



Sigrid Eyb-Green

Das zusammengedrückte Gedenken

Leopold Kupelwiesers Freskenzyklus
in der Niederösterreichischen Statthalterei

Das zusammengedrückte Gedenken

Leopold Kupelwiesers Freskenzyklus
in der Niederösterreichischen Statthalterei

Gewidmet Cornelia Reiter

Sigrid Eyb-Green

Das zusammengedrückte Gedenken

Leopold Kupelwiesers Freskenzyklus
in der Niederösterreichischen Statthalterei

Vorwort

Der Freskenzyklus von Leopold Kupelwieser im Gebäude der Niederösterreichischen Statthaltereie in Wien zählt zu den frühesten und zweifellos bedeutendsten patriotischen Geschichtszyklen des österreichischen 19. Jahrhunderts. Eine detaillierte monographische Betrachtung zählte bisher allerdings zu den Desideraten der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts und wird mit dieser Publikation eingelöst.

Die vorliegende Arbeit kann in mehrfacher Hinsicht als ein besonderer Glücksfall betrachtet werden: In einem interdisziplinären Zugang ist in modellhafter Weise die untrennbare Verknüpfung von Inhalt und Technik in den zahllosen Verquickungen und Symbiosen in allen Filiationen eindrucksvoll nachvollzogen.

Eyb-Green differenziert in klar voneinander geschiedene inhaltliche Komplexe, die unterschiedliche Fragestellungen in den Mittelpunkt stellen: Dem vorwiegend an Originalquellen orientierten thematisch-inhaltlichen Teil, der viele neue Aspekte der Geschichtsrezeption in bildlichen und schriftlichen Quellen aufspürt, folgt der Blickpunkt auf die Öffentlichkeitswirkung als zentrale Intention dieses Zyklus in seiner Funktion als politisches Propagandainstrument. Als letzter und dritter Aspekt folgt ein minutiöser und reich bebildeter Katalogteil, der vor allem die Werkgenese unter besonderer Berücksichtigung materialgeschichtlicher Fragestellungen verfolgt. Technologie, Gebrauchsspuren und Objektgeschichte sind hier mit speziellem Fokus auf die großformatigen Kartons Kupelwiesers, die in Zweitverwendung lange zur Dekoration des Palais Questenberg-Kaunitz dienten, detailliert beobachtet und analysiert. Hervorzuheben ist auch der Quellenanhang, der dem Leser anhand des Primärmaterials einen vertieften Einblick in den inhaltlichen Diskussionsprozess noch vor der malerischen Realisierung Kupelwiesers erlaubt.

Die Autorin ermöglicht vor allem durch diese unterschiedlich fokussierten Annäherungen eine bis dato fehlende umfassende Gesamtschau über diesen Geschichtszyklus: Alle derzeit erreichbaren Quellen und Entwürfe erlauben erstmals einen Einblick in die minutiös nachverfolgte Genese dieses umfangreichen und entwicklungsgeologisch höchst bedeutsamen Projektes von den ersten Programmwürfen des Künstlers bis zum fertigen Fresko. Die spezifische Auswahl, Zusammenstellung und Interpretation der jeweiligen Geschichtsszenen wurzelt zum Teil in der Tradition des 18. Jahrhunderts, teils sind neue und zukunftsweisende Ansätze der Geschichtsinterpretation etwa in der Transposition sakraler Bildschemata in einen weltlich-geschichtlichen Kontext impliziert. Auf

diese Weise werden die jeweiligen Historienszenen in wirkungsvollen visuellen Strategien zu höchst eindringlichen und inhaltlich komplexen politischen Propagandabildern transformiert, die unmittelbar zeithistorische Entwicklungen und Problematiken widerspiegeln.

Bemerkenswert sind Breite und Umfang der graphischen und malerischen Vorarbeiten des Künstlers. Dieses Material wird von den ersten graphischen Gedankenskizzen zum Gesamtkonzept über Detailstudien zu einzelnen Passagen oder auch Figuren bis zur farbigen Ausführung in detaillierten Aquarellentwürfen und Freskomodellen vorgestellt. Abgesehen von dem im Niederösterreichischen Landesmuseum in St. Pölten befindlichen Entwurfskomplex im Rahmen des Nachlasses des Künstlers sowie noch in Familienbesitz befindlichen Vorarbeiten sind erstmals auch die erst kürzlich am Grazer Institut für Kunstgeschichte aufgetauchten Studien für diesen Zyklus berücksichtigt. Dieser neue Fund konnte bisher bestehende Lücken der Werkgenese füllen und fügt sich nahtlos in das bereits bekannte Material ein.

Die Besonderheit und Qualität dieser Arbeit liegt sicherlich in der Profession der Autorin begründet: Materialgeschichtlich differenzierte Beobachtungen, Beschreibungen und Analysen erlauben wesentliche Einsichten, die von rein „kunsthistorischen“ Aspekten aus verschlossen blieben. Maltechnik und Übertragungsweisen der großformatigen Kartons auf die Wand finden dabei besondere Berücksichtigung. Höchst aufschlussreich ist auch der anhand dieser Arbeit gewonnene Einblick in die Bandbreite der verwendeten Papiere und technischen Herstellungsweisen. Diese Betrachtungsweise auch von einem technologischen Blickpunkt aus sowie jenem der praktischen Ausführung und Übertragung eröffnet gänzlich neue Einsichten.

Nach den historischen Erwerbungsakten zu den Zeichnungen Kupelwiesers in der Wiener Akademie aus dem Jahr 1863 war zunächst ein größerer Bestand an Entwürfen für diesen Ausstattungszyklus im Großen Sitzungssaal für die Sammlung der Akademie vorgelegt worden. Diese Arbeiten wurden vom Professorenkollegium im letzten Auswahlverfahren mit dem Argument ausgeschieden, Kupelwiesers primäre Bedeutung liege doch mehr im religiösen Genre. Vorliegende Arbeit kann diese historische Einschätzung eindrucksvoll und sicherlich letztgültig widerlegen.

Cornelia Reiter
Akademie der bildenden Künste Wien,
Kupferstichkabinett, Direktorin a.i.

Inhalt

Einleitung	13
Zur Baugeschichte der Niederösterreichischen Statthalterei und der Entstehungsgeschichte der künstlerischen Ausstattung des Marmorsaals	15
Die Genese des Bildprogramms	19
Erster Programmwurf	19
Der zweite Gesamtentwurf	35
Zweiter und dritter Programmwurf	39
Die Aquarellentwürfe	40

Der Freskenzyklus

Einleitung und Überblick	43
Zu den schriftlichen und bildlichen Quellen Leopold Kupelwiesers	45
Die einzelnen Bildfelder: Bezüge, Quellen, Intentionen	47
Die gekrönte Austria	47
Odoaker vor dem heiligen Severin (465 – 470)	56
Leopold I. stürmt Melk (984)	63
Die drei Erbauer der St. Stephanskirche	68
Die Gründung der Universität Wien durch Rudolf IV. (1364)	77
Kaiser Marc Aurel: Markomannenschlacht und Tod	81
Zug Karls des Großen gegen die Hunnawaren	85
Leopold erhält von Otto II. die Ostmark zum Lehen	90
Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.	95
Das öffentliche Gericht zu Tulln (1200)	100
Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein	109
Die Türkenkriege der Jahre 1529, 1683 und 1697	116
Die Aufgebote von 1797	125
Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern	132
Der Kongress zu Wien 1814	137
Einleitung zu den Herrscherporträts	143

