmel 1907a, S. 69 f.; Frimmel 1913a, S. 187.

Landschaft mit ruhendem Jäger von Jan Wijnants.[62] Ende November 1908 kauften sie im Dorotheum das Gemälde *Kopf eines alten Mannes mit dunkler Mütze*,[63] das, ebenso wie das von Matsvanszkys 1906 erworbene *Knabenbildnis* von Pieter de Grebber,[64] durch den Sammlerstempel als ehemaliger Bestandteil der berühmten Kunstsammlung des Fürsten Wenzel Anton Kaunitz gekennzeichnet war.[65] In der Sammlung Matsvanszky befanden sich noch zwei weitere Gemälde mit Stempel der Sammlung Kaunitz, zwei *Reiterschlachten* von Gerard Snellinck, die aus der Sammlung Alois Marquet in Wien stammten.[66]

Im Jahr 1909 wurde der Nachlass des Arztes Josef Schüler beim Auktionshaus Wawra versteigert, der alljährlich ausgedehnte Reisen ins Ausland unternahm, um seine wertvolle Kunstsammlung zu vervollständigen.[67] Aus dieser stammte das *Damenbildnis* von Michiel van Mierevelt (Abb. 2)[68] und ein kleines *Marinenbild* von Reiner Zeeman.[69] 1910 erwarben sie beim Wiener Kunsthändler Anton Stöckl das Gemälde *Knaben beim Kegelspiel* von J. de Moor,[70] das sich 1909 noch bei Frederik Muller in Amsterdam befunden hatte.[71] Das gleiche Amsterdamer Auktionshaus veräußerte 1908 die Sammlung von Evert Moll aus Ryswyk und



Abb. 6: Herman van der Mijn, *Thamar und Amnon*, Öl auf Holz, 72 x 59,5 cm, aus: Auktionskatalog Frederik Muller, 14. November 1905

62 Muller 1905, Los-Nr. 78; Dorotheum 1908, Los-Nr. 68; Jan Wijnants, *Landschaft mit ruhendem Jäger*, sign., 1667, Öl auf Leinwand, 78 x 118 cm, Frimmel 1922a, S. 24, Kat.-Nr. 59; Frimmel 1905b, S. 146; Frimmel 1909b, S. 36 f.; Frimmel 1911, S. 55; Frimmel 1913a, S. 187.

63 K. und K. Versteigerungsamt, Dorotheum, Hervorragende Gemälde alter und neuerer Meister aus dem Besitze der Herren Karl Freiherr von Schwarz und Walter Musil Edler v. Mollenbruck, Wien, 26.–27. November 1908, Los-Nr. 40; Dirk Barendsz, *Kopf eines alten Mannes mit dunkler Mütze*, Öl auf Holz, 44 x 35 cm, Frimmel 1922a, S. 3, Kat.-Nr. 2; Frimmel 1910, S. 50.

64 Pieter de Grebber, *Knabenbildnis*, 1632, Öl auf Holz, 57,5 x 43,5 cm, Frimmel 1922a, S. 10, Kat.Nr. 20, Frimmel 1907c, S. 138 f.; Frimmel 1914, S. 333.

65 Theodor von Frimmel, Galerie Kaunitz, Galeriestudien, in: Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I/5, 1899, S. 71–117; Frimmel 1914, S. 331–363.

66 Gerard Snellinck, *Reiterschlacht*, Öl auf Holz, 42,5 x 71 cm, Frimmel 1922a, S. 21, Kat.-Nr. 50, 51; Theodor von Frimmel, Wiedergefundene Bilder aus berühmten alten Sammlungen, in: Blätter für Gemäldekunde I, 1905, Heft 8, S. 143–146; Theodor von Frimmel, C. [vielleicht Claes] Snellinck, in: Blätter für Gemäldekunde IV, 1908, Heft 9 und 10, S. 209 f.; Frimmel 1914, S. 333.

67 C. J. Wawra, Versteigerung von Ölgemälden moderner und alter Meister: Miniatüren, alten Möbeln, Holzskulpturen, Bronzen, Porzellan, Glas etc. aus dem Nachlasse des verstorbenen […] Max Josef Schüler (kaiserlicher Rat, Direktor der landsch. Kuranstalten von Stiermark i. R.) in Graz, Wien, 3. Februar 1909 und die darauffolgenden Tage (Wawra 1909).

68 Wawra 1909, S. 6, Los-Nr. 89; Michiel van Mierevelt, *Damenbildnis*, sign., 1639, Öl auf Holz, 67 x 55 cm, Frimmel 1922a, S. 15, Kat.-Nr. 35; Frimmel 1909b, S. 36, 42; Frimmel 1909a, S. 69.

69 Wawra 1909, Los-Nr. 104; Reiner Zeeman, *Meeresbucht mit vielen Schiffen*, Öl auf Leinwand, 39 x 59 cm, Frimmel 1922a, S. 17 f., Kat.-Nr. 41; Frimmel 1909b, S. 36; Frimmel 1909a, S. 68 f.

70 Kunsthandlung Anton Stöckl, Gemälde-Sammlung: Werke alter Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts aus dem Besitze des Herrn Dr. M. P., Wien, 5.–6. April 1910, Los-Nr. 83; J. de Moor, *Knaben beim Kegelspiel*, sign., 1659, Öl auf Leinwand, 67,5 x 83 cm, Frimmel 1922a, S. 16, Kat.-Nr. 38; Frimmel 1910, S. 56 f. Frimmels Angabe über die Herkunft des Gemäldes aus der Sammlung Paul Mersch aus Paris konnte nicht bewiesen werden: Kunstsalon Keller & Reiner, Katalog von Ölgemälden alter Meister: Kollektion Dr. Paul Mersch, Paris, Berlin, 1.–2. März 1905; Kunstsalon Keller & Reiner, Katalog der Sammlung Dr. Paul Mersch, Paris: II. Teil, Gemälde alter Meister umfassend vorzugsweise französische, niederländische u. italienische Schulen, Berlin, 27. und 28. November 1905.

71 Frederik Muller & Cie, Catalogue de tableaux anciens formant les collections de Nesselrode de Moscau, Revon du Chateau de Dampierre, d'une famille noble de Russie, F. E. Lintz de La Haye et quelques autres provenances, Amsterdam, 27. April 1909, Los-Nr. 125.

W. M. Heimlich aus Zwolle, wo das Gemälde *Landschaft mit Tobias und dem Engel* von Abraham Bloemaert angeboten wurde. Auf welchem Weg dieses Gemälde in die Sammlung Matsvanszky gelangte, ist unklar.[72] Ob Matsvanszkys 1908 selbst in Amsterdam waren, konnte nicht geklärt werden. Im Jahr 1910 intensivierten sie ihre Einkäufe am deutschen Kunstmarkt: Aus einer Versteigerung des Auktionshauses Creutzer in Aachen stammt *Vor der Abreise* von Jakob Ochtervelt,[73] und aus dem Besitz des Kunsthistorikers Ludwig von Bürkel, dessen Sammlung das Auktionshaus Hugo Helbing in München verkaufte, das Gemälde *David mit dem Haupt des Goliath*,[74] das Bürkel in Rom gekauft hatte und als ein Werk von Giuseppe Caletti (detto il Cremonese) veröffentlichte.[75]

Wie in den Jahren zuvor waren Josef und Cäcilie Matsvanszky auch 1910 rege am Wiener Kunstmarkt interessiert. Aus Privatbesitz erwarben sie die *Ansicht einer Stadt* von Frans de Momper, von der Frimmel behauptet, dass sie sich bis 1902 im Besitz Eduard Aulichs befunden habe.[76] In einer Versteigerung des Dorotheums 1903 blieb das „*wohl als das beste bisher bekannt gewordene Werk des Meisters*“[77] unverkauft, danach kam es ins Eigentum des Ingenieurs Grulich und 1910 in Besitz des Ehepaares Matsvanszky.[78] Das Gemälde *Im Schweinestall* von Mattheus van Helmont konnte 1910 auf dem vom Österreichischen Kunstverein organisierten Verkauf der Sammlung I. van Mallaert identifiziert werden.[79]

Der letzte nachvollziehbare größere Ankauf von Gemälden erfolgte 1911, als auf der Auktion des Nachlasses von Professor Christian Ulrich aus Wien und Josef Patterer aus Graz bei Wawra die Gemälde *Raucher* von Jan Miense Molenaer,[80] *Meeresbrandung bei Gewitterstimmung* von Alessandro Magnasco,[81] *Landschaft mit Kuh und Schafen* von Adam Pijnacker[82] und *Bei der Wahrsagerin* von Mattheus Wijtmans erworben wurden.[83] In diesem Jahr wurde beim Österreichischen Kunstverein auch das Gemälde *Vornehme Gesellschaft*

72 Frederik Muller & Cie, Tableaux anciens provenant des collections Evert Moll Sr. a Ryswyk, Mr. W. M. Helmich a Zwolle, d'une ancienne famille patricienne a Amsterdam et de quelques autres provenance, Amsterdam, 15.–16. Dezember 1908, Los-Nr. 8; Abraham Bloemaert, *Landschaft mit Tobias und dem Engel*, sign., Öl auf Leinwand, 116 x 164 cm, Frimmel 1922a, S. 5, Kat.-Nr. 6; Frimmel 1909b, S. 36 f.; Frimmel 1909a, S. 66; Frimmel 1911, S. 49.

73 Ant. Creutzer Vorm. M. Lempertz, Katalog einer Sammlung von Gemälden alter und neuzeitiger Meister, Aquarellen, Stichen und Antiquitäten aller Art: wie Arbeiten in Fayence, Porzellan, Glas, …aus hiesigem u. auswärtigem Besitz, Aachen, 28. und 29. April 1910, Los-Nr. 40; Jakob Ochtervelt, *Vor der Abreise*, sign., Öl auf Leinwand, 78,5 x 75 cm, Frimmel 1922a, S. 18, Kat.-Nr. 42; Theodor von Frimmel, Rundschau, Wien, in: Blätter für Gemäldekunde VI, 1910, Heft 5, S. 94 f.; Frimmel 1911, S. 50; Theodor Frimmel, Die wiedergefundene Ochtervelt im Wiener Nationalmuseum, Studien und Skizzen zur Gemäldekunde V, 1920, Heft 7, 1920, S. 173–176.

74 Hugo Helbing, Gemälde alter Meister, vorwiegend der italienischen und französischen Schule des XV.–XVIII. Jahrhunderts, orientalische Textilien des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Skulpturen: aus dem Besitze des Kunsthistorikers Dr. L. von Buerkel, München, 29. Oktober 1910, Los-Nr. 37; Giuseppe Caletti, *David mit dem Haupt des Goliath*, Öl auf Holz, 32 x 25 cm, Frimmel 1922a, S. 7, Kat.-Nr. 13; Frimmel 1911, S. 55.

75 Ludwig von Bürkel-Fiesole, Ein Bild des Giuseppe Caletti detto Il Cremonese (1600–1669), in: Zeitschrift für bildende Kunst mit den Beiblättern Kunstchronik und Kunstmarkt 1906, S. 315 f.

76 Frans de Momper, *Ansicht einer Stadt*, Öl auf Holz, 84 x 114 cm, Frimmel 1922a, S. 16, Kat.-Nr. 37; Frimmel 1913a, S. 78; Theodor von Frimmel, Zu Frans de Momper, in: Blätter für Gemäldekunde I, 1904, Heft 4, S. 64–66.

77 K. und K. Versteigerungsamt Wien, Dorotheum, Katalog zur Auktion alter Gemälde aus verschiedenem Besitz, Wien, 9. Dezember 1903, S. 6, Los-Nr. 50.

78 Frimmel 1913a, S. 78; Frimmel 1911, S. 49; Frimmel 1914, S. 517.

79 Österreichischer Kunstverein, Auktions-Katalog der I. Von Mallaert'schen Gemälde-Sammlung, Wien, 20. April 1910, Los-Nr. 22; Mattheus von Helmont, *Im Schweinstall*, sign., Öl auf Leinwand, 57,5 x 83,5 cm, Frimmel 1922a, S. 10, Kat.-Nr. 21, Frimmel 1910, S. 57.

80 C. J. Wawra, Versteigerung von modernen und alten Ölgemälden, Miniaturen, Antiquitäten, alten Möbeln und Teppichen: sowie einer reichhaltigen Sammlung moderner und alter Handzeichnungen aus dem Nachlasse der Herren Hofrat Professor Christian Ulrich † Wien, Josef Patterer † Graz sowie einiger Beiträge aus Privatbesitz, Wien, 13. März 1911 und die darauffolgenden Tage, Los-Nr. 142 (Wawra 1911); Jan Miense Molenaer, *Raucher*, Öl auf Holz, 19,3 x 17 cm, Frimmel 1922a, S. 16, Kat.-Nr. 36; Frimmel 1911, S. 55.

81 Wawra 1911, Los-Nr. 153; Alessandro Magnasco, *Meeresbrandung bei Gewitterstimmung*, Öl auf Leinwand, 70 x 98 cm, Frimmel 1922a, S. 14, Kat.-Nr. 33; Frimmel 1911, S. 55, 57.

82 Wawra 1911, Los-Nr. 147; Adam Pijnacker, *Landschaft mit Kuh und Schafen*, sign., Öl auf Leinwand, 76,5 x 59 cm, Frimmel 1922, S. 19, Kat.-Nr. 45; Frimmel 1911, S. 55.

83 Wawra 1911, Los-Nr. 143; Mattheus Wijtmans, *Bei der Wahrsagerin*, Öl auf Holz, 104 x 78 cm, Frimmel 1922a, S. 24, Kat.-Nr. 60; Frimmel 1911, S. 55.

im Park versteigert,[84] das Frimmel dem unbekannten Maler Joseph van der Voort zuschrieb.[85]

Der Österreichische Kunstverein organisierte am Ende der Wiener Kunstsaison 1912 die Auktion einer ungarischen Sammlung wertvoller italienischer Gemälde.[86] Das dort angebotene Gemälde *Johannes der Täufer* von Bernardino Luini blieb unverkauft, wechselte jedoch später in die Sammlung Matsvanszky.[87] Im selben Katalog konnte das signierte und mit 1577 datierte Gemälde *Christus auf dem Ölberg* von Ambrogio Figino identifiziert werden,[88] das Frimmel als im Wiener Kunsthandel erworben angibt.[89] Mit diesem Kauf ergänzte das Ehepaar Matsvanszky seine kleine, aber wertvolle Sammlung italienischer Maler.

Im selben Jahr erwarben Matsvanszkys von den Erben nach Alfred Braunhofer und seiner Ehefrau das Bild *Blumenstrauß* von Rachel Ruysch (Abb. 1), dessen Provenienz mittels der Datenbank „Getty Research Index" festgestellt werden konnte.[90] Es tauchte 1794 in der Versteigerung des Nachlasses von Maria Feitama und Jan van Vollenhoven bei „Posthumus; Voorhoeve" in Amsterdam auf.[91] Danach ist es im Verkaufskatalog zur Versteigerung der Sammlung von Thomas Theodore Cremer in Rotterdam nachzuweisen.[92] Ersteigert wurde es dort von dem belgischen Kunsthändler Johannes Lambertus Nieuwenhuys, dessen geschäftlicher Schwerpunkt in Paris und London lag.[93] Unter welchen Umständen das Gemälde in den Besitz des Prager Advokaten Dr. Kanka gelangte, konnte nicht eruiert werden. Ein Teil seiner Galerie gelangte in den Besitz von Alfred von Braunhofer.