Rudolf I.	144
Maria Theresia	148
Maximilian I.	151
Joseph II.	154
Albrecht II.	156
Ferdinand II.	158
Ferdinand I. der Gütige	161
Franz Joseph I.	164
Rezensionen	166

Fresko und Karton als Formen öffentlicher Kunst

Das Fresko: zur Konstruktion eines Gattungsbegriffs	167
Die Praxis nazarenischer Wandmalerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Technik und Stil	168
Öffentliche Kunst im Spannungsfeld zwischen Auftraggeber und Publikum	174
Formen der Öffentlichkeit: Leopold Kupelwieser und die Situation der Geschichtsmalerei in Österreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	175
Leopold Kupelwiesers Statthaltere-Zyklus und Entwurf einer Geschichtshalle: österreichische Identitäten und ihre Inszenierungen	188
Zum Problem der „geschichtlichen Wahrheit“ in der Geschichtsmalerei	199
Kupelwiesers Statthaltere-Kartons im Kontext nazarenischer Kartonkunst: „Vom Wesen des Kunstwerks“	201

Materialtechnologische Aspekte

Der Arbeitsprozess im Überblick: Kartonzeichnungen, Probetafeln und Freskoarbeiten	215
Zur Herstellung der Kartons	220
Die Kartons zu den fünf Hauptgemälden der Decke	220
Fünf Kartons zu Herrscherporträts: Rudolf I., Maximilian I., Ferdinand II., Maria Theresia und Joseph II.	224
Die Kartons zu den Allegorien	225
Die Kartons zu den historischen Gemälden an den Wänden	231
Die Kartons zu den beiden Friesen	234
Die weitere Verwendung von neun Kartons als Deckenbilder im Palais Questenberg-Kaunitz	235
Die Präsentation der Kartons an der Decke des Palais Questenberg-Kaunitz Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1940 und die Situation danach: Dokumentation und Aktenvermerke	244
Übergabe aller Kartons	249
Zur Aufbewahrung jener Kartons, die nicht im Palais Questenberg-Kaunitz präsentiert wurden	249
Ausstellungen der Kartons	252

Herstellung und Verwendung von Kartons für Wand- und Deckengemälde	
in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Beispiele und Quellenliteratur	257
Die Papierbahn	257
Die Zeichnung	260
Die Fixierung	263
Die Übertragung an die Wand	265
Die Fresko-Probetafeln	267
Kupelwiesers Palette und Maltechnik	270

Kupelwiesers Papiere: Ein Überblick über die Papierproduktion	
in der Habsburgermonarchie um 1850	273
Die Papiere für Skizzen und Vorstudien	273
Transparentpapiere	276
Papiere für die Kartons	279

Anhang: Programmentwürfe und Korrespondenzen

Nö. Landesarchiv, Varia 8/1a: Programmentwurf I	294
Nö. Landesarchiv, Varia 8/1b: Programmentwurf II	296
Nö. Landesarchiv, Varia 8/1c: Programmentwurf III	297
Nö. Landesarchiv, Varia 8: Schreiben von Leopold Kupelwieser an Freiherrn Kübeck von Kübau	297
Nö. Landesarchiv, Varia 8: Anweisung Kübeck von Kübaus an Freiherrn Talatzko von Gestiecek	298
Literaturverzeichnis	301
Quellenverzeichnis	305
Personenregister	306

Einleitung

1847 wurde der niederösterreichische Künstler Leopold Kupelwieser (1796–1862) damit beauftragt, den großen Sitzungssaal im neuen Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei mit einem Freskenzyklus zur Österreichischen Geschichte auszuschnücken. Während in Deutschland zu dieser Zeit bereits mehrere bedeutende Geschichtszyklen realisiert worden waren, stellte dieses Unternehmen in der österreichischen Monarchie das erste umfassende künstlerische Projekt dieser Art dar. Kupelwieser entwarf selbst das Programm für die insgesamt 23 Bildfelder und legte dabei eine zeitliche Achse von der Römerzeit bis in das frühe 19. Jahrhundert, während er die Geschichte des Habsburgerreichs in historischen Ereignissen verdichtete, die in unmittelbarem Bezug zu den Kernländern Niederösterreich und Wien stehen.

Dieses außergewöhnliche Werk, an dem Kupelwieser fast drei Jahre arbeitete, erhielt – im Gegensatz zu den in Deutschland entstandenen Geschichtszyklen – schon bei der Fertigstellung nur wenig Aufmerksamkeit; nicht zuletzt weil der Zenit der monumentalen Geschichtsmalerei¹ bereits überschritten und der Zyklus im Übrigen zu keiner Zeit öffentlich zugänglich war. Auch die Kunstwissenschaft befasste sich mit dem Werk eher am Rande, vor allem in Zusammenhang mit der sich ab etwa 1820 entwickelnden „Vaterländischen Malerei“. Im Folgenden sei ein kurzer Überblick über die vorhandene Literatur mit ihren unterschiedlichen methodischen Ansätzen, diversen Fokussierungen sowie teils widersprüchlichen Interpretationen gegeben:

Rupert Feuchtmüller behandelt den Freskenzyklus bereits in seinem Beitrag in den *Kulturberichten aus Niederösterreich* anlässlich einer Ausstellung zu dessen 100-jährigem Bestehen im November 1950 (Feuchtmüller 1950, p. 41ff.). Der Text beschreibt hauptsächlich die einzelnen Bildfelder und geht auch kurz auf die Kartons zu den Wand- und Deckengemälden ein. In seiner 1970 erschienenen Kupelwieser-Monographie *Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik* führt Feuchtmüller dann einerseits die persönlichen Lebensumstände des Künstlers während seiner Arbeit in der Statthalterei aus, die von den Wirrnissen des Revolutionsjahres 1848 geprägt waren (Feuchtmüller 1970, p. 59), andererseits stellt er den Freskenzyklus in den Kontext nazarenischer Kunst, vor allem in Zusammenhang mit den Fresken im Casino Massimo, und fügt eine kurze Deutung des Dekorationsschemas an, die im Wesentlichen auf dem Erläuterungstext zu der

Stichfolge von ca. 1850² beruht (Feuchtmüller 1970, p. 130f.).

Drei Jahre später widmet Eckart Vanca Kupelwiesers Freskenzyklus ein Kapitel in seiner Dissertation *Aspekte der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in Wien* (Vanca 1973, p. 154ff.). Auch er stellt Bezüge zu den nazarenischen Fresken im Casino Massimo her, erweitert aber das Vergleichsspektrum auf „nachnazarenische“ Malerei und ideale Geschichtsmalerei, insbesondere finden die Münchner Hofarkadenfresken von Peter Cornelius und die Karlsfresken von Alfred Rethel in Aachen Erwähnung. Weiters beschäftigt sich Vanca eingehender und kritischer als Feuchtmüller vor ihm mit dem Programm des Freskenzyklus und widerspricht dabei vor allem im Zusammenhang mit der Zuordnung einzelner historischer Szenen zu allegorischen Figuren im zentralen Deckengemälde Feuchtmüllers Interpretation.

Einen wichtigen Beitrag zur Auseinandersetzung mit Kupelwiesers Statthalterei-Zyklus stellen Silvia Petrins Aufsätze *Leopold Kupelwiesers Allegorien* und „*Aus dem unerschöpflichen Born der österreichischen Geschichte...*“ in den NÖ Kulturberichten bzw. im Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich dar (Petrin 1993, p. 10f. und Petrin 1996, p. 529ff.). Die Autorin veröffentlicht hier erstmals Auszüge aus den drei von Kupelwieser handschriftlich verfassten Programmentwürfen, die bis dahin völlig unbekannt waren und erst 1993 bei einer Auktion des Wiener Dorotheums vom Niederösterreichischen Landesarchiv erworben wurden. In ihrem 1996 erschienenen Aufsatz geht Petrin auch ausführlicher auf die Umstände und die Genese der Auftragserteilung ein, erörtert Aufgaben der daran beteiligten österreichischen Zentralverwaltungseinheiten und beleuchtet die Rolle direkt involvierter Personen wie Freiherr Kübeck von Kùbau oder Freiherr von Münch-Bellinghausen. In der Folge zitiert die Autorin Ausschnitte aus den Programmentwürfen und bringt diese auch verschiedentlich mit einzelnen Skizzen und Entwürfen zu den unterschiedlichen Bildthemen in Verbindung. Als besonders verdienstvoll müssen an dieser Stelle die historische Kommentierung von Kupelwiesers Texten sowie die his-

1 Im Folgenden wird der Begriff „Geschichtsmalerei“ bevorzugt, um die geschichtlich orientierte Historienmalerei des 19. Jahrhunderts von der allgemeinen Kunstgattung der „Historienmalerei“, die in der Renaissance ihren Ursprung hat, abzugrenzen. Dazu: Fastert (2000) p. 9.

2 *Erläuterungstext zur Stichfolge: Die Al-Fresco-Malereien im Saale der k. k. Statthalterei zu Wien, ausgeführt von Kupelwieser*. Wien, o.J. (um 1850) o.S.

toriographischen Verweise hervorgehoben werden. Zum ersten Mal werden hier als literarische bzw. historiographische Quellen Eduard Maria Lichnowskys *Geschichte des Hauses Habsburg* (Wien 1836) und Anton Zieglers *Gallerie aus der Österreichischen Vaterlands-Geschichte* (Wien 1837) genannt.

Markus Kristan zitiert in dem Katalog zur Ausstellung *Der Blick zurück – Österreichische Geschichte in Darstellungen aus der Zeit Kaiser Franz Josephs* (Ausstellung im Looshaus, 1996/97), in der eine Stichfolge nach den Fresken aus dem Besitz der Albertina gezeigt wurde, lediglich den Erläuterungstext zu der Stichfolge von ca. 1850.

Zuletzt beschäftigte sich Werner Telesko in seinem Band *Geschichtsraum Österreich* eingehender mit dem Freskenzyklus in der Niederösterreichischen Statthalterei (Telesko 2006, p. 372ff.). Im Wesentlichen werden hier Ergebnisse und Interpretationen der bereits genannten Autoren Rupert Feuchtmüller, Eckart Vancsa und Silvia Petrin zu dem Thema zusammengefasst. Darüber hinaus werden weitere literarische und bildliche Quellen wie das von Joseph von Hormayr herausgegebene *Taschenbuch für die Vaterländische Geschichte*, Illustrationen von Anton Ziegler und Gemälde von Johann Peter Krafft und Leander Ruß angeführt. Joseph Ploder trifft in seinem Aufsatz zu wiederentdeckten Zeichnungen von Leopold Kupelwieser keine kunstgeschichtlichen Zuordnungen der einzelnen Skizzen und Studien – vielmehr wird auf die bewegte Geschichte der am Grazer Institut für Kunstgeschichte aufbewahrten, verloren geglaubten und nun durch den Autor wieder entdeckten ca. 140 Zeichnungen Kupelwiesers eingegangen (Ploder 2007). Zwar befasst sich Ploder hier nicht explizit mit dem Freskenzyklus, dennoch erwies sich diese Publikation als besonders wertvolle Anregung für die vorliegende Arbeit.

Einzelne Bildgegenstände aus dem Freskenzyklus wurden immer wieder in kunsthistorischen oder historiographischen Abhandlungen herangezogen, um Thesen zur Geschichtsreflexion und zum Bilderkanon österreichischer Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts zu belegen. So etwa diskutiert Selma Krasa-Florian Kupelwiesers Darstellung der zweiten Türkenbelagerung in ihrem Aufsatz über das historische Ereignis und seine Rezeption (Krasa-Florian 1982, p. 306) oder das zentrale Deckengemälde mit der Austria-Allegorie in ihrer Publikation *Die Allegorie der Austria* (Krasa-Florian 2007, p. 17ff.), und Ernst Bruckmüller verweist in seinen Texten zur Ausbildung eines nationalen Bewusstseins in Österreich immer wieder auf Darstellungen Kupelwiesers (u.a.: Bruckmüller 1996, p. 363; Bruckmüller 1998, p. 291).

Die Beiträge der genannten Autorinnen und Autoren, die sich dem Freskenzyklus in der Niederösterreichischen Statthalterei aus der Perspektive der Kunstgeschichte

oder der Geschichtswissenschaft nähern, stellen eine gute Grundlage für die weitere Beschäftigung mit dem Zyklus dar, allerdings fehlte bislang eine umfassende Darstellung dieses ersten monumentalen Historienzyklus des 19. Jahrhunderts mit einem derartig komplexen Verweissystem.

Der Nachlass Kupelwiesers, der sich zu einem großen Teil im Niederösterreichischen Landesmuseum bzw. im Niederösterreichischen Landesarchiv befindet, bot für ein derartiges Unterfangen reichhaltiges Quellenmaterial: schriftliche Programmentwürfe, Verträge und Korrespondenzen, Skizzen, Vorstudien, Fresko-Probetafeln und Kartons dokumentieren den künstlerischen Prozess von einer ersten Konzeptformulierung bis zur Umsetzung der einzelnen Bilder als Wandmalereien in allen Stadien. Erstmals wurden alle relevanten Texte nicht nur transkribiert, kommentiert und ausgewertet, sondern auch systematisch mit Skizzen und Vorstudien in Verbindung gebracht, so dass die Genese des Ausstattungsprogramms und der einzelnen Bildmotive in allen Details schlüssig nachvollzogen und erfasst werden kann. Dies ermöglichte nicht nur eine genauere Chronologie der Entwicklung des Programms, sondern führte auch zu einigen von bisherigen Deutungen abweichenden Interpretationen des gesamten Ausstattungsprogramms sowie einzelner Bildmotive.

Bei den ikonographischen Untersuchungen der einzelnen Wand- und Deckengemälde wurde eine Vielzahl künstlerischer Vorbilder und Einflüsse einbezogen, um den Zyklus einerseits innerhalb des österreichischen Kunstgeschehens der Zeit besser zu verorten und andererseits nazarenischen Freskenprojekten und der frühen deutschen Geschichtsmalerei mit ihren großen Geschichtszyklen gegenüberzustellen. Dabei wurden Werke der österreichischen „vaterländischen Malerei“, insbesondere auch Illustrationszyklen zur österreichischen Geschichte berücksichtigt.