Für das Jahr 1913 konnte bei Matsvanszkys nur der Kauf eines Gemäldes, nämlich *Ein Betender* von Jan Lievens, festgestellt werden.[94] Ebenfalls 1914 wurde die Sammlung um nur ein Bild aus dem Wiener Kunsthandel, *Halbfigur eines Rabbiners* von Gerbrand Eeckhout, erweitert.[95] Hierbei handelte es sich auch um den letzten Ankauf, der 1922 von Frimmel in den Katalog aufgenommen wurde.

Die Erwerbungen nach 1922

Frimmels Verzeichnis gilt als wertvolles Zeugnis über den Umfang und Charakter der Kunstsammlung Matsvanszky bis 1922.[96] Über spätere Erwerbungen berichtete er 1924.[97] Das Gemälde *Isaak und Esau* von Hendrik Pot wurde als *Holländisches Interieur* beim Auktionshaus S. Kende am 29. März 1924,[98] *Der heilige Josef* von Luca Giordano wurde beim Dorotheum am 12.

84 Österreichischer Kunstverein, Gemälde alter Meister des 16. bis 19. Jahrhunderts, Sammlung aus Wiener und Budapester Besitz, Wien, 5. April 1911, Los-Nr. 112; unbekannter Maler, *Vornehme Gesellschaft im Park*, 1715, Öl auf Leinwand, 102 x 121 cm, Frimmel 1922a, S. 23, Kat.-Nr. 56.

85 Frimmel 1911, S. 52–55; Theater, Kunst, Literatur, in: Neues Wiener Tagblatt, 11. April 1911, S. 16, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19110411&seite=16&zoom=33 (03.12.2022).

86 Österreichischer Kunstverein, Auktions-Katalog von Gemälden alter u. Moderner Meister, Wien, 14. Mai 1912 (Kunstverein 1912).

87 Kunstverein 1912, Los-Nr. 51; Bernardino Luini, *Johannes der Täufer*, Öl auf Holz, 43 x 37 cm, Frimmel 1922a, S. 14, Kat.-Nr. 32; Theodor von Frimmel, Rundschau, Wien, in: Studien und Skizzen zur Gemäldekunde I/1, 1913, S. 25 (Frimmel 1913b). Theodor von Frimmel, Eine Neuerwerbung der Sammlung Matsvanszky in Wien, in: Studien und Skizzen zur Gemäldekunde I, 1914, Heft 5 und 6, S. 146 f.

88 Kunstverein 1912, Los-Nr. 31.

89 Ambrogio Figino, *Christus auf dem Ölberg*, Öl auf Holz, 60,5 x 42,5 cm, Frimmel 1922a, S. 9, Kat.-Nr. 18; Frimmel 1913b.

90 Rachel Ruysch, *Blumenstrauß*, sign., Öl auf Leinwand, 55 x 39,5 cm, Frimmel 1922a, S. 20, Kat.-Nr. 47; Frimmel 1913a, S. 216; Frimmel 1913b.

91 Posthumus; Voorhoeve, Catalogus van een zeer fray kabinetje schilderyen, teekeningen, prentewerken en prenten, Jan van Vollenhoven, née Maria Feitama, Amsterdam, 2. April 1794, Sale Catalog N-A4041, Los-Nr. 42.

92 Willem van Leen, W. A. Netscher, Catalogue d'une riche collection de tableaux faite par feu monsieur Thomas Theodore Cremer, Rotterdam, 16.–17. April 1816, Los-Nr. 99, Sale Catalog N-371.

93 Lambertus Johannes Nieuwenhuys, https://rkd.nl/en/explore/artists/421207 (03.12.2022).

94 Jan Lievens, *Ein Betender*, Öl auf Holz, 50 x 40 cm, Frimmel 1922a, S. 14, Kat.-Nr. 31; Theodor von Frimmel, Rundschau, Wien, in: Studien und Skizzen zur Gemäldekunde I, 1913, Heft 2, S. 54.

95 Gerbrand van den Eeckhout, *Halbfigur eines Rabbiners*, sign., Öl auf Holz, 71 x 53,5 cm, Frimmel 1922a, S. 8, Kat.-Nr. 16.

96 Laut Zeitungsberichten sind einige Gemälde während der mehrjährigen Einlagerung verschwunden, leider wird dabei nicht erwähnt, welche. Verschwinden wertvoller Kunstwerke aus der Hofburg, in: Neues Wiener Journal, 16.09.1922, S. 6, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19220916&seite=6&zoom=33 (03.12.2022).

97 Theodor Frimmel, Neuerwerbungen der Sammlung Matsvanszky, in: Gemäldekunde I, 1924, Heft 2, 3, 1924, S. 44–45.

98 Hendrik Pot, *Isaak und Esau*, Öl auf Holz, 27 x 32 cm; S. Kende, Versteigerung von Gemälden der hervorragendsten modernen Meister: alte Gemälde und Miniaturen, Alt-Wiener Ansichten von Schütz und Ziegler etc.; aus Privatbesitz, Wien, 29. März 1924, Los-Nr. 56.

und 13. Mai 1924 ersteigert[99] und die *Lagerszene* von Hendrik Verschuring lokalisierte Frimmel 1922 noch in der damals neu eingerichteten Kunsthandlung Martin Kramer & Co in der Dorotheergasse 12 in Wien.[100] Das Bild kam als Schenkung eines holländischen Sammlers in die Sammlung Matsvanszky.[101] Hierbei könnte es sich um Anton Vroegh, Kaufmann und Gutsbesitzer aus Amsterdam, handeln, dessen Beziehungen zum Ehepaar Matsvanszky vielfach belegt sind.[102]

Durch handschriftliche Notizen in einem annotierten Exemplar des Frimmel-Katalogs vom niederländischen Kunsthistoriker Cornelis Hofstede de Groot[103] konnte die Liste der Gemälde noch erweitert werden: Neben Anmerkungen zur Echtheit der Werke fügte de Groot am Ende des Verzeichnisses fünf Katalognummern hinzu: *„61 – Karel Dujardin / 62 – Hendrik Pot monogr. / 63 – Hendrik Sorgh 64 – Hendrik Verschuringh sign. dat. / 65 – Luca du Giordano sign.“*[104] Drei davon veröffentlichte auch Frimmel im Jahr 1924. Die zwei anderen Gemälde von Dujardin und Sorgh konnten bis jetzt nicht identifiziert werden. Cornelis Hofstede de Groot kannte nicht nur persönlich die Sammlung,[105] sondern tauschte Briefe mit Josef Matsvanszky aus.[106] Josef Matsvanszky schickte am 8. März 1907 seinen ersten Brief an de Groot, mit der Bitte, ein Gemälde von Jan Steen, darauf er *„reflektieren“* wollte, zu beurteilen, und erwartete sogar *„eine telegraphische Antwort bis Montag.“*[107] Er bezeichnete sich dort selbst als Sammler und berief sich nicht nur auf Kunsthändler Wawra und Schwarz, sondern auch auf Frimmel als Zeugen seiner Sammeltätigkeit und seiner Zahlungsfähigkeit. De Groots Antwort kam zu spät, da das Bild inzwischen schon verkauft worden war.[108] Laut erhaltenen Briefen ist es möglich, das Bild und den Verkauf zu identifizieren. Es handelt sich um Jan Steens *Lustige Gesellschaft*, die aus der Sammlung von Salomon Benedikt Goldschmidt stammte, die der Kunsthändler Schwarz am 11. März 1907 zum Kauf anbot.[109] Bei diesem Verkauf erwarben Matsvanszkys doch vier Gemälde.[110] Die Episode beweist nicht nur, dass Matsvanskys eine enge Beziehung zu Frimmel hatten, sondern dass sie Ratschläge von prominenten Kunsthistorikern befolgten.

Darüber hinaus erwarb Josef Matsvanszky ein Gemälde von Ruisdael in Poznań (Posen) in Polen.[111] Eine nähere Bezeichnung des Gemäldes ist nicht bekannt, jedoch ließen sich interessante Details zu den Erwerbungsumständen finden. Laut Cäcilie Matsvanszky handelte es sich um ein Gemälde, *„das im Posener-Museum vom Eigentümer deponiert sei und das der Direktor dieser Sammlung, trotzdem er den Kaufpreis nach langen Verhandlungen nicht gezahlt habe, mit der Begründung, es sei von seinem Institute bereits erworben, nicht herausgeben wolle“*[112]. Noch Ende 1923 befand sich die *Landschaft* Ruisdales in Poznań. Ruisdaels Gemälde lässt sich später in den Quellen zur Sammlung nicht mehr finden.

Die Räumung der Sammlung

Das Ehepaar Matsvanszky stand wegen der Höhe seiner Miete für die Wohnung in der Hofburg in ständigem Konflikt mit dem Bundesministerium für Handel und Verkehr. Um die Mietkosten zu reduzieren, verpflichtete sich das Ehepaar, eines seiner Gemälde, das von der Direktion der Gemäldegalerie ausgewählt werden sollte, unentgeltlich in das Eigentum des Bundes zu über-

99 Luca Giordano, *Der heilige Josef mit dem Christuskinde*, sign., Öl auf Leinwand, 69 x 90 cm; Dorotheum, Gemäldesammlung moderner Meister: aus dem Nachlasse Wolf Anton Reichsritter von Manne; Gemälde alter Meister; Aquarelle und Graphik, Miniaturen, Tapisserien, Kunstmobiliar, Standuhren aus verschiedenem Privatbesitz, Wien, 12. und 13. Mai 1924, Los-Nr. 88.
100 Hendrick Verschuring, *Lagerszene*, 1677, Öl auf Holz, 53 x 42,5 cm; Theodor Frimmel, Rundgang durch die Wiener Galerien, in: Neue Blätter für Gemäldekunde I, 1922, Heft 3, 4, S. 84.
101 Die Galerie Matsvanszky, Neue Freie Presse, 29.12.1922, S. 9, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19221229&seite=9&zoom=33 (03.12.2022); Ein neuer Holländer in der Galerie Matsvanszky, in: Neues Wiener Journal, 29.12.1922, S. 9, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19221229&seite=9&zoom=33 (03.12.2022).
102 Eine umfangreiche Dokumentation von Cäcilie Matsvanszky und Anton Vroegh ist im Bundesdenkmalamt verwahrt: BDA-Archiv, Ausfuhrmaterialien, K 6, 1923, 51 Res, 1819, 2047.
103 Das annotierte Verzeichnis befand sich in der Bibliothek des RKD unter der Signatur 200405314.
104 RKD, Bibliothek, Signatur 200405314.
105 Davon zeugt der Stempel „Door Dr. C. H. D. G. Zelf gezien.“ [von Dr. C. H. D. G. selbst gesehen], vgl. https://rkd.nl/nl/explore/excerpts#query=matsvanszky (03.12.2022).
106 Zwei Briefe von Josef Matsvanszky sind erhalten. RKD, Archief Cornelis Hofstede de Groot, NL-HaRKD.0356, Nr. 24.
107 Josef Matsvanszky an Hofstede de Groot, Wien, 08.03.1907, NL-HaRKD.0356, Nr. 24.
108 Josef Matsvanszky an Hofstede de Groot, Wien, 18.03.1907, NL-HaRKD.0356, Nr. 24.
109 Jan Steen, *Eine lustige Gesellschaft*, Öl auf Leinwand, 71 x 57 cm, Schwarz 1907, Los-Nr. 43.
110 Siehe Anm. 49-52.
111 Amtserinnerung, 26.11.1923, BDA-Archiv, Ausfuhrmaterialien, K 6, 1923, 51 Res.
112 Ebenda.

geben.[113] Während einer kommissionellen Begehung der Räume am 5. Februar 1924 wurden die Gemälde *Damenbildnis* von Mierevelt (Abb. 2) und *Christus auf dem Ölberg* von Lucas van Leyden ausgewählt,[114] die Schenkung der Gemälde an ein Bundesmuseum fand aber nicht statt. Die Gründe dafür lassen sich aus den Zeitungsberichten entnehmen: *„Auf den Vorschlag der Finanzprokuratur dem Staat statt einer Ablöse eines der Bilder zu überlassen, ging das Ehepaar nicht ein, weil das von der staatlichen Kunstkommission ausgewählte Gemälde einen Wert von nahezu einer Milliarde darstellte."*[115] Schlussendlich konnte man sich über eine Minderung des Mietzinses nicht einigen, sodass ein gerichtliches Räumungsverfahren durchgeführt wurde.[116] Der Prozess, der sich über mehrere Instanzen zog und am Ende wieder das Bezirksgericht Innere Stadt und das Zivillandesgericht beschäftigte, wurde schlussendlich zu Ungunsten des Ehepaares entschieden.

Im August 1925 erschien in der Tagespresse eine Reihe von Artikeln, die über die Delogierung der Sammlung Matsvanszky aus der Hofburg berichteten,[117] die endgültige Räumung erfolgte im Oktober 1925.[118] 1927 suchte Cäcilie Matsvanszky beim Bundesdenkmalamt um die *„abgabenfreie Ausfuhr ihrer Sammlung, die seit ihrer Übersiedlung nach Paris in Kisten verpackt bei einem Spediteur lagere"*[119], an. Es ist anzunehmen, dass sie keine Ausfuhrgenehmigung erhielt, da *„sie eben bisher in Paris keine so große Wohnung fand, um ihre Sachen sich innerhalb Jahresfrist nachschicken zu lassen"*[120]. Die letzte bisher belegte Erwähnung von Cäcilie Matsvanszky in einer Zeitung erfolgte im Jahr 1929, der zu entnehmen ist, dass sie zuletzt im ersten Wiener Gemeindebezirk im Hotel Astoria wohnte.[121]

Die Sammlung während des Zweiten Weltkrieges

Neu entdeckte Dokumente aus Zagreb werfen Licht auf das weitere Schicksal der Kunstsammlung während ihrer Wiener Zeit. Im Jahr 1940 hielt sich Cäcilie Matsvanszky in Novi Sad auf, dem Geburtsort ihres nunmehr verstorbenen Mannes (wann ihr Mann verstarb, konnte bislang nicht geklärt werden). Von dort aus korrespondierte sie mit dem damaligen Leiter der Strossmayer-Galerie alter Meister, Artur Schneider. Die im Jahr 1884 eröffnete Strossmayer-Galerie, die den Namen ihres Gründers, des Kunstsammlers Bischof Josip Juraj Strossmayer, trägt und bis heute als wichtigste kroatische Sammlung und Forschungseinrichtung für europäische Malerei der Renaissance und des Barock gilt, fungierte unter der Leitung von Artur Schneider als Referenzort für unzählige fachliche und wissenschaftliche Fragen.[122] Im Rahmen der Galerie wurde 1928 die „Gesellschaft der Freunde der Strossmayer-Galerie" gegründet, deren Initiative zur Ergänzung der Galeriesammlung zahlreiche

113 Das Bundesministerium für Handel und Verkehr an die Finanzprokuratur, 16.01.1924, BDA-Archiv, Ausfuhrmaterialien, K 7, GZ. 228/1924.
114 Schubert, 06.02.1924, BDA-Archiv, Ausfuhrmaterialien, K 7, GZ. 228/1924.
115 Der Kampf um eine Wohnung in der Hofburg, Eine Ablösung von vier Milliarden, in: Neues Wiener Journal, 09.08.1925, S. 30, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19250809&seite=30&zoom=33 (03.12.2022).
116 Das Bundesministerium für Handel und Verkehr an das Bundeskanzleramt, 26.05.1925, BDA-Archiv, Ausfuhrmaterialien, K 8, GZ. 1891/1925; Das Bezirksgericht Innere Stadt Wien an das Bundesdenkmalamt, 21.02.1925; Schubert, 26.02.1925, BDA-Archiv, Ausfuhrmaterialien, K 8, GZ. 639/1925; Unrichtige Behauptungen über ein Absteigquartier für Exkaiserin Zita, Neue Freie Presse, 05.08.1925, S. 7, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19250805&seite=7&zoom=33 (03.12.2022).
117 Der Staat als Hausherr. Ein seltsames Wohnungsabenteuer, in: Der Abend, 28.05.1925, S. 4, BDA-Archiv, Ausfuhrmaterialien, K 8, GZ. 1907/1925. Falsch angeführte Namen Josefine und Karl Matsvanszky wurden später unkritisch übernommen: Delogierung der Frau Matswansky aus der Hofburg. Das Ende eines langen Mietprozesses, in: Neue Freie Presse, Abendblatt, 08.08.1925, S. 4, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19250808&seite=24&zoom=33 (03.12.2022); Aus dem Gerichtssaal, Die Gemäldesammlung Matsvansky, in: Reichspost, 09.08.1925, S. 21, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19250809&seite=21&zoom=33 (03.12.2022); Hofburg, Gemäldegalerie und das „Absteigequartier für die Habsburger", Delogierung des Ehepaares Matswansky und seiner Gemälde aus der Hofburg, in: Die Stunde, 11.08.1925, S. 4, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19250811&seite=4&zoom=33 (03.12.2022); Delogierung einer Gemäldegalerie aus der Hofburg, in: Tages-Post, 11.08.1925, S. 6, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tpt&datum=19250811&seite=6&zoom=33 (03.12.2022).
118 Meldeauskunft Wiener Stadt- und Landesarchiv.
119 Übersiedlung mit Bildern, 29.10.1927, BDA-Archiv, Ausfuhrmaterialien, K 10, GZ. 5041/1927.
120 Ebenda.
121 Aufgebote. Cäcilie Matsvanszky, in: Amtsblatt zur Wiener Zeitung und Zentralanzeiger für Handel und Gewerbe, 23.08.1929, S. 475, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19290823&seite=9&zoom=33 (03.12.2022).
122 Ljerka Dulibić / Iva Pasini Tržec, Schneiderovi prilozi za Strossmayerovu galeriju starih majstora [Schneiders Beiträge für die Strossmayer-Galerie Alter Meister], in: Ljerka Dulibić (Hg.), Zbornik radova znanstveno-stručnog skupa, Hrvatski povjesničari umjetnosti 1. Artur Schneider (1879–1946), Zagreb 2016, S. 71–79.

Angebote unterschiedlicher Privatsammler förderte.[123] Die Angebote, die an die Gesellschaft und an die Leitung der Galerie herangetragen wurden, spiegelten das Panoptikum der gesellschaftlichen Verhältnisse wider, die zum dynamischen Transfer von Kunstwerken oder ganzen Sammlungen führten. Aus den Korrespondenzen erfährt man nicht nur vom Inhalt der Sammlungen, sondern auch von den Verkaufsabsichten, die oft durch prekäre persönliche Lagen motiviert waren. Heute ist es schwer, die in den Korrespondenzen genannten Gemälde zu identifizieren – in der Regel wurden sie nicht erworben, weil die Geschäftsführung der Galerie und der Gesellschaft feststellte, dass es sich um nicht museumstaugliche Werke handelte oder dass der Preis trotz günstiger Verkaufsumstände die bescheidenen Möglichkeiten der Gesellschaft überschritt.

Ein ähnliches Schicksal ereilte das Angebot von Cäcilie Matsvanszky. In ihrem Schreiben vom 20. März 1940 an die Leitung der Strossmayer-Galerie erkundigte sie sich, ob ein Ankaufsinteresse für eine Privatsammlung, die sich noch im Ausland befinde, bestünde.[124] Cäcilie Matsvanszky bot nicht nur die Gemälde alter Meister an, sondern auch Werke der angewandten Kunst, da die ganze Sammlung aufgelöst werden sollte. Artur Schneider betonte in seinem Antwortschreiben, *„dass die Strossmayer Galerie selbstverständlich Interesse hat“*, forderte aber im Vorfeld Fotografien und Expertisen zu den Gemälden.[125] Am 28. März schrieb Cäcilie Matsvanszky, dass sie nicht in der Lage sei, Fotografien und Expertisen zu schicken, weil diese samt der kunsthistorischen Bibliothek im Ausland seien, aber sie beschrieb ausführlich die Literatur, in der Gemälde beschrieben und abgebildet waren.[126] Sie lud Schneider nach Novi Sad ein, um ihm *„vorerst mündlich alles zu erklären“*[127]. Ihre Begründung, warum sie gerade die Strossmayer-Galerie ausgewählt hatte, war: *„Ich bevorzuge Sie, weil mein Mann in Novi-Sad geboren ist.“*[128] Artur Schneider blieb in seiner Antwort streng geschäftlich und lehnte die Idee, nach Novi Sad zu kommen, kategorisch ab, *„da sich die Bilder ja nicht dort befinden“*[129]. Erst in ihrem dritten Schreiben erfährt man, dass die Sammlung in Wien war, allerdings ohne Angaben darüber, wo sie dort aufbewahrt wurde.[130] Der Brief enthält auch ihre Bitte um Hilfe zur Erlangung eines Reisepasses, *„um eine Übersiedlung zu bewerkstelligen“* – da beim zuständigen Magistrat die Zuständigkeit ihres Mannes unauffindbar sei.[131] Schneiders Antwort war kurz und bündig: *„Die Akademie hat keine Möglichkeit Schritte zur Erlangung Ihres Passes zu unternehmen.“*[132] Cäcilie Matsvanszky ließ sich nicht verunsichern und bemühte sich weiterhin, die Übersiedlung der Sammlung von Wien nach Zagreb voranzutreiben.[133] Schneider sollte sich schriftlich gegenüber der Königlichen Jugoslawischen Gesandtschaft Wien äußern, dass er Interesse an der Sammlung habe, was Cäcilie Matsvanszkys Meinung nach *„die Ausfuhr erleichtert.“*[134] Nach einigen Monaten schrieb Cäcilie erneut an Schneider, *„da der Tag der Entscheidung über die Zugehörigkeit der Sammlung naht“* und sie immer noch den Vorzug der Strossmayer-Galerie gebe.[135] Sie wollte ihn persönlich in Zagreb während ihrer Durchreise nach Laibach (Ljubljana) kennenlernen.[136] Da sie wieder keine Antwort bekam, richtete sie ihren Brief, in dem sie die Geschichte der Sammlung wiederholte, an den Präsidenten der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste, der die Galerie der Akademie angegliedert ist.[137] Daraufhin schien Schneider gezwungen gewesen zu sein, auf beide Briefe zu antworten und Cäcilie Matsvanszky die Adresse für ein Treffen in Zagreb zu schicken.[138] Bei dem Antwortschreiben handelte es sich um den letzten

123 Mehr über die Gesellschaft der Freunde der Strossmayer-Galerie vgl. Ljerka Dulibić / Iva Pasini Tržec, Akvizicije Društva prijatelja Strossmayerove galerije [Einkäufe der Gesellschaft der Freunde der Strossmayer-Galerie], in: Dragan Damjanović / Lovorka Magaš Bilandžić (Hg.), Imago, imaginatio, imaginabile. Zbornik u čast Zvonka Makovića, Zagreb 2018, S. 281–301.
124 Cäcilie Matsvanszky an die Direktion des Museums in Agram, Novi Sad, 20.03.1940, ASG, 1940, Nr. 142/1940.
125 Artur Schneider an Cäcilie Matsvanszky, Zagreb, 26.03.1940, ASG, 1940, Nr. 142/1940.
126 Cäcilie Matsvanszky an Artur Schneider, Novi Sad, 28.03.1940, ASG, 1940, Nr. 159/1940.
127 Ebenda.
128 Ebenda.
129 Artur Schneider an Cäcilie Matsvanszky, Zagreb, 02.04.1940, ASG, 1940, Nr. 142/1940.
130 Cäcilie Matsvanszky an Artur Schneider, Novi Sad, 05.06.1940, ASG, 1940, Nr. 363/1940.
131 Ebenda.
132 Artur Schneider an Cäcilie Matsvanszky, Zagreb, 08.06.1940, ASG, 1940, Nr. 363/1940.
133 Cäcilie Matsvanszky an Artur Schneider, Novi Sad, 17.06.1940, ASG, 1940, 502/1940.
134 Ebenda.
135 Cäcilie Matsvanszky an Artur Schneider, Novi Sad, 26.11.1940, ASG, 1940, 142/1940.
136 Ebenda.
137 Cäcilie Matsvanszky an Albert Bazala, Novi Sad, 06.12.1940, ASG, 1940, Nr. 785/1940.
138 Artur Schneider an Cäcilie Matsvanszky, Zagreb, 10.12.1940, ASG, 1940, Nr. 785/1940.

erhaltenen Brief im Archiv der Strossmayer-Galerie. Es lässt sich bisher also nicht rekonstruieren, ob es zum Zusammentreffen kam.

Aus dem Sitzungsbericht des Galerievorstandes vom 13. Dezember 1940 geht hervor, dass Schneider beauftragt wurde, Konkretes über das Vorhaben von Frau Matsvanszky herauszufinden.[139] Schneiders Notizen über Künstler der Gemälde zeigen, dass er sich auf das Gespräch vorbereitet hatte.[140] Notizen lassen darauf schließen, dass die Sammlung bis zu diesem Zeitpunkt vollständig erhalten war und dass sich die wesentlichen Werke der Sammlung in Wien befanden.[141]

Die Briefe zeugen von verzweifelten Versuchen von Cäcilie Matsvanszky, die Sammlung aus Wien in Sicherheit zu bringen. Wenige Monate später begann der Zweite Weltkrieg in Jugoslawien. Jugoslawische Truppen wurden 1941 besiegt, das Gebiet um Novi Sad fiel an das mit den Achsenmächten verbündete Königreich Ungarn. Laut Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes stammte die letzte Nachricht von Cäcilie Matsvanszky vom 26. Januar 1944 aus Budapest, von wo aus sie in ein unbekanntes Lager in Ungarn deportiert wurde, das sie nicht überlebte. Wie lange sie in Novi Sad blieb und wie sie nach Budapest kam, muss offenbleiben. 1958 wurde Cäcilie Matsvansky vom Landesgericht Wien für tot erklärt. Ihre letzte Wiener Adresse lautete Wien 1, Grand Hotel.[142]

Die Gemälde der Sammlung Matsvanszky in Publikationen

Das weitere Schicksal der Sammlung Matsvanszky ist unbekannt, obwohl die Gemälde in der Fachliteratur immer wieder veröffentlicht werden. In Publikationen bezieht man sich nach wie vor auf die Beiträge Theodor Frimmels, und die Beschreibungen der Gemälde basieren nur auf der Grundlage von Schwarz-Weiß-Fotos, die auf die Herkunft *„Sammlung Matsvanszky“* oder *„ehemalige Sammlung Matsvanszky“* verweisen.

Zahlreiche Gemälde konnten im Lauf der Zeit gesichert Künstlern zugeschrieben werden. Zwei Landschaften von Savery, *Die Löwengrube* und *Die Tiere des Paradieses,* wurden schon 1908 in eine dem Leben und Werk des Künstlers gewidmete Dissertation aufgenommen,[143] Johannes Sievers zweifelte 1911 nicht an der Zuordnung zu Beuckelaer, obwohl er angibt, dass ihm das Gemälde nur durch eine Reproduktion bekannt sei,[144] wie auch Max J. Friedländer, der das Gemälde von Lucas van Leyden *Christus auf dem Ölberg* als echt anerkannte und ins Verzeichnis der Werke des Malers aufnahm.[145] Anlässlich der Veröffentlichung des neu entdeckten Gemäldes von Jan Vermeer in Paris 1911 erinnerte die „Internationale Sammler-Zeitung“ ihre Leser:innen an zwei Vermeer-Gemälde in Wien, eines davon in der Sammlung Matsvanszky.[146] Das Gemälde *Kopf eines alten Mannes mit dunkler Mütze*, das Frimmel als das Werk eines Antwerpener Meisters bestimmte, wurde dem Maler Dirck Barendzs zugeschrieben,[147] und Rembrandts *Selbstbildnis*, das Frimmel für das früheste Selbstbildnis Rembrandts hielt, wurde als eine der Kopien des Gemäldes in Rijksmuseum in Amsterdam erkannt.[148] Das Gemälde *Der heilige Josef mit dem Christuskinde* wurde in die Monographie von Luca Giordano aufgenommen, allerdings mit der Bemerkung, dass die Echtheit des Gemäldes nicht überprüft werden konnte,[149] und das Gemälde *Landschaft mit Kuh und Schafen* wurde trotz der Signatur von Adam Pijnacker als eine

139 Sitzungsbericht des Galerievorstandes, 13.12.1940, Archiv der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste, Karton 79, 1940–1943.
140 Zbirka Matsvanszky [Sammlung Matsvanszky], ASG, 1940.
141 23 Gemälde sind gezählt. Vgl. ebenda.
142 Laut Amtsblatt der Stadt Wien vom Landesgericht Wien wurde Cäcilie Matsvanszky für tot erklärt (48T 319/58). Ich bedanke mich herzlich bei Archivarin Ursula Schwarz aus dem Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, E-Mail, 20.09.2021.
143 Vgl. Kurt Erasmus, Roelant Savery sein Leben und seine Werke, Dissertation, Halle a. S. 1908, S. 132, Kat.-Nr. 169, 170.
144 Vgl. Johannes Sievers, Joachim Bueckeleer, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen XXXII, 1911, S. 185–212, 202.
145 Verzeichnis E, Die Bilder von Lucas van Leyden, in: Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, Lucas van Leyden und andere holländische Meister seiner Zeit, Berlin 1932, S. 135, Kat.-Nr. 121; Nicolaas Beets, Lucas de Leyde, Bruxelles – Paris 1913, S. 129.
146 Ein neuaufgefundener Jan Vermeer von Delft, in: Internationale Sammler-Zeitung III, Heft 2 vom 15.01.1911, S. 25 f.
147 Paul Wescher, Einzelbildnisse des Dirk Barendsz, in: Oud Holland XLVII, 1930, S. 161–164.
148 Cornelis Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, Bd. 6: Rembrandt, Nicolaes Maes, Esslingen – Paris 1915, S. 233; Kurt Bauch, Ein Selbstbildnis des frühen Rembrandt, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXIV, 1962, S. 321–332, hier: 325; Josua Bruyn / Liedke Peese Binkhorst, A Corpus of Rembrandt Paintings. 1625–1631, Bd. 1, Den Haag – Boston – London 1982, A-14, Selfportrait, S. 169–176.
149 Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, Luca Giordano, Neapel 1966, Bd. 2, S. 390.

Kopie des Malers erkannt.[150] Als unstrittig gelten *Tobias und der Engel* als ein Gemälde von Abraham Bloemaert[151] und *Flucht nach Ägypten* als ein Gemälde von Jacob Jordaens.[152] Unter den gesicherten Gemälden wurden auch Boeckhorsts Gemälde *Noli me tangere* und van der Mijns *Thamar und Amnon* genannt (Abb. 6), wobei als Provenienzen nicht die Sammlung Matsvanszky, sondern die Galerie Friedrich Schwarz[153] bzw. die Sammlung Ladislaus Bloch[154] aufscheinen, wo sich die Gemälde zuvor befunden hatten. Als gesicherte Werke wurden die Gemälde von Ochtervelt,[155] Wtenbrouck,[156] Wijnants[157] und Adriaen Thomasz Key publiziert[158] und in der jüngsten Zeit die Gemälde von Jan Lievens[159] und Simon Kick,[160] ohne dass der jetzige Standort der Gemälde überprüft wurde.