In der Studie wurde ein interdisziplinärer Zugang zu der Materie gesucht und nicht nur bildliche, sondern auch literarische bzw. historiographische Quellen sowie biographische Zusammenhänge einbezogen. Die methodische Gegenüberstellung der Art der Darstellung einzelner historischer Ereignisse in den jeweiligen Wand- oder Deckengemälden mit der Schilderungsform derselben in geschichtswissenschaftlichen Abhandlungen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen bzw. zugänglich waren, ermöglichte eine Eingrenzung der dem Künstler mit großer Wahrscheinlichkeit bekannten Werke, die er bei der Ausarbeitung seiner Bildthemen auch herangezogen haben kann. Zugleich entstand durch die inhaltliche Analyse und Interpretation des Bildprogramms bzw. der einzelnen Bildfelder und ihrer visuellen Strategien eine differenzierte Darstellung von Kupel-

wiesers Geschichtskonzeption. Sein durch Verfahren von Sakralisierung und Projektion konstruiertes Bild der Vergangenheit und der damit eng verbundene Entwurf einer österreichischen Identität wurden dabei in den Kontext der von beginnendem Nationalismus und Neoabsolutismus geprägten Epoche der österreichischen Monarchie gebracht. Durch die Einbeziehung von Kupelwiesers sozialem Umfeld, seiner freundschaftlichen und beruflichen Verbindungen konnte die Beschreibung der Entwicklung des Freskenprogramms um wesentliche, diese Arbeit anregende und prägende Faktoren ergänzt werden. Darüber hinaus sollten anhand des Freskenzyklus grundsätzliche Entwicklungslinien in der österreichischen Geschichtsmalerei skizziert und wechselseitige Einflüsse von Literatur, Theater, Geschichtsforschung und Politik untersucht werden.

Der kunsttechnologische Zugang zu diesem Material erwies sich als besonders lohnend, denn vor allem in Bezug auf die Kartonkunst der Nazarener und ihre Konzeption einer idealen Freskomalerei ergeben sich enge Verschränkungen materieller wie konzeptueller und programmatischer Aspekte, die in der Auseinandersetzung mit Kupelwiesers Geschichtszyklus und seinen Kartons wesentliche Impulse darstellten. Gerade an den Brennpunkten Karton und Freskotechnik manifestieren sich die komplexen wechselseitigen Bedingungen von künstlerischer Technik und inhaltlicher Aussage und vermittelt sich Material als Bedeutungsträger besonders artikuliert. Dementsprechend sucht die vorliegende Arbeit auch über eine Beschreibung der Materialien und ihrer Art der Verarbeitung und Verwendung sowie über die Interpretation von Herstellungs- und Gebrauchsspuren Zugang zu Kupelwiesers Werkprozess und eröffnet einen unmittelbaren Einblick in die Arbeitsweise des Künstlers. So konnten beispielsweise durch eine Zusammenschau von Beobachtungen zu Qualität und Vorbehandlung von Papieren, zur Art der Werkvorbereitung bzw. Anzahl der Vorstudien, der Konstruktionselemente und Pentimenti, sowie zu Detailreichtum und Genauigkeit der Ausführung von Zeichnungen Aussagen über Intention und Stellenwert von Kartons getroffen werden. Schriftliche Quellen wie Verträge, Rechnungen, Bestellungen, Briefe und Erinnerungen von Zeitgenossen wurden in Hinblick auf Kupelwiesers künstlerische Praxis ausgewertet und anhand von Beobachtungen und Untersuchungen an Skizzen, Studien, Kartonzeichnungen und Fresko-Probetafeln überprüft und ergänzt. Als unentbehrliches und verlässliches Instrumentarium erwies sich die Erfassung kunsttechnologischer Informationen – etwa zur Herstellung der Papierbahnen, zur Grundierung, zu den gemalten Zierrahmen und der Kaschierung sowie zu Gebrauchsspuren – in der Rekonstruktion des Werkprozesses und der Auseinandersetzung

mit den einzelnen Objektbiographien, die aus schriftlichen Quellen nicht ausreichend zu erschließen waren. Vielfach ergänzen sie die Rezensionsgeschichte des Zyklus bzw. reflektieren sie die Kunst- und Geschichtsauffassung der jeweiligen Überarbeitungsphase. In der Gegenüberstellung mit Vorgehen und Methode von Vertretern des Nazarener-Kreises und der frühen Geschichtsmalerei in Deutschland konnten nicht nur Wechselbeziehungen inhaltlicher Natur in Bezug auf künstlerische Auffassungen, Bildgestaltung und Motivwahl, sondern auch ein reger Austausch von technologischem Wissen und handwerklichen Techniken festgestellt werden. Diese Beobachtungen bereichern den Wissensstand zu Genese historischer Monumentalmalerei und Praktiken der Freskomalerei in Österreich und Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts um wichtige Aspekte.

Zur Baugeschichte der Niederösterreichischen Statthalterei und der Entstehungsgeschichte der künstlerischen Ausstattung des Marmorsaals

Der Sitz der niederösterreichischen Regierung war seit dem Jahr 1510 ständig in Wien, allerdings wechselte das Amtsgebäude der Regierung mehrere Male. Seit der Regierungszeit Josephs II. waren die unterschiedlichen Departements in verschiedenen Gebäuden untergebracht und mit zunehmendem Raummangel konfrontiert. Ab 1843 bemühte sich der damalige Regierungspräsident Johann Adam Talatzko³ daher um die Bewilligung eines Neubaus für die niederösterreichische Regierung. Der Präsident der allgemeinen Hofkammer, Karl Friedrich Freiherr von Kübeck⁴, forderte am 14. Dezember 1843 das niederösterreichische Regierungspräsidium auf, einen Architekturwettbewerb zur Gestaltung des neuen Gebäudes der Niederösterreichischen Statthalterei auf dem Grund des ehemaligen k. k. Dicasteralgebäudes⁵ (Niederländer-Haus) in der Wiener Herrngasse auszuschreiben. Mehrere Architekten, darunter Ludwig Förster, August von Siccardsburg und Eduard van der Nüll, reichten ihre Entwürfe ein, die allerdings nicht die Zustimmung der

³ Johann Adam Talatzko Freiherr von Gestieticz (1778 – 1858), von 1830 – 1848 Präsident der niederösterreichischen Regierung. Vgl.: Starzer (1897) p. 384.

⁴ Karl Friedrich Freiherr von Kübeck (1780 – 1855), seit 1840 als Präsident der allgemeinen Hofkammer in einer hohen Position der österreichischen Zentralverwaltung. Zu seinen Agenden gehörte die Aufsicht über öffentliche Gebäude (Dicasteral-Gebäude); damit war er die letzte Instanz, die über den Neubau eines Gebäudes für die niederösterreichische Regierung zu entscheiden hatte. Vgl.: Petrin (1996) p. 530, Anm. 3.

⁵ Das Dicasteral-Gebäude wurde 1845 demoliert. Vgl.: Cerny (1967) p. 88.



Abb. 1: Der große Sitzungssaal (Marmorssaal) im Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei; Bildquelle: Nö. Landesmuseum (Foto: Peter Böttcher).