Während der Recherchen zu diesem Beitrag ergaben sich Übereinstimmungen von Gemälden aus der ehemaligen Sammlung Matsvanszky mit Werken, die in vergangenen Jahren im Kunsthandel auftauchten:[161] Das 2008 bei Christie's in London aus dem Besitz einer belgischen Adelsfamilie versteigerte Gemälde *Ansicht an Antwerpen* ähnelt dem Werk *Ansicht eines Meerhafens* von Pieter Bout aus der Sammlung Matsvanszky.[162] Die Bildkomposition und die Anordnung der Figuren stimmen weitgehend überein, nur ist das Christie's-Gemälde etwas kleiner.[163] Es ist interessant festzustellen, dass es gemeinsam mit dem Gemälde *Bauernplatz mit Commedia-dell'arte-Aufführung* veräußert wurde.[164] Bei dem Gemälde *Thamar und Amnon* von Herman van der Mijn, das sich als Geschenk von Mussenden Leathes seit 1992 in Colchester and Ipswich Museums in Essex befindet,[165] könnte es sich um ein Gemälde aus der ehemaligen Sammlung Matsvanszky handeln (Abb. 6),

150 Laurie B. Harwood, Adam Pynacker (c. 1620–1673), Doornspijk 1988, S. 143, C66.

151 Cornelius Müller, Abraham Bloemaert als Landschaftsmaler, in: Oud Holland XLIV, 1927, S. 193–208; Gustav Delbanco, Der Maler Abraham Bloemaert (1564–1651), Strassburg 1928, S. 74, Abb. XIII; Emile R. Meijer, Een landschap met de Prediking van Johannes de Doper door Abraham Bloemaert, in: Bulletin van het Rijksmuseum I, 1953, Heft 3/4, S. 72–75.

152 Karl Vogler, Die Ikonographie der Flucht nach Ägypten, Heidelberg 1930, S. 25; Max Rooses, Jordaens' Leben und Werke, Stuttgart – Berlin – Leipzig s. d., S. 268; Leo van Puyvelde, Jordaens, Paris – Bruxelles 1953, S. 38 f.; Hans Devisscher / Nora de Poorter (Hg.), Jacob Jordaens, Drawings and Prints, Antwerpen 1993, Bd. 2, S. 127; Birgit Ulrike Münch / Zita Ágota Pataki (Hg.), Jordaens. Genius of grand scale – Genie großen Formats, in: Cultural and Interdisciplinary Studies in Art X, 2012, S. 304, Nr. 44.

153 Maria Galen, Johann Boeckhorst, Gemälde und Zeichnungen, Hamburg 2012, S. 203–205, Kat.-Nr. 74; Helmut Lahrkamp, Johann Bockhorst, in: Sonderdruck aus der Zeitschrift Westfalen LX, 1982, Heft 1, S. 57, Kat.-Nr. 25; Marie-Louise Hairs, Jean Boeckhorst, satellite de Rubens, in: Revue Belge d'archéologie et d'historie de l'art I–II, 1966, S. 27–50, 40 f.

154 Adolph Staring, De van der Mijns in England, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek XVII, 1966, S. 201–245.

155 Susan Donahue Kuretsky, The Paintings of Jacob Ochtervelt (1634–1682), Oxford 1979, S. 54, Kat.-Nr. 4.

156 Ulrich Weisner, Die Gemälde des Moyses van Uyttenbroeck, in: Oud Holland LXXIX, 1964, Heft 4, S. 189–228, hier: 222, Kat.-Nr. 57.

157 Klaus Eisele, Jan Wijnants. Ein Niederländischer Maler der Ideallandschaften im Goldenen Jahrhundert, Stuttgart 2000, Kat.-Nr. 86.

158 Koenraad Jonckheere, Adriaen Thomasz Key. Portrait of a Calvinist Painter, Turnhout 2007, S. 80, A14.

159 Bernhard Schnackenburg, Jan Lievens. Freund und Rivale des jungen Rembrandt, Mit einem kritischen Katalog des Leidener Frühwerks 1623–1632, Petersberg 2016, S. 69 f., 227 f., Kat.-Nr. 53; Bernhard Schnackenburg, Jan Lievens und Pieter de Grebber, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch LXVIII, 2007, S. 181–218, hier: 205 f.; Hans Schneider, Jan Lievens, Sein Leben und seine Werke, Haarlem 1932, S. 135 f., Kat.-Nr. 173.

160 Jochai Rosen, Simon Kick (1603–1652), Catalogue Raisonné, Newcastle-upon-Tyne 2021, S. 101, Kat.-Nr. 22; Jochai Rosen, A Great Minor Master. The Robbery by Simon Kick in the Berlin Gemäldegalerie: With an Appendix Including a Complete Catalogue of Paintings by Simon Kick (1603–1652), in: Jahrbuch der Berliner Museen XLIX, 2007, S. 85–98, hier: 97, Kat.-Nr. 19.

161 Z. B. Atelier van Joachim Beuckelaer, *Stilleben*, 1564, Öl auf Holz, 103,5 x 58,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, http://www.vlaamsekunstcollectie.be/collection.aspx?p=0848cab7-2776-4648-9003-25957707491a&inv=861 (03.12.2022); Jan Wynants, Adriaen van de Velde, *Landschaft*, Öl auf Leinwand, 152 x 191,1 cm, Live Auction 6179, The Collection of Barons Nathaniel and Albert von Rotschild, 9. Juli 1999, Los-Nr. 218, https://www.christies.com/en/lot/lot-1480063 (03.12.2022).

162 Pieter Bout, *Ansicht an Antwerpen*, Öl auf Leinwand, 43,2 x 57,2 cm. Christie's, London, Live Auction 7575, 25. April 2008, Los-Nr. 9, https://www.christies.com/en/lot/lot-5063428 (03.12.2022).

163 Als Autor des Gemäldes wurde Matthijs Schoevaerdts vorgeschlagen, vgl. https://rkd.nl/nl/explore/images/185796 (03.12.2022).

164 Pieter Bout, *Bauernplatz mit Commedia-dell'arte-Aufführung*, Öl auf Leinwand, 43,2 x 57,2 cm. Christie's, London, Live Auction 7575, 25. April 2008, Los-Nr. 9, https://www.christies.com/en/lot/lot-5063428 (03.12.2022). Als Pendant zu Matsvanszkys Gemälde hielt Frimmel das Gemälde *Strand mit heimkehrenden Fischern*, 1677, Öl auf Leinwand, 49,1 x 67,4 cm, Frankfurt a. M., Städel, obwohl weder Technik noch Datierung übereinstimmen: Frimmel 1914, S. 52.

165 Herman van der Mijn, *Amnon und Thamar*, Öl auf Holz, 70 x 60 cm, Essex, Colchester and Ipswich Museums, R.1992-8.11, https://artuk.org/discover/artworks/tamar-and-ammon-11505/view_as/grid/search/keyword:van-der-myn-herman-collections:colchester-and-ipswich-museums-service-ipswich-borough-council-collection/page/1 (03.12.2022).

Übereinstimmungen bestehen auch hier sowohl in Details als auch in der ganzen Bildkomposition.

Das Schicksal der Gemälde

Nur bei zwei Gemälden war es möglich, den heutigen Standort zu ermitteln. Das Buch „Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time" erwähnt das Gemälde *Christus auf dem Ölberg* des Malers der italienischen Renaissance Giovanni Ambrogio Figino, das sich einst in der Sammlung Matsvanszky befand.[166] Die Autor:innen des Buches konzentrierten sich primär auf die Beziehung des Gemäldes zu früheren thematisch identischen Gemälden von Giovanni Paolo Lomazzo und geben nur beiläufig den Standort des Gemäldes als „*recently resurfaced in a Milanese private collection*" an.[167] Unter welchen Umständen das Gemälde in die Mailänder Privatsammlung kam, bleibt unbekannt. Mehr Informationen erhalten wir über die Provenienz des Gemäldes *Allegorie des Bergbaus* von Matthäus Gundelach, das sich seit 1955 im Museum für Kunst und Kulturgeschichte in Dortmund befindet (Abb. 5).[168] Dem Museum wurde das Gemälde von Johannes Engelmann zum Kauf angeboten, der zu diesem Zeitpunkt in der Trautsongasse 3/8 im achten Wiener Gemeindebezirk wohnte.[169] Im gleichen Jahr wurde das Bild auch im Dorotheum in Wien mit der Provenienz „Sammlung Matsvansky" zum Verkauf angeboten.[170] Wie aus dem Versteigerungskatalog hervorgeht, war es das einzige Gemälde aus der Sammlung Matsvanszky, das in dieser Versteigerung angeboten wurde, und auch das einzige, das Engelmann dem Museum in Dortmund zum Kauf anbot. Jedoch lassen sich keine Zusammenhänge zwischen dem kinderlosen Ehepaar Matsvanszky und dem Anbieter Engelmann rekonstruieren.

Das Gemälde *Allegorie des Bergbaus* wurde mit einer Reihe von anderen Bildern von Josef Matsvanszky im Jahr 1908 dem neu eröffneten Museum der bildenden Künste in Budapest geschenkt.[171] Das Museum in Budapest wurde seit der Eröffnung durch Schenkungen privater Sammler:innen und Kunsthändler:innen gefördert.[172] Mit dieser Schenkung wollte Matsvanszky wahrscheinlich seine Positionierung als bedeutender Sammler in internationalen Kreisen beweisen. In der Geschichte des Museums wird seine Schenkung allerdings nicht erwähnt.

Josef und Cäcilie Matsvanszky waren Kunstliebhaber:innen und -sammler:innen, die viele Kontakte pflegten und wussten, günstige Gelegenheiten zur Erweiterung ihrer Sammlung zu nutzen. Ein Großteil ihrer Ankäufe datiert in das erste Viertel des 20. Jahrhunderts am Wiener Kunstmarkt. Ob und von wem sie dabei beraten wurden, bleibt unklar, aber Theodor Frimmel war sicherlich nicht der Einzige, der ihre Sammeltätigkeit verfolgte. Von Anfang an teilten sie die Vorliebe für niederländische und flämische Kunst der Renaissance und des Barock. Ein bedeutender Teil ihrer Sammlung bestand aus signierten und datierten Gemälden, die noch immer als gesicherte Werke anerkannt sind.

Durch die Sichtung relevanter Bestände in Wiener und Zagreber Archiven und Bibliotheken konnten wertvolle Hinweise zur Geschichte der Sammlung gefunden werden. Allerdings konnte das weitere Schicksal der meisten Gemälde der Sammlung Matsvanszky nicht geklärt werden. Dieser Beitrag dient keinesfalls als abgeschlossene Untersuchung. Vielmehr wurde versucht, an die Bedeutung der Sammlung während der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zu erinnern und weitere Recherche anzuregen.

166 Federico Cavalieri / Mauro Pavesi, Lomazzo's Two Pupils: „first is Figino, and then Ciocca", in: Lucia Tantardini / Rebecca Norris (Hg.), Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time, Leiden – Boston 2020, S. 131–151, hier: 147 f.
167 Ebenda, S. 147, Anm. 57.
168 Museum für Kunst und Kulturgeschichte, die Erwerbungen in der Ära Rolf Fritz (1934–1966): Skulpturen und Gemälde, https://www.dortmund.de/media/p/museen/mkk/mkk_pdf/Provenienzen.pdf, S. 15 f. (03.12.2022); Hans Möhle, Neue Beiträge zu Matthaeus Gundelach, in: Festschrift Friedrich Winkler, Berlin 1959, S. 268–279, hier: 271 f.
169 Für die Hilfe bei der Provenienzrecherche bedanke ich mich herzlich bei Ulrike Gärtner vom Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund.
170 Dorotheum, Ölgemälde, Aquarelle, Miniaturen, Zeichnungen, Graphik, Skulpturen und Holzarbeiten, Möbel und Einrichtungsgegenstände, Textilien, Gold, Silber, Metallarbeiten, Zinn, Porzellan, Fayence, Glas, Diverses, Ausgrabungen, Asiatika, Waffen, Wien, 15.–17. September 1955, Kat.-Nr. 49.
171 Unter den Geschenken hob Frimmel die Gemälde von Gundelach, Boeckhorst, Keirincx, Lingelbach, Bega und Hondecoeter hervor: Frimmel 1908; vgl. auch Orsolya Radványi, Térey Gábor egy konzervatív újító a Szépmûvészeti Múzeumban, Budapest 2006, S. 250.
172 Vgl. Gabriel von Térey, Die Gemäldegalerie des Museums für bildende Künste in Budapest, Berlin 1916.

Monumentum factum est

Evangelisches Erbe an der Salzach. Die evangelische Schaitbergerkirche und das Pfarrhaus in Hallein

Im katholisch dominierten Fürsterzbistum Salzburg musste sich der Protestantismus besonders behaupten. Die evangelischen Christ:innen im Tennengau um Hallein trafen sich daher im 17. Jahrhundert heimlich in den Bergen, ehe sie 1732 des Landes verwiesen wurden. Bis sich evangelisches Leben um Hallein wieder regen konnte, dauerte es dann bis zur Wende zum 20. Jahrhundert. In der Stadt an der Salzach bildete sich eine evangelische Pfarrgemeinde, deren Anliegen es in der Zwischenkriegszeit wurde, einen eigenen Kirchenbau mit Pfarrhaus zu errichten. Aus finanziellen Gründen musste das Projekt unter Pfarrer Max Reinhold Pätzold reduziert werden. Das Architektenduo Fritz Medicus (1901–1989) und Adalbert Klaar (1900–1981) entwarf daher 1933 zunächst nur ein Pfarrhaus. Dieses wurde in der Folge bis 1934 von Baumeister Huber aus Kuchl nahe dem Salzachufer gegenüber der Altstadt ausgeführt. Der kubische Baukörper wurde mit einem Bruchsteinsockel und einem verputzten Erdgeschoss konzipiert, das Obergeschoss entstand hingegen in Holzblockbauweise. Die damals noch jungen Architekten Medicus und Klaar hatten einander wohl während des Studiums an der Technischen Hochschule kennengelernt und hielten sich bei ihrem Frühwerk in Hallein an einer für das Land Salzburg typischen Verschmelzung traditioneller, ruraler Formen mit Elementen der klassischen Moderne. Das evangelische Pfarrhaus in Hallein wurde so zu einem Musterbau der Zwischenkriegszeit in Salzburg und zum einzigen Beispiel seines Typus im gesamten Bundesland. Der Pfarrhausneubau in Hallein, in einem weitgehend katholisch geprägten Umfeld und in einer politisch wie gesellschaftlich aufgeheizten Zeit, war nicht nur eine funktionale Notwendigkeit, sondern ein selbstbewusstes Statement. Besonders interessant ist dabei die Rolle von Adalbert Klaar, der in der Denkmalforschung vor allem durch seine Baualterspläne von Städten und die planerische Erfassung hunderter Gebäude in Österreich bekannt ist. Sein frühes Schaffen als Architekt, wie in Hallein, war hingegen bisher kaum geläufig.

Der Zweite Weltkrieg und die politischen Umstände verhinderten, neben den ohnehin gegebenen finanziellen Einschränkungen, zunächst die Umsetzung eines evangelischen Kirchenbaues in Hallein. In der Nachkriegszeit wurde die Frage nach einem eigenen Gotteshaus aber immer drängender, da unzählige vertriebene deutschsprachige Protestant:innen aus



Abb. 1: Evangelisches Pfarrhaus und Schaitbergerkirche, Außenansicht am Salzachufer

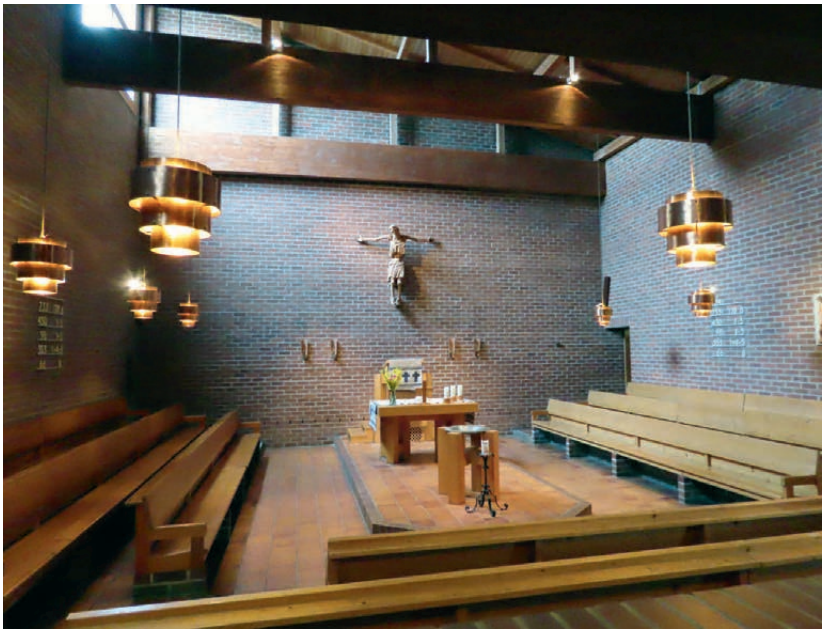


Abb. 2: Schaitbergerkirche, Innenansicht des Kirchenraumes

Ost- und Südosteuropa nach Hallein gekommen waren und für ein rasches Anwachsen der evangelischen Pfarrgemeinde sorgten. Mit Unterstützung der Gustav-Adolf-Partnervereine in Deutschland, einer Subvention der Stadt Hallein und durch weitere Spenden konnte das Kirchenbauprojekt in den 1960er Jahren nun endlich angegangen werden. Der aus Hallein stammende Architekt Jakob Adlhart jun. (1936–2022) wurde mit der Planung befasst. Er hatte an der Technischen Hochschule in München studiert und für seine Geburtsstadt bereits den betonsichtigen Turm der katholischen Stadtpfarrkirche im Sinne des Brutalismus entworfen. Auch für das evangelische Kirchenprojekt konzipierte Adlhart 1968 einen materialsichtigen Bau aus Beton, der so auf die Industriearchitektur der Stadt Bezug nehmen und das Lutherwort „Eine feste Burg ist unser Gott" widerspiegeln sollte.

Der betonsichtige Kirchenbau war keinesfalls unumstritten, die starke Partizipation der Gemeindemitglieder an der Planung verdeutlicht aber die Stärkung des basisdemokratischen evangelischen Kirchenverständnisses in der späten Nachkriegszeit. Am 18. Oktober 1969 fanden die feierliche Segnung der vollendeten Pfarrkirche und die Amtseinführung von Pfarrer Wolfgang Del-Negro statt. Die damalige Benennung nach dem evangelischen Dürrnberger Bergknappen und Glaubensflüchtling Josef Schaitberger stellt eine klare Verbindung zur Geschichte des Protestantismus in der Region um Hallein her und setzt den Kirchenbau als Erinnerungsstätte in eine historische Traditionslinie. Die Pfarrkirche ist baulich als kubisch geschlossener, aus schalreinem Beton errichteter Baukörper mit seitlich angefügtem Turm umgesetzt. Der prägnant an einer wichtigen Straßenkreuzung in der Vorstadt gelegene Bau weist so auch stadtbildprägende Eigenschaften auf. Das Innere des Saalraumes ist mit dunkelroten Klinkerziegeln verblendet, während querliegende Leimbinder den Unterbau der offenen, hölzernen Dachkonstruktion bilden. Ostseitig befindet sich die vom Kirchenraum zugängliche Orgelempore. Auf der zentralen Altarinsel sind die Predigtkanzel, der Altartisch und das Taufbecken gruppiert. An der Westwand befindet sich der geschnitzte Holzkorpus Christi, der 1972 vom Bildhauer Jakob Adlhart, dem gleichnamigen Vater des Architekten, geschaffen worden war. Seit 1971 wird der Innenraum der Schaitbergerkirche jährlich für kulturelle Veranstaltungen genutzt und unterstreicht die Bedeutung des Gotteshauses über die rein liturgische Funktion hinaus. Jakob Adlhart junior gelang mit seinem Projekt in Hallein somit ein mustergültig geplanter und qualitätsvoller Kirchenbau der 1960er Jahre, der mit seiner brutalistischen Architektur ein seltenes Baudokument im Land Salzburg ist. Die evangelische Pfarrgemeinde ist somit zurecht stolz auf ihre Schaitbergerkirche mit dem angeschlossenen Pfarrhaus.

Literatur und Quellen

Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert, Bd. 1, Salzburg – Wien 1980.

Archiv der Evang. Pfarrgemeinde A. u. H.B. Hallein, Bauunterlagen und Pläne. (Bauunterlagen).

Bundesdenkmalamt (Hg.), Dehio-Handbuch: Die Kunstdenkmäler Österreichs, Salzburg – Wien 1986.

Wolfgang Del-Negro, Evangelisch in Hallein, In: Georg Schwamberger (Red.), 750 Jahre Stadt Hallein, 1230-1980, Festschrift, Hallein 1980, S. 18–21.

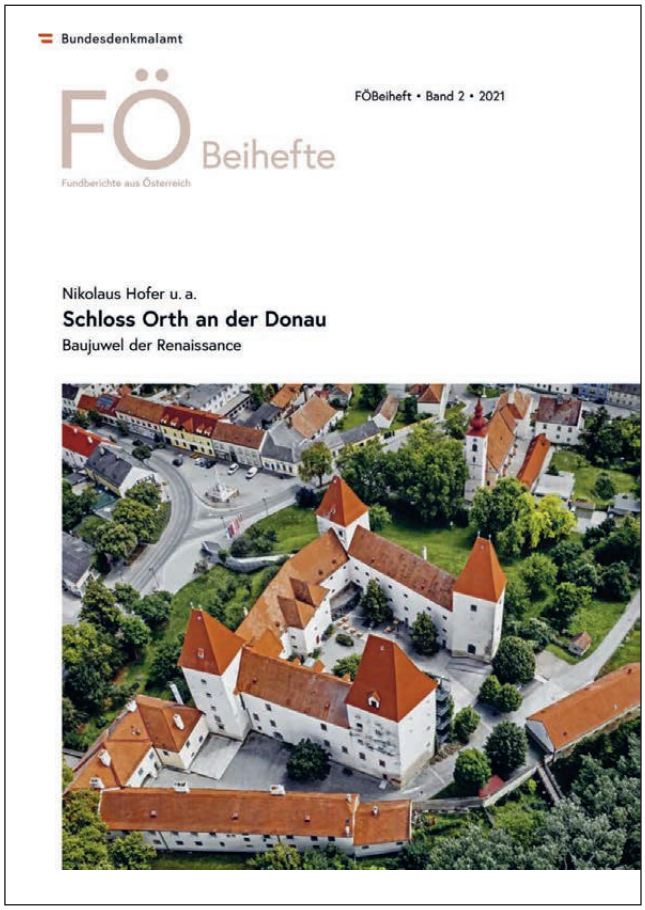
Evangelische Pfarrgemeinde A. u. H.B. Hallein, Beiträge anlässlich des 50. Geburtstages der Halleiner Schaitberger-Kirche am 29. September 2019, https://hallein-evangelisch.at/wp/?cat=81 (28.06.2024).

Fritz Moosleitner, Hallein, Portrait einer Kleinstadt, Hallein 1989.

Michael Schiebinger

Rezensionen

Nikolaus Hofer et al., Schloss Orth an der Donau. Baujuwel der Renaissance, Fundberichte aus Österreich / Beiheft 2, hg. Bernhard Hebert, Bundesdenkmalamt, Verlag Ferdinand Berger & Söhne, Wien 2021, 439 Seiten, Schwarz-Weiß- und Farbabb., ISBN: 978-3-85028-976-4



Die Aufgabe, einen bedeutenden Renaissancebau monographisch zu bearbeiten, gehört in den letzten Jahren zu den wichtigsten Zielen der Forschung zur frühneuzeitlichen Architektur in Mitteleuropa. In dieser Hinsicht erfolgte in der Architektur- und Kunstgeschichte ein großer Wandel: Während im 20. Jahrhundert so eine Monographie normalerweise nur von einem Autor verfasst wurde,[1] finden sich in den letzten Jahren bei der Erforschung eines frühneuzeitlichen Schlosses in der Regel mehrere Fachleute aus verschiedenen Bereichen zusammen – Archäolog:innen, Historiker:innen, Kunsthistoriker:innen, Epigraphiker:innen u. a. In Österreich spiegelt sich diese Tendenz in den im 21. Jahrhundert herausgegebenen Monographien zu den Schlössern in Pöggstall[2] und Marchegg[3] sowie zur Schallaburg[4] wider.

Obwohl Schloss Orth an der Donau zweifellos zu den wichtigsten Renaissancebauten Niederösterreichs gehört, wurde dem Bau bis ins Jahr 2021 eher selten die Aufmerksamkeit der Forschung zuteil. Im betreffenden Band der „Geschichte der bildenden Kunst in Österreich“[5] von 2003 wird Schloss Orth überhaupt nicht erwähnt. Im Jahr 2011 wurde eine kleine Monographie zum Schloss herausgegeben.[6] Obwohl der Umfang dieses Buches relativ bescheiden war (76 Seiten), lieferte es einen ersten wichtigen Überblick über die neuen Erkenntnisse zur Baugeschichte und Ausstattung des Schlosses.

Im Gegensatz dazu stellt die vorliegende, monumentale Publikation „Schloss Orth an der Donau. Baujuwel der Renaissance“ die Ergebnisse einer sehr detaillierten Erforschung des Schloss-Komplexes vor, an der sich mehrere renommierte Forscher:innen beteiligt haben. Wie der Untertitel des Buches – „Baujuwel der Renaissance“ – andeutet, widmen die Autor:innen ihre Aufmerksamkeit hauptsächlich der „goldenen Zeit“ der Geschichte des Schlosses – dem 16. Jahrhundert. In dieser Zeit war das Schloss im Besitz bedeutender Bauherren: Ab 1523 war Niklas I. Graf Salm der Besitzer, ab 1531 sein Sohn Niklas II. Graf Salm, zwischen 1573 und 1587 waren es die Herren von Zinzendorf u. a.

Das Buch besteht aus sieben Kapiteln, die einer logischen Reihung folgen. Nach dem Vorwort von Nikolaus Hofer folgt das erste Kapitel, in dem Hofer den Naturraum und die Geschichte der archäologischen und kunsthistorischen Erforschung des Schlosses

1 Siehe zum Beispiel: Renate Wagner-Rieger, Das Schloss zu Spittal an der Drau in Kärnten, Wien 1962.
2 Peter Aichinger-Rosenberger / Andreas Zajic (Hg.), Schloss Pöggstall. Adelige Residenz zwischen Region und Kaiserhof, Weitra 2017.
3 Peter Aichinger-Rosenberger (Hg.), Schloss Marchegg. Stadtburg – Adelssitz – Storchennest, Weitra 2022.
4 Peter Aichinger-Rosenberger (Hg.), Schallaburg. Geschichte, Archäologie, Bauforschung, Weitra 2011.
5 Artur Rosenauer (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Teil 3: Spätmittelalter und Renaissance, München – London – Berlin – New York 2003.
6 Nikolaus Hofer et al., Orth an der Donau. Von der Wasserburg zum Wasserschloss, Horn 2011.

zusammenfasst. Im zweiten Kapitel schildert Markus Jeitler (mit einem Beitrag von Annemarie Täubling) sehr ausführlich die Geschichte des Schlosses. Es ist hoch zu bewerten, dass die Autor:innen viele archivalische Quellen zur Geschichte des Baus bearbeitet haben, die bis jetzt nicht bekannt waren.

Das dritte, sehr ausführliche Kapitel „Die Baugeschichte des Schlosses Orth an der Donau" von Günther Buchinger, Doris Schön und Markus Jeitler enthält – neben der Baugeschichte – auch viele neue Erkenntnisse zur Architektur und Bauplastik des Schlosses im mitteleuropäischen Kontext. Sehr anschaulich und nützlich sind die zahlreichen hier publizierten farbigen Rekonstruktionen des Bauzustands des Schlosses, an denen sich eine sehr dynamische Entwicklung des Aufbaus von der Zeit um 1200 bis ins 17. Jahrhundert ablesen lässt. Der:die Leser:in bekommt so eine klare Vorstellung, wie die jeweiligen Bauherren die Form des Schlosses verändert haben. Um 1200 hatte das Schloss (damals eigentlich eine Burg) noch eine einfache Disposition, der Südostturm dominierte. Im späten 13. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde das Schloss unter den Herren von Schaunberg wesentlich erweitert, wobei insbesondere Konrad von Schaunberg, Bauherr des Nordwestturms um 1334, von höchster Bedeutung war. Nach Günther Buchinger, Doris Schön und Markus Jeitler erfolgten weitere Baumaßnahmen wahrscheinlich um 1444 unter Kaiser Friedrich III.; seine Renaissanceform erhielt das Schloss dann im 16. Jahrhundert.

An mehreren Stellen konnten interessante Zusammenhänge zwischen Schloss Orth und der italienischen Renaissancearchitektur festgestellt werden. Besonders hervorzuheben ist die Erkenntnis, dass die Fenster im Westtrakt aus der Zeit um 1525 eng mit den Fenstern des gleichzeitig erbauten Palazzo dei Camerlenghi in Venedig zusammenhängen und somit das früheste Beispiel nach Österreich importierter venezianischer Architektur der Hochrenaissance darstellen (S. 59)!

Das dritte Kapitel enthält weitere inspirierende Beobachtungen, die auf interessante Beziehungen zwischen Schloss Orth und der zeitgenössischen böhmischen und mährischen Architektur hinweisen. So werden in Kapitel 3.4.6 Vorbilder für die Orther Biforien mit Akanthusblättern in den Zwickeln erörtert; Vorbilder aus der Frührenaissance fanden sich vor allem in Bologna (zum Beispiel im Palazzo Bevilacqua, Fenster, 1477 bis 1482; im Palazzo Ghisilardi Fava, Fenster, 1484 bis 1491). Als nächste wichtige Bauplastik dieser Art präsentieren die Autor:innen das früheste Renaissanceportal in Mähren, das Eingangsportal des Schlosses in Tovačov von 1492. Aufgrund der Akanthusblätter in den Zwickeln des mährischen Portals sprechen sie dieses Werk den Steinmetzen aus Bologna zu,[7] *„die das Portal des Palazzo Schifanoia in Ferrara weiterentwickelten"* (S. 81).