Hofkammer fanden. Schließlich erhielt Hofbaurat Paul Sprenger⁶ den Auftrag, ein neues Bauprojekt auszuarbeiten, das in einem Dekret vom 4. August 1845 vom Kaiser genehmigt wurde.⁷

Seitens der niederösterreichischen Regierung wurde für die Bauleitung und Aufsicht eine eigene Baukommission unter dem Vorsitz des niederösterreichischen Regierungsrates Johann Wenzel Regner Ritter von Bleyleben⁸ gebildet. Unter den Mitgliedern der Baukommission befanden sich der Leiter der niederösterreichischen Provinzial-Baudirektion, Oberbaudirektor Josef Baumgartner, der Hofbaurat Paul Sprenger und der Dicastralgebäude-Direktor Peter Schürer Edler von Waldheim. Nach der Demolierung des alten „Niederländer“-Gebäudes wurde 1846 mit dem Bau begonnen, der im Frühjahr 1848 abgeschlossen wurde. Die Übersiedelung der Behörde fand im November 1848 statt.

Das von Ludwig Hevesi geprägte Schlagwort „Statthalterestil“⁹ bezeichnete ursprünglich geringschätzend den

als trocken empfundenen, nüchternen und zweckmäßigen Stil des Bauwerks, der jegliche „pathetische Überhöhung“¹⁰ vermeidet. Das Gebäude¹¹ besitzt zwei Eingangstore und zwei Innenhöfe sowie zwei etwas reicher gestaltete Stiegenaufgänge, die zu den oberen Geschossen führen, wo schlichte Büroräume durch lange gerade Gänge erschlossen werden. Im ersten Stock des Hoftraktes befindet sich hofseitig der Prunkraum des Hauses, der

6 Paul Sprenger stand von 1842 – 48 der obersten bauberatenden und baufördernden Stelle des österreichischen Kaiserstaates als Hofbaurat vor.

7 Zur Baugeschichte der Niederösterreichischen Statthalterei vgl.: Petrin (1996) p. 529 – 532; Forstreiter (1930) p. 72 – 75, Cerny (1968) p. 88ff.

8 Johann Wenzel Regner von Bleyleben (1792 – 1873). Vgl.: Petrin (1996) p. 530, Anm. 11.

9 Hevesi (1903) zit. nach: Cerny (1968) p. 90.

10 Feuchtmüller (1949) p. 37.

11 Zu dem Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei vgl.: Ebd. p. 37f. und Cerny (1968) p. 88ff.

„große Sitzungssaal“, der aufgrund seiner Wandverkleidungen aus künstlichem Marmor auch „Marmorsaal“ genannt wird. Der etwa 110 Quadratmeter große Raum mit über fünf Metern Höhe hat ein Spiegelgewölbe mit Kappen aus Holz, das von verzahnten Holzbalken getragen wird; das Licht fällt durch drei große Fenster an der östlichen Längswand. (Abb. 1)

Leopold Kupelwieser erhielt bereits im Jahr 1847 den Auftrag, diesen repräsentativen Raum mit einem Freskenzyklus auszuschnücken. Es gibt keine Aufzeichnungen oder Hinweise darauf, dass diesem Auftrag eine allgemeine Ausschreibung voranging. Wie aus einem Schreiben Kübecks an Talatzko hervorgeht, muss ein erster Kontakt mit Kupelwieser schon in der ersten Hälfte des Jahres 1847 hergestellt worden sein, denn im Juli dieses Jahres beriet der Künstler sich bereits mit dem zuständigen Architekten Braun über Details zur Vorbereitung des Plafonds.¹²

Petrin bemerkt in ihrer Publikation über die Programmwürfe Kupelwiesers, dass nicht geklärt werden konnte, auf welche Weise der Kontakt zwischen Kübeck und Kupelwieser zustande kam.¹³ Weder aus der Literatur noch aus den im Nachlass Kübecks im Österreichischen Staatsarchiv befindlichen Schriftstücken ergeben sich dazu Hinweise. Möglicherweise vermittelte den Auftrag Hofbaurat Sprenger, der mit Kupelwieser bekannt gewesen sein musste. Als einer von Kupelwiesers engsten Freunden, Carl Roesner, 1836 bei den Piaristen in Wien heiratete, waren bei der Feier unter anderen auch Kupelwieser und Joseph von Führich sowie die Architekten Nobile, Ostertag und Sprenger zugegen.¹⁴ Kupelwieser und Sprenger kannten sich vermutlich aus ihrer gemeinsamen Studienzeit an der Akademie der bildenden Künste¹⁵ oder durch ihre spätere Lehrtätigkeit an dieser Institution: Sprenger war dort ab 1828, Kupelwieser ab 1831 als Korrektor beschäftigt; 1828 erhielt Sprenger eine Professur der mathematischen Wissenschaften und wurde 1835 akademischer Rat der Akademie, während Kupelwieser 1836 als Professor für Historienmalerei an die Akademie berufen wurde.

Vielleicht kam der Auftrag auch direkt über den Hofkammerpräsidenten Karl Friedrich Freiherr von Kübau zustande, der eng mit dem Patriarchen von Venedig und späteren Abt von Lilienfeld, Ladislaus Pyrker, befreundet war¹⁶, der wiederum seit 1823 mit Leopold Kupelwieser in Verbindung stand.¹⁷ Laut Wiener Zeitung war Kupelwieser 1847 direkt von Kaiser Ferdinand mit der Ausgestaltung des Sitzungssaales beauftragt worden (Beilage zum Morgenblatt der Wiener Zeitung No. 23, 22. März 1851). Weiters werden Hofbaurat Nobile, Sektionsrat Sprenger, Freiherr von Münch-Bellinghausen und Baron Kübeck „sowohl für die Anregung, als auch für die wesentliche

Förderung und Ermöglichung dieser Kunstschöpfung“ bedankt. Es wird auch darauf verwiesen, „daß der eigentliche Ursprung der letzteren [der Kunstschaffung, Anm.] noch der so mannigfach angefochtenen Rechnung des sogenannten ‚alten Regimes‘ zu Guten gehe. Die Genehmigung der Ausführung datirt nämlich merkwürdigerweise vom 12. März 1848, also vom Vorabende der späteren Ereignisse.“

Im Jahr 1847 legte Kupelwieser den ersten Programm-entwurf und Aquarellentwürfe mit Vorschlägen zu geschichtlichen Motiven für die Wand- und Deckengemälde vor. Nach mehreren Abänderungen der Vorschläge – wahrscheinlich durch die Baukommission – verfasste Kupelwieser um die Jahreswende 1847/48 einen zweiten, ebenfalls nicht datierten Programm-entwurf¹⁸ und bat in einem an Kübeck adressierten Brief vom 8. Jänner 1848:

„daß die Wahl der Gegenstände nach Eurer Excellenz Bestimmung und ferneren Andeutung zu verbleiben habe, und keiner fremden Einmischung blosgestellt werde.“¹⁹

Weiters macht er in dem Schreiben konkrete Angaben zu den Zahlungsmodalitäten und den nötigen Vorarbeiten im Marmorsaal. Am 12. März 1848 wies Kübeck den Präsidenten der niederösterreichischen Regierung an, den Vertrag mit Kupelwieser abzuschließen und allen seinen Forderungen stattzugeben. In dem Brief werden einige Treffen mit Kupelwieser erwähnt und es wird festgelegt, dass die Arbeit bis längstens Juli 1849 vollendet werden sollte. Weiters enthält das Schriftstück eine Auflistung aller Bildthemen bis auf die Herrscher-Porträts in den Stichkappen und eine Kostenaufstellung mit Angaben zu jedem einzelnen Gemälde.²⁰ Kübeck betont in

12 Niederösterreichisches Landesarchiv, Nö. Regierung Präsidium 1848 Zl. 571/P, fol. 56 (Karton 73). Anweisung Kübeck von Kübau an Freiherrn Talatzko von Gestiecek, 12. März 1848 1054/B.C.