Von großer Bedeutung ist auch die Frage nach dem Architekten des Schlosses Orth an der Donau in der Zeit nach 1530, also unter dem Bauherrn Niklas II. Graf Salm. Walther Brauneis[8] schreibt diese Phase 1981 dem Feldkirchner Maler und Architekten Wolf Huber zu, wobei die Ähnlichkeit zwischen den zur selben Zeit entstandenen figuralen Terrakottakonsolen in Orth an der Donau und im Schloss Neuburg am Inn (das damals auch zu den Besitzungen von Niklas II. Graf Salm gehörte) sein Hauptargument bildet. Während es für einen Aufenthalt von Wolf Huber in Orth keine schriftlichen Quellen gibt, schlagen die Autor:innen vor, die Leitung des Ausbaus dem italienischen Architekten Domenico da Bologna zuzuschreiben. Diese These erscheint logisch, weil Domenico da Bologna den Quellen zufolge 1533 in Wien verweilte, wo er für König Ferdinand I. arbeitete (S. 89).

Einen weiteren bemerkenswerten Zusammenhang zwischen der Architektur von Schloss Orth und Mähren bietet der Orther Wendeltreppenturm aus der Zeit nach 1548. Nach Renate Leggatt-Hofer[9] knüpft das Orther Treppenhaus an den leider nicht mehr erhaltenen Wendeltreppenturm des Ballhauses der Wiener Hofburg von 1540 an, dessen Architekt der Brünner Johann Tscherte war. Günther Buchinger, Doris Schön und Markus Jeitler bringen den Wendeltreppenturm in Orth zudem in Verbindung mit der reich reliefdekorierten Wendeltreppe des Schlosses in Dolní Kounice (Bezirk Brno-Land), errichtet zwischen 1540 bis 1550 (S. 106 f.).

---

7 Diese Feststellung wird sicher die Diskussion über das Portal in Tovačov erweitern, weil die Forschung bislang die Vorbilder für das Portal hauptsächlich im Werk von Francesco Giorgio di Martini suchte: nämlich im Portal des Palazzo degli Anziani in Ancona, das enge Struktur- und Stilparallelen zum Portal in Tovačov zeigt. Dazu siehe: Ivo Hlobil, Zur Renaissance in Tovačov während der Aera Ctibors Tovačovský von Cimburk, in: Umění XXII, 1974, S. 509–519, hier: 510.

8 Walther Brauneis, Terrakottakonsolen in Burg Orth an der Donau. Versuch einer Zuschreibung an Wolf Huber, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXXV, 1981, S. 135 f., hier: 136.

9 Renate Leggatt-Hofer, Kulturtransfer zwischen Pöggstall und dem Hof Ferdinands I. im 16. Jahrhundert, in: Peter Aichinger-Rosenberger / Andreas Zajic (Hg.), Schloss Pöggstall. Adelige Residenz zwischen Region und Kaiserhof, Weitra 2017, S. 121–132, hier: 129.

Diese Erkenntnis ist auch deshalb wichtig, weil der Bauherr des Schlosses in Dolní Kounice ein Schüler des berühmten Wiener Humanisten Konrad Celtis war: Georg Žabka von Limberg, der später als Vizekanzler des Königreichs Böhmen mit Ferdinand I. in engem Kontakt stand. Die Wendeltreppen in den Schlössern Dolní Kounice und Orth an der Donau wurden also sehr wahrscheinlich auch von Johann Tscherte entworfen.

Im vierten Kapitel konzentriert sich Renate Leggatt-Hofer auf die Beziehungen zwischen der Architektur des Schlosses Orth an der Donau und jener der Wiener Hofburg. Die Grafen von Salm standen in intensivem Kontakt mit Ferdinand I., weshalb der Bautyp des Kastells, der bei der Wiener Hofburg dominierte, nach 1550 auch bei Schloss Orth an der Donau umgesetzt wurde (S. 143). Leggatt-Hofer schreibt hierzu: ab 1552 „*erlangte die Wiener Burg als Sitz des präsumtiven Kaisers und Zentrale des Heiligen Römischen Reichs […] eine europäische Vorbildwirkung, deren Wirkkraft kaum zu überschätzen ist*" (S. 151). Im Zusammenhang mit der Renaissancearchitektur in den böhmischen Ländern und Ungarn ist die sehr wertvolle Erkenntnis der Autorin hervorzuheben, dass der Typus des Wiener Kastells auch das Burgschloss in Bratislava und die böhmischen Schlösser in Kaceřov, Kostelec nad Černými lesy und Nelahozeves beeinflusst hat. Weitere interessante Beispiele für den Einfluss der Wiener Hofburg als Kastelltypus liefert Leggatt-Hofer aus den burgundischen Niederlanden, aus Spanien oder auch aus dem Heiligen Römischen Reich.

Das fünfte und umfangreichste Kapitel des Buches stellt die Ergebnisse der archäologischen Grabung vor, die im Jahr 2004 in Schloss Orth an der Donau ausgeführt wurde und Ausgangspunkt des gesamten Forschungsprojekts war. Eigene Beiträge widmen sich hier den archäologischen Befunden und den einzelnen Fundkategorien, wobei das hohe Niveau der Bearbeitung besticht (archäologische Befunde und Ziegelfunde: Paul Mitchell, keramische Funde: Nikolaus Hofer, Glasfunde: Kinga Tarcsay, Kleinfunde: Gudrun Bajc, Tierreste: Günther Karl Kunst und Herbert Böhm, Architekturfragmente: Günther Buchinger). Die detaillierte Analyse der archäologischen Befunde erbrachte viele neue Ergebnisse und es ist positiv hervorzuheben, dass die Autor:innen nicht nur die österreichische, sondern auch die internationale Fachliteratur in ihren Ausführungen berücksichtigen. So gelingt es, die archäologischen Objekte von Schloss Orth in einen überregionalen Kontext zu stellen.

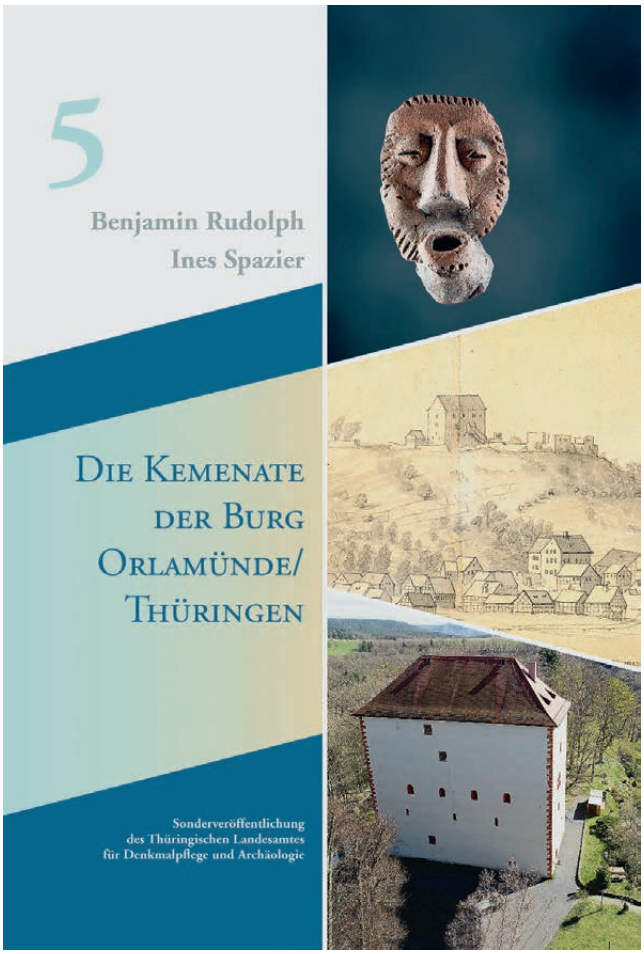
Im sechsten Kapitel des Buches bilanziert Nikolaus Hofer die Ergebnisse des Forschungsprojekts „Burg und Schloss Orth an der Donau. Archäologie – Baugeschichte – Historie" (2016–2021), dessen Resultate die Basis für die vorliegende Publikation bilden. Zuletzt folgen Literaturverzeichnis sowie Abbildungs- und Autor:innennachweis.

Das monumentale Werk „Schloss Orth an der Donau. Baujuwel der Renaissance" enthält viele wichtige neue Erkenntnisse aus den Bereichen Architektur, Kunstgeschichte und Archäologie sowie anderen Disziplinen. Im Vergleich zu den oben genannten Monographien über die Schlösser in Pöggstall und Marchegg aus der Reihe „Menschen und Denkmale" richtet sich dieses Buch eher an die Fachöffentlichkeit, was sich auch in dem sehr reichen Anmerkungsapparat (insgesamt 1405 Fußnoten!) und dem umfangreichen Literaturverzeichnis äußert.

Den Autorinnen und Autoren ist es mit dieser Publikation gelungen, eine komplexe und ausführliche Monographie über einen der wichtigsten niederösterreichischen Renaissancebauten vorzulegen. Das Buch wird in Zukunft zweifellos zu berücksichtigen sein, will man eine Synthese über die Renaissancearchitektur in Österreich verfassen. Es liefert aber auch einen wichtigen methodologischen Beitrag zur Erforschung der Renaissancearchitektur und -bauplastik in Mitteleuropa. Mehrfach konnte glaubhaft nachgewiesen werden, dass bei den exklusiven Aufträgen immer der Bauherr die wichtigste Rolle spielte – seine Bildung, seine kulturellen Interessen und seine politischen Kontakte. In dieser Hinsicht – auch angesichts des im Buch angesprochenen internationalen Kulturtransfers – ist diese Publikation von eminenter Bedeutung für neue Erkenntnisse im Bereich der Renaissancearchitektur Mitteleuropas.

Petr Čehovský

Benjamin Rudolph / Ines Spazier, Die Kemenate der Burg Orlamünde/Thüringen, Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie (Hg.), Sonderveröffentlichung des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologie 5, Langenweißbach 2023, 142 DIN-A4-Seiten, mit zahlreichen farbigen Bildern und Plänen, ISBN: 978-3-95741-185-3



In den letzten Jahren wurde in Deutschland von Landesämtern für Denkmalpflege eine steigende Anzahl vorbildhafter Monografien zu mittelalterlichen Profanbauten publiziert, deren Ziel neben der Dokumentation von Restaurierungsarbeiten vor allem die wissenschaftliche Aufarbeitung und deren Publikation ist.[1] Dieser Absicht dient auch das gegenständliche Buch, das sich dem monumentalen Hauptgebäude einer südlich von Jena liegenden Burg widmet. In gut bebilderten Kapiteln werden Bau- und Besitzergeschichte, die aktuelle bauhistorische Untersuchung sowie ältere und jüngere archäologische Untersuchungen samt Fundmaterial vorgestellt und in den Kontext der mittelalterlichen Besiedlung der Region gestellt. Ein Katalog der Baualterspläne sowie der wichtigsten Fundgegenstände rundet das Werk ab.

Hier ist nicht der Platz für fachspezifische Detailkritik[2], Kritik zur Begrifflichkeit[3] oder für Verbesserungsvorschläge zum Layout[4]. Hervorgehoben werden soll vielmehr die Internationalität des Gebäudes, die von großem Interesse ist. In der älteren spezifischen Literatur ist anschaulich aufgearbeitet, dass derartige hausartige Monumentalbauten des Hochadels im 11. und 12. Jahrhundert in ganz Europa zu finden sind,[5] etwa in Chepstow in Wales, Chinon an der Loire (einst den englischen Königen gehörig), Mallorca und Segovia in Spanien, Loches, Ivry-la-Bataille und Loches in Frankreich, Limburg und Orlamünde in Deutschland, Gars, Albrechtsberg und Schallaburg in Österreich[6] sowie Ename und Gravensteen in Flandern.[7] Auf lokaler Ebene blieben sie prinzipiell

1 Exemplarisch von der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Direktion Landesdenkmalpflege, Balduinseck. Baugeschichte und Instandsetzung einer Burgruine im Hunsrück, Petersberg 2018 bzw. Stolzenfels. Ein preußisches Königsschloss am Rhein. Forschung, Instandsetzung und Restaurierung, Petersberg 2020.

2 So wirkt die Argumentation einer reinen spätgotischen Speichernutzung angesichts repräsentativer Kreuzstockfenster wenig glaubhaft, die seitliche Freitreppe mag bereits ursprünglich vorhanden gewesen sein, analog zu zeitgenössischen Saalbauten, und die ursprüngliche Höhe wird in Schnitten und Grundrissen unterschiedlich dargestellt.

3 Cord Meckseper, Die Kemenate – ein „Weiberhaus". Wiedereinführung eines aufgegebenen Begriffs, in: Schwäbische Heimat XX, 1969, S. 89–101; Cord Meckseper, Saal, Palas, Kemenate, in: Burgen in Mitteleuropa. Ein Handbuch, Bd. 1: Bauformen und Entwicklung, hg. Deutsche Burgenvereinigung e. V., Stuttgart 1999, S. 265–269.

4 Die Baualterspläne der Grundrisse werden durch die Doppelseiten im mittleren Falz stark beeinträchtigt.

5 Dieter Barz, Das „Feste Haus" – ein früher Bautyp der Adelsburg. In: Burgen und Schlösser. Zeitschrift der Deutschen Burgenvereinigung e. V. für Burgenkunde und Denkmalpflege XXXIV, 1993, Heft 1, S. 10–24; Dieter Barz, Zur baulichen Entwicklung der „Adelsburg" im 10. und 11. Jahrhundert in Mittel- und Westeuropa, in: Neue Forschungen zum frühen Burgenbau, hg. Hans-Heinrich Häffner / Wartburg-Gesellschaft zur Erforschung von Burgen und Schlössern, Forschungen zu Burgen und Schlössern 9, München – Berlin 2006, S. 67–84.

6 Adalbert Klaar, Die Burgen von Gars, Raabs und Schallaburg, in: Unsere Heimat XXXVI, 1965, S. 121–125; Patrick Schicht, Die Schallaburg im Hochmittelalter, in: Die Schallaburg. Geschichte – Archäologie – Bauforschung, Weitra 2011, S. 285–306; François Blayr, Château-Thierry, Première résidence fortifée des comtes de Champagne, Langres 2018.

7 Dirk Callebraut, Castrum, Portus und Abte von Ename, in: Die Burgen der Salierzeit, Bd. 1: In den nördlichen Landschaften des Reichs, hg. Horst Wolfgang Böhme, Sigmaringen 1991, S. 291–309.

bis ins Spätmittelalter von Bedeutung.[8] Um 1100 gab es sichtlich eine internationale Baumode von Hochadelsburgen auf geräumigen, länglichen Hügelplateaus, in deren Mitte ein oft quer gestellter Hauptbau mit integriertem Saalgeschoß dominierte. Derartige turmartige Großbauten entwickelten sich in verschiedenen Regionen selbstständig weiter, so unter den Normannen in England rund um den White Tower,[9] unter den Grafen von Anjou rund um Loches[10], am Niederrhein rund um Soest und Xanten sowie unter den Ritterorden im Heiligen Land rund um Tortosa und Safita.[11]

Ihre Erforschung, Erklärung und Einbettung in die internationale Kulturlandschaft kann sinnhaft nur durch eine überregional vernetzte Bauforschung gelingen, während eine reine Dokumentation und lokal vergleichende Auswertung kein befriedigendes Ergebnis bringen würden. Ansatzweise wird im Buch etwa die verblüffende Ähnlichkeit der Kernbauten von Orlamünde und Schallaburg in Niederösterreich vorgestellt, die bis in die Baudetails von Fenstern und Kaminen reicht, Letztere analog in Ecklage mit zwei Abzügen, die so wohl nie funktioniert haben können.