13 Petrin (1996) p. 530, Anm. 3.

14 Feuchtmüller (1970) p. 50.

15 Kupelwieser studierte von 1809 bis 1823, Paul Sprenger von 1817 bis 1823 an der Akademie der bildenden Künste in Wien.

16 Vgl.: Dobersberger (1997), u.a. p. 12.

17 Leopold Kupelwieser besuchte Pyrker 1823 auf der Durchreise nach Rom; in den darauf folgenden Jahren kam es immer wieder zu Kontakten, so etwa arbeitete Kupelwieser 1840 an der Ausstattung von Pyrkers Legendenwerk mit. Vgl.: Ebd. u. a.: p. 469f.

18 Siehe Anhang.

19 Niederösterreichisches Landesarchiv, Nö. Regierung Präsidium 1848 Zl. 571/P, fol. 89 (Karton 73). Schreiben von Leopold Kupelwieser an Freiherrn von Kübeck von Kübau, 8. Jänner 1848. Siehe Anhang.

20 Die Kosten für die einzelnen Gemälde wurden unterschiedlich hoch veranschlagt. Das Gesamthonorar von 13.000 Gulden war nach dem Urteil Kübecks „sehr mäßig“. Vgl.: Niederösterreichisches Landesarchiv, Reg. A, Präs. d. NÖ. Reg., Zl. 571 P 848 vom 12. März 1848, gez. Kübeck. Siehe Anhang.

diesem Zusammenhang, für inhaltliche Fragen des Programmkonzeptes allein verantwortlich zu zeichnen, und schließt damit jede Einflussnahme seitens der Baukommission aus:

„Da Professor Kuppelwieser zur Vermeidung aller Abänderungen nun besonders angelegen ist die zu erwähnenden geschichtlichen und allegorischen Momente bestimmt zu bezeichnen, und ich mir weiter vorbehalten habe, die für die einzelnen Gemälde zu entwerfenden Zeichnungen zu berathen und zu prüfen, so entfällt in dieser Richtung jede einwirkende Amtshandlung der Baukommission. Ich habe daher dem Künstler auch gerne zugesagt, daß von Seite der Behörden eine Veröffentlichung der einzelnen Gemäldeaufgaben vor ihrer Vollendung nicht ausgehen werde und auch nicht in ihrer Absicht sei.“²¹

Aus dem Schreiben geht deutlich hervor, dass Kupelwieser in allen Anliegen die uneingeschränkte Unterstützung des Hofkammerpräsidenten Kübeck genoss. In einem Schreiben vom 22. März 1848 bestätigte Talatzko, den Forderungen nachzukommen.²² Der Vertrag mit Kupelwieser wurde am 29. April 1848 abgeschlossen.²³

Mit den Fresko-Arbeiten begann Kupelwieser vermutlich im März 1848 und stellte sie – nach einer längeren Unterbrechung nach dem 6. Oktober 1848²⁴ – wahr-

scheinlich erst im Laufe des Jahres 1851 fertig. Das deutsche Kunstblatt vom 4. März 1850 berichtet, dass das Wandgemälde *Wiener Kongress* als letztes Fresko zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollendet war. Im Beitrag der Wiener Zeitung vom 22. März 1851 wird angedeutet, dass Kupelwieser immer noch mit den Arbeiten am Freskenzyklus beschäftigt war: Hier ist von einer Kunstschöpfung die Rede, die „ohne großes Aufsehen der Vollendung entgegen reift“.²⁵ Einige Kartons zu den Fresken entstanden bereits im Jahr 1847 vor dem Beginn der Freskoarbeiten²⁶, weitere Kartons zeichnete der Künstler wahrscheinlich parallel dazu und in der Zeit nach dem 6. Oktober, in der er die Arbeit im Marmorsaal für längere Zeit unterbrechen musste.²⁷ Die Porträts für die Stickschappen wurden nach dem 12. März 1848 festgelegt, die Auswahl der einzelnen Herrscher dazu findet sich erst im dritten Programmwurf, der nach dem 1. Jänner 1849 zu datieren ist.²⁸ Dass die Mitglieder der Baukommission auch weiterhin mit der künstlerischen Ausstattung des Saales betraut waren, zeigen Paul Sprengers Vermerke „Gesehen und für gut befunden 15/4 1849 Paul Sprenger“ bzw. „Begutachtet 1:/5. 1849 Paul Sprenger“ auf den Kartons zu den Herrscherporträts von Maximilian I. und Maria Theresia.

21 Niederösterreichisches Landesarchiv, Nö. Regierung Präsidium 1848 Zl. 571/P, fol. 56 (Karton 73). Anweisung Kübeck von Kübaus an Freiherrn Talatzko von Gestiecek, 12. März 1848 1054/B.C. Siehe Anhang.

22 Niederösterreichisches Landesarchiv, Nö. Regierung Präsidium 1848 Zl. 571/P, fol. 89 (Karton 73). Anweisung von Talatzko, 22. März 1848.

23 Forstreiter (1930) p. 75.

24 Am 6. Oktober kam es in Wien wieder zu Straßenkämpfen, der Kriegsminister Graf Theodor Baillet-Latour wurde ermordet und der Kaiser verließ Wien. Am 31. Oktober besetzten kaiserliche Truppen die Stadt nach kurzer Belagerung. Vgl.: Petrin (1994) p. 551, Anm. 48.

25 „[...] gelang es mir seyt den Märztagen mich [...] in mein Asyl der Kunst zu flüchten [...] ich war so glücklich ein paar junge Leute dazu [...] abzuziehen [...] und indem ich sie mit an der Kunst erwärmte [...] habe ich mit ihrer Beyhülfe einen großen Theil des Saales beendet [...]“ Nicht datierter Brief an die Kaiserwitwe Carolina Augusta, zit. nach:

Feuchtmüller (1970) p. 56. Zur Fertigstellung der Arbeiten vgl.: *Deutsches Kunstblatt* (red. v. F. Eggers) Nr. 9 vom 4. März 1850, p. 71 und *Beilage zum Morgenblatte der Wiener Zeitung* Nr. 23 vom 22. März 1851.

26 Vgl. Kapitel „Zur Herstellung der Kartons“.

27 „[...] allein seyt dem 6t Oktober war es mir nicht mehr möglich diese Gemüthsruhe festzuhalten [...]. Seyt der Übergabe der Stadt ist es wieder ruhig [...] und ich kann wieder meiner Kunst leben, ich habe ein Carton beendet und fahre darin fort.“ Nicht datierter Brief an die Kaiserwitwe Carolina Augusta, zit. nach: Feuchtmüller (1970) p. 56. Am 5. Januar 1849 ordnete Edler von Waldheim an, eine größere à-Conto-Zahlung an Kupelwieser zu überweisen, da seine Kartonsarbeiten als Vorarbeiten für die Freskomalereien so weit fortgeschritten waren. Vgl.: Niederösterreichisches Landesarchiv, Nö. Regierung Präsidium 1849 Zl. 47/P, fol. 89 (Karton 73). Anweisung von Waldheim an das k.k. Nö. Regierungs-Präsidium, 5. Jänner 1849.