Der Beginn ist gelegt, der nächste Schritt wären spezifische internationale Tagungen, wie sie etwa von den großen länderübergreifenden Vereinigungen Château Gaillard (Westeuropa), Castrum Bene (Ost- und Mitteleuropa) und Castella Maris Baltici (Skandinavien und Ostsee) sowie im Rahmen überregionaler Tagungen der Deutschen Burgenvereinigung und der Wartburggesellschaft abgehalten werden. Ähnlich grenzüberschreitend ist die Vereinigung der Arbeitskreise für Hausforschung, die 2023 etwa mit großem Aufgebot in Gmünd in Kärnten getagt hat. Es wäre sinnvoll, wenn die Denkmalpflege sich in diesen Vereinigungen mehr mit konkreten Fragestellungen einbringen würde, um die internationale Expertise einzuholen. Schließlich handelt es sich um europaweit vorhandene Bautypen, die in vernetzten Kulturlandschaften nur gemeinsam zu verstehen sind.

Das vorliegende Buch bietet bedeutende Grundlagen für derartige weiterführende Studien sowie überstaatliche Kongresse und steht damit vorbildhaft für ähnliche Projekte in Österreich, die sich ebenfalls für eine ausführliche monografische Publikation der Denkmalpflege anbieten würden.

Patrick Schicht

8 Thomas Kühtreiber et al., Kirchschlag, in: Wehrbauten und Adelssitze Niederösterreichs, Das Viertel unter dem Wienerwald, Bd. 2, hg. Anton Eggendorfer / Willibald Rosner, St. Pölten 2003, S. 37–66; Patrick Schicht, Baugeschichte, in: Die Burgruine Rosegg. Geschichte und Bauforschung, hg. Kärntner Landesarchiv, Denkmalforschung in Kärnten 2, Klagenfurt 2017, S. 26–58, hier: 32.

9 Edward Impey, Context and Significance of the White Tower, in: The White Tower, hg. ders., New Haven – London 2008, S. 225–288.

10 Jean Mesqui, Châteaux Forts et fortifications en France, Paris 1997, S. 383.

11 Thomas Biller, Templerburgen, Darmstadt 2014, S. 71 bzw. 67.

Anton Distelberger, Josef Höbarth (1891–1952). Fährtenleser im Waldviertel. Eine Lebensgeschichte, Schriftenreihe des Waldviertler Heimatbundes 62, Verlag Waldviertler Heimatbund, Horn 2022, 612 Seiten, ISBN: 978-3-900708-38-2



Höbarth ist Kulturinteressierten als Name des großen und vielseitigen Museums im niederösterreichischen Horn ein Begriff, das nach wie vor ein Muss für österreichische Archäolog:innen darstellt. Über den Namensgeber Josef Höbarth wird die jüngere Generation wohl weniger informiert sein: Dem vermag das neue, schön gemachte und ausgezeichnet recherchierte Buch von Anton Distelberger mit seinen 612 Seiten, 150 (guten) Abbildungen und 1873 (!) Anmerkungen jetzt ganz trefflich Abhilfe zu schaffen. Distelberger selbst wird den Frühmittelalterarchäolog:innen jedenfalls durch seine Awar:innenforschungen und den Denkmalpfleger:innen vielleicht durch seinen Beitrag zur Tagung „Denkmalwerte und Denkmalschutz in der Archäologie“ (ÖZKD LXVIII, 2014) präsent sein.

Braucht es nach dem – sehr berechtigten – positiven, auch überregionalen Medienecho und ausführlichen Besprechungen (z. B. Günther Haller, Ein Original aus dem Waldviertel, Die Presse, 11. Februar 2023)[1] noch eine weitere Rezension? Vielleicht doch, aus dem Blickwinkel des am Bundesdenkmalamt tätigen Rezensenten, dessen erster Fachvorgesetzter Friedrich Berg (20. Februar 1930 – 1. Februar 2023) der direkte Nachfolger Höbarths am Museum in Horn war. Mit seiner Witwe Beatrix Berg konnte der Rezensent eben auch wieder über den ihr gut erinnerlichen Höbarth sprechen: Diese Erinnerung ist durchaus zwiespältig und da taucht so manches auf, wie die Brüskierung ehemaliger Gönner durch den in der NS-Zeit einflussreich und „unabhängig“ gewordenen Selfmademan.

Und diese Zwiespältigkeit ist ja auch im Buch gut dargestellt (S. 60 ff., mit einem Hinweis auf Beatrix Berg, S. 66). Was war dieser Höbarth? Ein engagierter Laienforscher, wie man heute wohlmeinend sagen würde? Ein besessener Selbstverwirklicher, der aber schon auch finanzielle Zuwendungen der öffentlichen Hand erwartet? Bei dem authentische archäologische Befunde und „inszenierte Entdeckungen“ (z. B. S. 62) nicht wirklich zu unterscheiden sind? Eine Hassliebe der „offiziellen“ Wissenschaft, die sich bei ihm die Klinke in die Hand gab und die u. a. seine Funde für die bis heute gültige Benennung einer Kulturstufe („Baierdorf“, S. 198) heranzog? Letzteres geschehen durch den Universitätsprofessor Richard Pittioni, dem übrigens der oben genannte Fritz Berg den Museumsposten in Horn zu verdanken hatte.

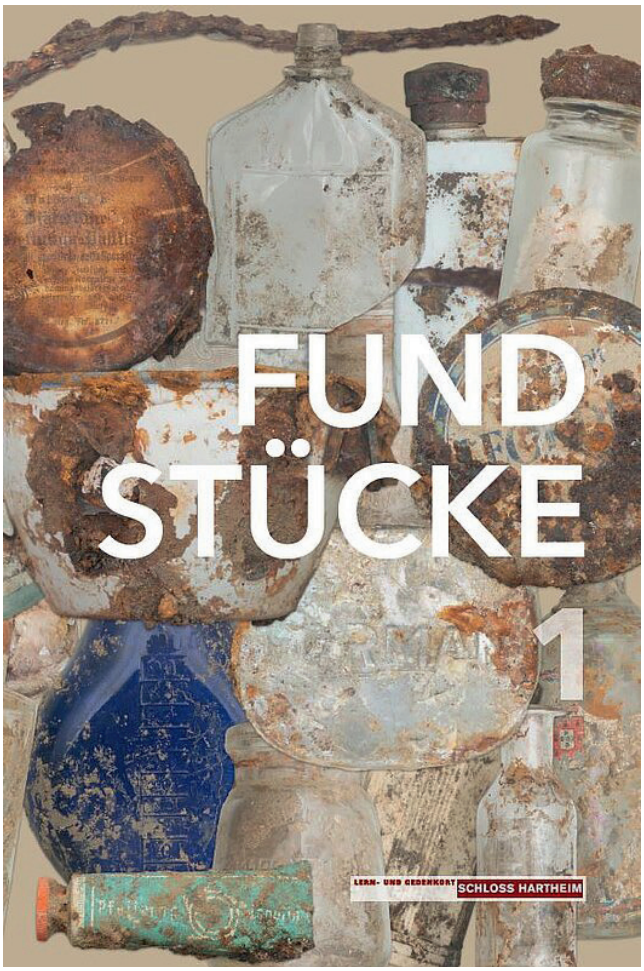
Streit mit Konkurrent:innen (darunter die bemerkenswerte Angela Stifft-Gottlieb vom Krahuletz-Museum im nahen Eggenburg – ebenfalls wie viele in der österreichischen Archäologie Tätige eine prononcierte Nationalsozialistin) und fast schon verzweifelte Versuche um offizielle Anerkennung (Korrespondent des Bundesdenkmalamtes 1932, S. 251; Berufstitel Professor knapp vor seinem Tod 1952, S. 515 ff.) mit Interventionen hoher staatlicher und kirchlicher Stellen erinnern an ähnliche Fälle von zumindest regional bestimmenden „Laienforschern“ (bewusst nicht gegendert) aus den allerletzten Jahrzehnten, wo die Beurteilung zu Lebzeiten ebenso schwierig bleibt, wie sie Pittioni offenbar bei Höbarth gefallen ist (S. 518). Was macht der damalige politische Stakeholder, immerhin Landeshauptmann? Er soll gesagt haben (Überlieferung von Fritz Berg): *„Da Krahuletz war Professa, da Höbart wird a Professa!“* (S. 517).

1 https://www.diepresse.com/6250063/ein-original-aus-dem-waldviertel (04.04.2023).

Und verschlungen kontrovers sind auch die Korrespondenzen und die Annäherungs- oder Abgrenzungsversuche des Bundesdenkmalamtes damals wie heute in ähnlichen Fällen. Das Buch stellt somit auch ein Stück Institutionen- und Zeitgeschichte mit vorzüglicher Quellenbenutzung (einige Quellen zusätzlich zu den Einzelpassagen im Anhang S. 550 ff. transkribiert) durch Distelberger dar. Eine Veröffentlichung in den Schriften des Bundesdenkmalamtes wäre daher durchaus angebracht gewesen, sie ist trotz des Interesses des Rezensenten nicht zustande gekommen, was aber letztlich gar nichts macht: Das Buch ist da, es ist spannend zu lesen und gut zu benützen. Seine Benutzbarkeit hätte ein Personen- und Ortsregister vielleicht noch zusätzlich erleichtern können.

Bernhard Hebert

Simone Loistl / Claudia Theune / Peter Eigelsberger / Florian Schwanninger (Red.), Fundstücke 1, Alkoven 2023, 112 Seiten, ISBN: 978-3950-450439



Was hat man vor sich? Ein ins Auge stechendes Buch von 112 Seiten im Unter-A4-Format mit einem ästhetisch ansprechenden Umschlag – dieser gestalterische Anspruch wird, wie sich beim Aufschlagen zeigt, dann auch durchgehalten. Außen eine Fotocollage von Objekten, die sich innen in einem Katalog wiederfinden. Erst genaueres Hinsehen und Hineinlesen lassen die Eigenart der Objekte erkennen und den unvorbereiteten Leser:innen wohl auch den Atem stocken: Da gibt es Glasaugen, Zahnprothesen, Pillendöschen und Medizinfläschchen. Allesamt persönliche Gegenstände, die den Opfern der NS-Tötungsanstalt Hartheim abgenommen und zusammen mit den menschlichen Überresten direkt neben dem Schloss mit seiner Gaskammer vergraben worden waren. Die archäologischen Untersuchungen 2001/02 durch Wolfgang Klimesch (S. 4–7) können wohl als eigentliche Geburtsstunde der zeitgeschichtlichen Archäologie in Österreich betrachtet werden;[1] die Präsentation einer dieser „Entsorgungsgruben" in Schloss Hartheim – die Grube wurde en bloc geborgen – stellt eine der beeindruckendsten „Verbildlichungen" der Gräuel der NS-Euthanasie dar (S. 5, Abb. 1).

In Kooperation von Lern- und Gedenkort Schloss Hartheim und des Instituts für Urgeschichte und Historische Archäologie der Universität Wien mit seiner um die Archäologie des 20. Jahrhunderts in Österreich hochverdienten Leiterin Claudia Theune fanden und finden in Schloss Hartheim Forschungsseminare zu diesen besonderen Funden statt. Das erste Forschungsseminar behandelte Objekte der medizinischen Versorgung und der Körperpflege (Claudia Theune, S. 8–11), die jetzt in dem von Studierenden erstellten Katalog dieses Bandes einzeln minutiös vorgestellt sind.

Die hochengagierte Publikation zeigt das Potenzial einer derartigen Detailvorlage überzeugend auf. Man kann auf die nächsten Bände gespannt sein, die auch die Bedeutung einer auf die Zeitgeschichte ausgerichteten archäologischen Denkmalpflege als Verpflichtung der Republik Österreich weiter bestärken werden.

Bernhard Hebert

1 Heinz Gruber, Ausgrabungen an Orten der NS-Zeit in Oberösterreich. Ein forschungsgeschichtlicher Überblick, in: Fines Transire XXX, 2023, S. 53–71, insb. 53 und 63 f.

Nachruf Friedrich Berg

Hofrat Dr. Friedrich Berg (* 20. Februar 1930 in Wien; † 1. Februar 2023) war von 1967 bis 1990 im Bundesdenkmalamt tätig, ab 1984 als Leiter der Abteilung für Bodendenkmale.[1]

Womit beginnen? Friedrich „Fritz" Berg war ein begeisterter Sänger (Bass), ein prominenter Prähistoriker, ein strenger und liebevoller Familienvater und Familienmensch, ein vielseitig Gebildeter, ein charmanter Unterhalter, ein – heute würde man sagen – begnadeter Netzwerker, ein leidenschaftlicher Volksbildner, ein äußerst vielseitiger Denkmalpfleger, ein gläubiger Mann. Heute ist die Erinnerung in „seiner" Institution, dem Bundesdenkmalamt, wohl auf die letzten Berufsjahre als Leiter der Abteilung für Bodendenkmale (heute: für Archäologie) und andere archäologische Funktionen – etwa in der Österreichischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte, deren Ehrenmitglied er zuletzt war – konzentriert. In seine Zeit fallen die Bauboom-bedingte Ausweitung der amtswegigen Denkmalschutzgrabungen (*„Jetzt muss ich sogar meine Christa auf Grabung schicken"* – Christa Farka war seine Nachfolgerin) und ein verstärktes Bemühen um österreichweit einheitliche Wahrnehmung der archäologischen Denkmalpflege. Dazu gehörte auch die Schaffung einer Planstelle in Graz, die 1986 mit dem Verfasser dieses Nachrufs besetzt wurde. Dieser durfte Fritz Berg und seine Frau Beatrix dann bald auf eine „Visitationsfahrt" durch die Steiermark führen, bei der – von Berg öfters erwähnt – gewisse Grabhügel aufgrund der schon hereingebrochenen Dunkelheit *„nur mehr mit den Händen zu ertasten"*, aber nicht zu sehen waren. Weil sich das so gehörte, bekam der Verfasser zur Weiterbildung über viele Jahre die von Fritz Berg abonnierte „Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege" weitergereicht – so etwas sollte man heute vielleicht wieder einführen. Mit geringerer Regelmäßigkeit bekam der Verfasser auch ein maßvolles Gläschen Hochprozentiges gereicht, das Fritz Berg im kargen, mit ganz wenig Papier belegten Schreibtisch im kleinen, penibel aufgeräumten Büroraum in der Hofburg aufzubewahren pflegte.