28 Vgl. Kapitel „Zur Herstellung der Kartons“.

Die Genese des Bildprogramms

Zu dem Freskenzyklus im Marmorsaal gibt es drei eigenhändig von Kupelwieser verfasste Programmwürfe²⁹, die sich im Niederösterreichischen Landesarchiv befinden. Zusammen mit zahlreichen Skizzen, Pausen, Aquarellen und einem Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde aus dem Niederösterreichischen Landesmuseum bzw. aus Familienbesitz belegen sie die Entwicklung des Gesamtkonzeptes für die Ausgestaltung des Zyklus. In dem am Institut für Kunstgeschichte der Universität Graz wiederentdeckten Konvolut von über 100 Zeichnungen Leopold Kupelwiesers³⁰ befinden sich auch einige Skizzen und Entwürfe, die wichtige Stadien in der Entstehungsgeschichte des Zyklus darstellen und das Verständnis des Konzeptes und des Arbeitsprozesses wesentlich erweitern und ergänzen. Die Programmwürfe sind nicht datiert, können aber durch Vergleiche und unter Einbeziehung von schriftlichem und bildlichem Quellenmaterial chronologisch geordnet und ungefähr datiert werden.

Erster Programmentwurf

1847 erhielt Kupelwieser durch den Vizepräsidenten der Hofkammer, Anton Rudolf Freiherr von Münch-Bellinghausen, den Auftrag, Entwürfe für die Ausschmückung des Ratsaales der Niederösterreichischen Landesregierung auszuarbeiten.³¹ Die Wahl der Stoffe wurde dem Künstler freigestellt, sofern „die Grundgedanken ernst und geistreich“³² aufgefasst seien. Der erste Programmentwurf dürfte unmittelbar nach Erteilung dieses Auftrags, also noch 1847, entstanden sein und ist an den Präsidenten der allgemeinen Hofkammer, Freiherrn Kübeck von Kübau, adressiert. (Abb. 3–6)

Hier werden die Aufteilung der Decke und der Wände skizziert sowie die einzelnen Bildthemen erstmals formuliert.³³ Der Text ist sehr flüchtig geschrieben und enthält zahlreiche Korrekturen, Hinzufügungen und Wiederholungen. Wahrscheinlich diente er als Vorlage einer späteren Reinschrift. Kupelwieser hatte bereits zu einem früheren Zeitpunkt einen Gesamtentwurf und vier Aquarellentwürfe zu dem Zyklus vorgelegt, auf die er im ersten Programmentwurf Bezug nimmt.

Am Anfang des Textes stehen allgemeine Überlegungen zu der gestellten Aufgabe. Besonders hier zeugen zahlreiche nicht zu Ende geführte oder unvollständige Sätze, Umformulierungen und sprunghafte Wendungen von dem gedanklichen Prozess, der zu Beginn um verschiedene Möglichkeiten der Auffassung und Ausgestaltung kreiste. Schon zu diesem Zeitpunkt stand aber fest, dass zur „möglichst zweckmäßigen Anwendung der Kunst“

sowohl allegorische als auch geschichtliche Darstellungen aneinanderzureihen sind. Auch ein weiterer wichtiger Punkt wird bereits angedeutet: Es sollen Momente aus der österreichischen Geschichte gewählt werden, die „in einer bestimmten Beziehung zur Gegenwart stehen“.³⁴ Ebenso wird die gewünschte Wirkung dieser geschichtlichen Zusammenschau, des „zusammengedrängten Gedenkens“, bereits formuliert: Der Betrachter soll zur Überzeugung gelangen, dass „jede Regenten Tugend in ihrer schönsten Verherrlichung durch einen höheren Segen zu allen Zeiten in Österreich zu finden ist“.³⁵

In der Folge wird die Einteilung der Decke in sieben Bildfelder vorgeschlagen. Eine beigefügte kleine Skizze der Decke zeigt ein rautenförmiges Mittelfeld, das von sechs unregelmäßig fünfeckigen Bildfeldern umgeben ist. (Abb. 2)

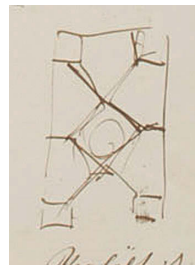


Abb. 2: Detail aus dem Programmentwurf I: Aufteilung der Decke; Nö. Landesarchiv, Varia 8/1a (fol. 1).

Dieser Skizze entspricht eine am Kunstgeschichtsinstitut in Graz aufbewahrte großformatige Bleistiftzeichnung von Kupelwieser, auf der sich genau diese Aufteilung der Bildfelder findet und die im Folgenden als erster Gesamtentwurf der Decke bezeichnet wird. (Abb. 7) Die hier ausgeführten Szenen entsprechen sowohl inhaltlich als auch in der Art der Darstellung den im ersten Pro-

29 Die vollständigen Transskripte der drei Programmwürfe finden sich im Anhang. Zur besseren Lesbarkeit werden im Folgenden die Zitate aus den Programmwürfen orthographisch angepasst und leicht bearbeitet wiedergegeben.

30 Zur Provenienz und Geschichte des Konvoluts von 114 Zeichnungen Leopold Kupelwiesers am Institut für Kunstgeschichte der Universität siehe: Ploder (2007).

31 Forstreiter (1930) p. 71 ff.

32 Kielmannsegg (1891) Einleitung.

33 Anmerkung zu den Bildtiteln: Die Titel für die einzelnen Bilder wurden aus den Formulierungen im Erklärungstext zu dem Freskenzyklus (Ohne Autor: *Die Al-Fresco-Malereien im Saale der k. k. Statthaltereie zu Wien, ausgeführt von Kupelwieser*, Wien, o.J., um 1850) abgeleitet und der heutigen Schreibweise angepasst. Die Bildtitel werden in dieser Form in Überschriften angeführt. Bei Zitaten einzelner Bildtitel im Text wird der Titel verkürzt wiedergegeben und kursiv geschrieben.

34 Programmentwurf I, siehe Anhang.

35 Ursprünglich hieß es im Text, dass jede Regenten-Tugend in Österreich zu finden „war“, das Verb wurde ins Präsens ausgebessert. Programmentwurf I, siehe Anhang.



Abb. 7: Erster Gesamtentwurf der Decke; Bleistift, geripptes Papier, 270 x 450 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

grammentwurf beschriebenen Motiven für die Deckenbilder, und es kann davon ausgegangen werden, dass Text und Entwurf in unmittelbarem Zusammenhang stehen, zumal auch im Text auf eine „vorliegende Zeichnung“³⁶ Bezug genommen wird. Allerdings scheint schon im Vorfeld – vor der Entstehung des ersten schriftlichen Konzeptes – bereits Kritik an der Wahl eines in der ersten Gesamtansicht dargestellten Bildmotives, an *Karls Zug nach Tunis* geübt worden sein, und Kupelwieser erklärt zwar im Text die Motivwahl, schlägt zugleich aber ein neues Motiv vor, zu dem er offenbar bereits einen Entwurf vorlegen konnte. Aus diesen Beobachtungen ergibt sich eine wahrscheinliche Chronologie der einzelnen Dokumente: Zu Beginn entstanden vermutlich der sich zur Zeit in Graz befindende Gesamtentwurf für die Decke sowie ein Entwurf für vier Zwickelbilder, heute am Niederösterreichischen Landesmuseum; nach Kritik, die sich auf die Auswahl eines Bildmotives bezog und nicht schriftlich dokumentiert ist, legte Kupelwieser einen weiteren Entwurf als Ersatz für das beanstandete Bildmotiv vor und

verfasste das erste schriftliche Konzept (erster Programm-entwurf).