Einem guten Glas und einem guten Bissen war Fritz Berg nie abgeneigt; in späteren Jahren hat er auch die „Kochkünste" des Verfassers ausprobiert, wenn er in die Steiermark zu Besuch kam, zusammen mit seiner Frau Beatrix, geb. Gräfin Silva-Tarouca, die übrigens nach der Ordensgründerin und Heiligen Beatrix da Silva Meneses heißt – weil man eben eine Heilige aus der eigenen Familie nimmt. Die adelige Verwandtschaft hat nicht nur das Kennenlernen der beiden in Horn – Beatrix lebte bei ihren Archäologie-interessierten Verwandten, der Familie Hoyos, auf der Rosenburg, Fritz war in der Stadt Museumsleiter – bedingt, sondern auch die eine oder andere Begegnung ermöglicht, von der Fritz Berg Anekdotisches zu erzählen wusste, so etwa von einer gewissen regierenden Fürstin, die mit *„Du, Fritz, führ mich doch durchs Museum"* unbekannterweise die Plauderei begann und dann doch einmal fragte, wie man denn eigentlich verwandt sei, worauf Fritz wahrheitsgemäß *„gar nicht"* sagte und die Fürstin mit *„Na, du, das macht ja auch nichts"* im Du-Ton verblieb. Wie viele Menschen Fritz Berg geführt – und unterhalten! – hat, weiß niemand. Hunderte Medienberichte und Beiträge in seinen elf Horner Jahren zeugen von seiner – auch heute noch oder wieder – ganz modernen Einstellung zum Museum. Berg hat öfter fast entschuldigend dieses Übergewicht seiner populären Schreibtätigkeit hervorgehoben, obwohl auch seine wissenschaftlichen Publikationen ihr Gewicht haben, und das in einigen Bereichen bis heute. Provomiert wurde er nach dem Studium (1947 bis 1953) der Ur- und Frühgeschichte an der Universität Wien bei den Professoren Pittioni, Hančar und Mitscha-Märheim mit der Dissertation „Grabfunde der Urnenfelderkultur aus Siegendorf, Bgld., und Leobersdorf, N.Ö., und das Problem des Hallstatt A-Horizontes in Österreich". Und neben seinen 150 (!) Grabungen und Bergungen im Waldviertel als Kustos des Höbarth-Museums[2] gab es die studentischen Erfahrungen mit so prominenten Grabungen wie im bronzezeitlichen Bergbaugebiet Kelchalm (Tirol) oder

1 Als Quellen wurden verwendet: Personalakten Friedrich Berg im Bundesdenkmalamt; Hans-Martin Berg, Vita Friedrich Berg (Manuskript Februar 2023); Auskünfte und Hinweise von Beatrix Berg; https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Berg_(Pr%C3%A4historiker) (16.07.2023).

2 Zu Bergs Horner Zeit findet sich jetzt reiches Material bei Anton Distelberger, Josef Höbarth (1891–1952). Fährtenleser im Waldviertel. Eine Lebensgeschichte, Schriftenreihe des Waldviertler Heimatbundes 62, Horn 2022.

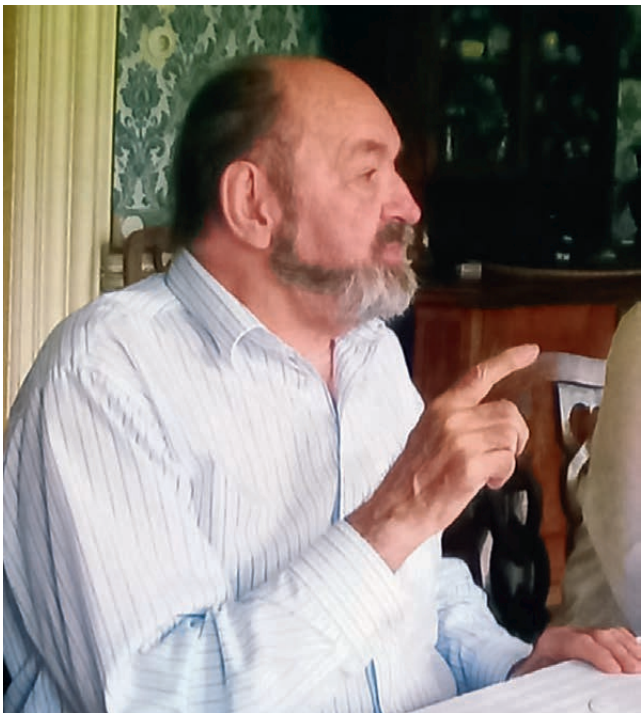


Abb.: Friedrich Berg

in den Höhlen des Toten Gebirges (Oberösterreich / Steiermark). Auch aus diesen Erfahrungen heraus verfügte Fritz Berg über große Sicherheit in seinen Urteilen und Entscheidungen.

Sicherheit und Erfolg waren ihm auch als Landeskonservator für Burgenland (ab 1970) treu – er betreute dort eine schier unübersehbare Zahl von Restaurierungen und rechnete sich zu Recht auch einige Verdienste um die Verhinderung von Abbrüchen und Zerstörungen zu. Wer Fritz Berg einmal über die Restaurierung von barocken Deckengemälden und die Bergkirche in Eisenstadt reden gehört hat, weiß, dass hier ein Kundiger tätig war. Woher diese Erfahrung kam? In einem Strang sicher aus der Verbundenheit mit dem Burgenland: Er war der Sohn des Volksschulleiters Otto Berg und seiner Ehefrau Magdalena Berg (geborene Riedl) und besuchte bei seinem eigenen Vater die vier Klassen Volksschule in Neudorf bei Landsee und St. Martin in einem gleichzeitig-mehrstufigen Unterricht. Von der Kindheit am Land und von seinem vielfältig kulturell interessierten und öffentlich tätigen Onkel Adalbert Riedl in der Eisenstädter Gymnasialzeit erzählte Fritz Berg sehr gerne. Dieser Onkel, „Béla Bácsi“ genannt, hat wohl die katholische – bei regem Interesse fürs Evangelische – und antifaschistische Grundhaltung des jungen Fritz bestärkt und sein Leben mit Familiensinn, Pflichterfüllung, konsensorientiertem Handeln und Geselligkeit mitbestimmt.

Apropos Familie: Mit seiner Beatrix war Fritz 66 Jahre lang verheiratet, seine Kinder (*„fördernder, aber auch strenger Vater“*, schreibt ein Sohn) Heinrich, Hans-Martin, Albrecht, Elisabeth und Nikolaus hat der Verfasser zum größeren Teil ebenso wie seinen im steirischen Grafendorf ansässigen und als Lehrer tätigen Bruder kennenlernen dürfen; mit den Enkeln und Urenkeln konnte man Fritz Berg als echten Familienmenschen erleben. Seine Gastfreundschaft und die seiner Frau haben seine Mitarbeiter:innen auch ganz besonders bei den Gartenfesten genossen, zu denen er ins Geymüllerschlössel in Wien einlud. Fritz Berg war nämlich auch noch „nebenamtlicher Leiter der Sammlung Sobek im Geymüller-Schlössel“, wo er mit seiner Familie einschließlich seiner Eltern eine Naturalwohnung in dem reizenden Haus inmitten eines prachtvollen – von ihm eigenhändig mitgepflegten – Parks bewohnte, der eben auch Schauplatz unvergesslicher Abteilungsfeste war – und Schauplatz der traurigen Geschichte, dass der Hund des ehemaligen Besitzers am, wie sich dann nachträglich herausstellte, letzten Tag seines Lebens noch einmal zu Besuch kam und – so weit konnte er seine Absicht verständlich machen – sich alle Zimmer zu einem Rundgang aufschließen ließ.

Was Berg noch war: 1965 bis 1967 Leiter der „Zentralen Verwaltung der bundesstaatlichen Schlossmuseen“ am Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien – da versteht man die Funktion im Geymüllerschlössel; ab 1967 leitete er das – heute seit geraumer Zeit nicht mehr bestehende – Musealreferat am Bundesdenkmalamt und verteilte sehr bewusst und gerecht die für kleine und kleinste Museen existenzsichernden Förderungen. Unvergesslich auch gemeinsame Ausfahrten in die Oststeiermark, wo museale Spreu vom Weizen getrennt wurde …

Seinem wachen fachlichen Interesse, seinem unerschöpflichen Anekdotenschatz und einem guten Glas Wein ist Fritz Berg bis in die letzten Monate seines langen und, wie der Verfasser meint, wirklich erfüllten Lebens treu geblieben.

Bernhard Hebert

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Petr Čehovský
petr.cehovsky@seznam.cz

Jan Chlibec
Czech Academy of Sciences
chlibec@udu.cas.cz

Petr Fidler
University of Pardubice
petr.fidler@upce.cz

Birgit Gabis
birgit.gabis@gmx.at

Andrea Hackel
Bundesdenkmalamt
andrea.hackel@bda.gv.at

Bernhard Hebert
Bundesdenkmalamt
bernhard.hebert@bda.gv.at

Meral Hietz
Universität für angewandte Kunst Wien
meral.hietz@uni-ak.ac.at

Eva Hody
Bundesdenkmalamt
eva.hody@bda.gv.at

Robert Linke
Bundesdenkmalamt
robert.linke@bda.gv.at

Katharina Mendl
mendl.katharina@gmail.com

Zdeňka Míchalová
University of Pardubice
zdenkamichalova@mail.muni.cz

Andreas Nierhaus
Wien Museum
andreas.nierhaus@wienmuseum.at

Iva Pasini Tržec
ivapasini@yahoo.com

Ingeborg Schemper-Sparholz
Universität Wien
ingeborg.schemper@univie.ac.at

Patrick Schicht
Bundesdenkmalamt
patrick.schicht@bda.gv.at

Michael Schiebinger
Bundesdenkmalamt
michael.schiebinger@bda.gv.at

Renata Tišlová
University of Pardubice
renata.tislova@upce.cz

Ferenc Veress
veressf@gmail.com

Klaus Wedenig
info@klauswedenig.at

Abbildungsnachweis

Trennblatt doppelseitig S. 6 f.:
Johann Bernhard Fischer von Erlach, Prospect Der Neuen Kirchen S. Caroli Borromaei [...] / Vue de la nouvelle Eglise de S. Charles Boromé [...], 1721, Wien Museum Inv.-Nr. 311717/69, CC0, https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/2784151/.

Beitrag Andreas Nierhaus:
Abb. 1: Anonymous, CC0, via Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Speculum_Romanae_Magnificentiae-_Column_of_Trajan_MET_DP870470.jpg.
Abb. 2: Istituto Centrale per la Grafica, Rom, Inv.-Nr. S-CL2200_1540, https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-CL2200_1540.
Abb. 3: Wien Museum, aus: Entwurff Einer Historischen Architectur, Wien 1721, 2. Buch, Tafel 7.
Abb. 4: Albertina, Wien.
Abb. 5: Wien Museum.
Abb. 6: Wien Museum, aus: Entwurff Einer Historischen Architectur, Wien 1721, 4. Buch, Tafel 12.

Beitrag Birgit Gabis, Klaus Wedenig:
Abb. 1, 7: Birgit Gabis.
Abb. 2, 3, 5, 8: Wien Museum.
Abb. 4, 6, 9: Klaus Wedenig.
Abb. 10, 11: Österreichische Nationalbibliothek, Florian Feigl, Fotomontage: Birgit Gabis.

Beitrag Andrea Hackel, Meral Hietz, Robert Linke, Katharina Mendl:
Abb. 1–3: Robert Linke, Bundesdenkmalamt.
Abb. 4: Wien Museum Inv.-Nr. 94127/23, CC0, https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/813009/.
Abb. 5a, 5b: Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv.
Abb. 6: Bruno Reiffenstein.
Abb. 7–9: Bundesdenkmalamt, Abteilung für Konservierung und Restaurierung.

Beitrag Ingeborg Schemper-Sparholz:
Abb. 1: Klebealbum Verlag Reiffenstein Wien XIII, Wien Kirchen II, Wien Museum, Inv.-Nr. 183.839.
Abb. 2: Ingeborg Schemper-Sparholz.
Abb. 3: Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, Karl Pani, Unidam easydb.
Abb. 4: Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv.
Abb. 5: Bundesdenkmalamt, Julia Strobl 2017.
Abb. 6: Bozzetto Würzburg, Julia Strobl.
Abb. 7: Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, Kinga Blaschke.
Abb. 8: Albertina, Wien.
Abb. 9: Royal Academy of Art, London, Pietro Santi Bartoli (Zeichnung), Giacomo de Rossi (Druck) Colonna Traiana, fol. 23, Kupferstich, Rom 1672, https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/colonna-traiana.
Abb. 10: Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.
Abb. 11: Monte Berico, Julia Strobl.
Abb. 12: Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, Unidam easydb.
Abb. 13: Gerlach & Wiedling (Buch- und Kunstverlag), 4., Karlskirche, Relief an einer Triumphsäule, um 1905, Wien Museum Inv.-Nr. 33609/62, CC0, https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/119933/.
Abb. 14: Bildnachweis Gerlach & Wiedling (Buch- und Kunstverlag), 4., Karlskirche, Relief an einer Triumphsäule, um 1905, Wien Museum Inv.-Nr. 33609/76, CC0, https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/119957/.
Abb. 15: Diana Ringo, CC BY-SA 3.0, via Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karlskirche,_Wien_Engel_am_Portal.jpg.
Abb. 16: Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Sign.-Cod. 7853 HAN MAG, fol. 74v.

Beitrag Eva Hody:
Abb. 1: Bundesdenkmalamt.
Abb. 2–9: Bundesdenkmalamt, Petra Laubenstein.

Trennblatt doppelseitig S. 58 f.:
https://stuky.upce.cz/node/723, Vojtěch Krajíček, 2020.

Beitrag Jan Chlíbec:
Abb. 1–9: Institute of Art History, Czech Academy of Sciences, Petr Zinke.
Abb. 10: Institute of Art History, Czech Academy of Sciences, Jiří Roháček.

Beitrag Ferenc Veress:
Abb. 1: Johann Indau, Wienerisches Architektur- Kunst- und Säulenbuch, Vienna 1686, fol. 22, https://www.digital.wienbibliothek.at/urn/urn:nbn:at:AT-WBR-942105.

Abb. 2, 5–7: Michael Schiebinger.
Abb. 3: Júlia Bara.
Abb. 4, 9, 12: Ferenc Veress.
Abb. 8: Albertina, Vienna, H/II/21/64, https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[H/II/21/64]&showtype=record.
Abb. 10: Pfarramt Peterskirche München.
Abb. 11: Albertina, Wien, H/II/19/2, https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[H/II/19/2]&showtype=record.
Abb. 13: Albertina, Vienna, 8231 https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[8231]&showtype=record.

Beitrag Renata Tišlová, Zdeňka Míchalová, Petr Fidler:
Abb. 1: www.stuky.upce.cz.
Abb. 2: https://stuky.upce.cz/node/550.
Abb. 3: https://stuky.upce.cz/node/723, Vojtěch Krajíček, 2020.
Abb. 4: Zdeňka Míchalová.
Abb. 5: https://stuky.upce.cz/node/254, Lukáš Krajíček, Vojtěch Krajíček, 2021.

Beitrag Iva Pasini Tržec:
Abb. 1: Theodor von Frimmel, Studien und Skizzen zur Gemäldekunde, 1, 1913, Tafel V.
Abb. 2: Auktionskatalog Wawra, 3. Februar 1909, 89, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wawra1909_02_03/0083/image.
Abb. 3: Auktionskatalog Frederik Muller, 14. November 1905, 40, https://archive.org/details/tableauxanciensf00fred_0/page/n67/mode/2up?view=theater.
Abb. 4: Archiv des Bundesdenkmalamts, Ausfuhr, K5, 1922, 421.
Abb. 5: Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund, Madeleine-Annette Albrecht, Inv.-Nr. C 5188.
Abb. 6: Auktionskatalog Frederik Muller, 14. November 1905, 48, https://archive.org/details/tableauxanciensf00fred_0/page/n75/mode/2up?view=theater.

MONUMENTUM FACTUM EST

Michael Schiebinger:
Abb. 1, 2: Bundesdenkmalamt, Michael Schiebinger.

AKTUELLES

Bernhard Hebert
Abb.: Beatrix Berg.


MAGNITUDO NUM=
MORUM, AD MEMORIAM
HUIUS TEMPLI, AURO
ET ARGENTO
INCISORUM.
VOTA MEA REDDAM IN CONSPE


No: XII
QVOD POPVLVS PESTE LIBERATVS
DIVO CAROLO BOROM:
EX VOTO
MDCCXVI
CTU TIMENTIVM DEUM.