Das zentrale mittlere Feld sollte von einer Allegorie der *Austria* eingenommen werden:

*„die Austria den Landes Wappenschild im Arme haltend den Blick gegen den Himmel gekehrt von wo ihm stets Heil und Segen zugeflossen, zu deren Füßen bricht sich an einem Felsen die stürmische Woge und umgebende Genien tragen die Insignien der Würde und Macht.“*³⁷

Dieser Beschreibung entspricht eine Aquarellstudie³⁸ aus dem Kupelwieser-Archiv des Niederösterreichischen Landesmuseums (Abb. 8): Die personifizierte *Austria* ist dem Betrachter zugewandt und deutet mit dem linken Arm nach oben; im rechten Arm hält sie den österreichischen Wappenschild, der Blick ist gen Himmel gerichtet.

³⁶ Programmwurf I, siehe Anhang.

³⁷ Programmwurf I, siehe Anhang.

³⁸ Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/347.



Abb. 8: „Die gekrönte Austria“; Aquarell über Bleistift, dickes Velin-Papier (Aquarellpapier), 272 x 190 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/347.

Der Knabe zu ihrer Rechten trägt Schwert, Zepter und ein Buch, der Knabe zur Linken die Reichskrone, zu Füßen der *Austria* bricht sich eine Woge. Die runde Form des Bildfeldes ist in der beigefügten Skizze der Einteilung der Decke bereits angedeutet.

Das detailliert ausgeführte Mittelbild auf dem ersten Gesamtentwurf der Decke³⁹, das wahrscheinlich der im Niederösterreichischen Landesmuseum aufbewahrten entsprechenden Pausezeichnung auf Transparentpapier⁴⁰ zugrunde liegt, zeigt eine Variation desselben Themas. (Abb. 9, 10) Die *Austria* ist hier mit derselben nach oben weisenden Geste, nicht aber frontal, sondern in Schrägansicht dargestellt. Im rechten Arm hält sie Zepter und Reichsapfel, auf dem Kopf trägt sie die rudolfische Krone und zu ihren Füßen bricht sich, wie in der Aquarellstudie, eine Woge. Ein Genius reicht ihr den österreichischen Wappenschild und Lorbeeren. Umgeben ist die Darstellung von vier Putto-ähnlichen Genien, von denen einer ein großes Buch im Arm hält. Das Motiv des Buches wurde in späteren Fassungen der *Austria* immer wieder in unterschiedlichen Zusammenhängen aufgegriffen.

Die Pausezeichnung wurde von Kupelwieser überarbeitet; so etwa änderte er die Profilansicht des Gesichtes in

³⁹ Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

⁴⁰ Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1038.



Abb. 9: Detail aus dem ersten Gesamtentwurf der Decke: „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier, 270 x 450 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.



Abb. 10: „Die gekrönte Austria“; schwarze Feder und Bleistift, Transparentpapier, 170 x 167 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1038.

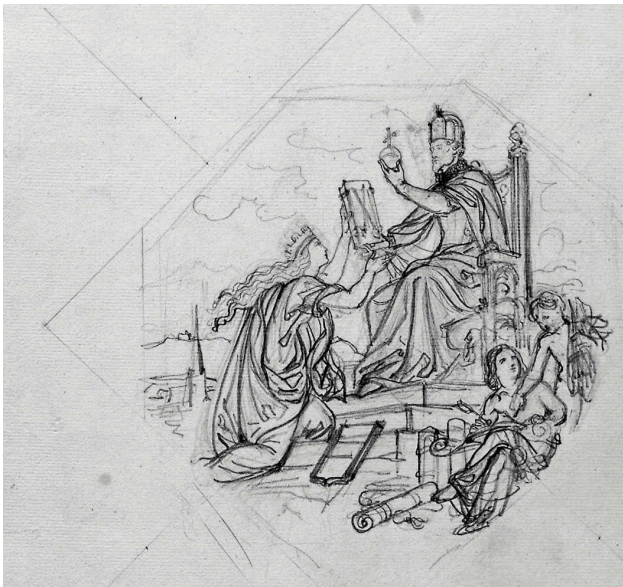


Abb. 11: „Die Austria empfängt vom Kaiser die Insignien des Rechts und der Macht. (Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein)“; Kohle über Bleistift, geripptes Papier, 332 x 254 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/349.



Abb. 12: „Die Austria empfängt vom Kaiser die Insignien des Rechts und der Macht. (Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein)“; schwarze Feder und Bleistift, Transparentpapier, 168 x 165 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1037.

eine Frontalansicht. Ob dieser Entwurf eine frühere Fassung darstellt oder nach der Ausführung des Aquarells entstand, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Möglicherweise legte Kupelwieser zu Beginn seiner Arbeit die Aquarellentwürfe vor und änderte diese auf Wunsch der Kommission dann ab; in diesem Fall führte er den ersten Gesamtentwurf und die Pauszeichnung auf Transparentpapier zu einem späteren Zeitpunkt aus.

Als weitere Möglichkeit für das zentrale Mittelbild nennt Kupelwieser im ersten Programmentwurf gleich darauf noch ein anderes Thema:

„Eine andere Zeichnung zum Mittelbild zeigt in allegorischer Darstellung den Kaiser Ferdinand I. [...] welcher die nied.[er] öst.[erreichische] Regierung einsetzt. Diesen Gegenstand hat der E[nde]s.G.[efertigte] erlaubt dem u. vorstellen zu müssen weil F[erdinand] I. die Regierung in ihrer jetzigen Form begründet und gleichsam selbst als Praeses den schriftlichen Ausarbeitungen vorgestanden weil von dieser Zeit an wie vordem als die Art des Regiments bloß auf Schwert und Bischofsstab gestellt war der Verkehr auf schriftlichem Wege eingeführt war. Es ist hier wieder die Austria welche vom Kaiser die Insignien des Rechtes und der Macht empfängt auch hier sind jugendliche Gestalten welche sich mit der neuen Art, die schriftliche bezeichnend, befassen.“⁴¹

Zu diesem Vorschlag befinden sich im Niederösterreichischen Landesmuseum eine entsprechende Zeichnung⁴² und eine Pause⁴³ davon. (Abb. 11, 12)

Ferdinand I. sitzt hier auf einem erhöhten Thron und empfängt von der vor ihm knienden Personifikation der Austria ein Buch. Vor dem Thron lehnt der österreichische Wappenschild, und am rechten Bildrand befinden sich zwei Figuren, die mit der Niederschrift eines Textes („Verkehr auf schriftlichem Wege“) beschäftigt sind. Im Hintergrund ist die Silhouette des Stephansdomes erkennbar. An den beiden Zeichnungen lässt sich die Arbeitsweise Kupelwiesers gut nachvollziehen: Während die Komposition bereits im ersten, skizzenhaften Entwurf festzustehen scheint, überarbeitete der Künstler in der Pause noch einige Details. Neigt sich Ferdinand I. im ersten Entwurf der vor ihm knienden Austria zu, ist sein Kopf in der zweiten Fassung hoch erhoben, die Austria wird weiter zurückversetzt, und die fast innige Situation der ersten Fassung wird durch den herrschaftlichen Gestus zu einer formellen Konstellation. Die Pause auf Transparentpapier wurde weiters im Bereich der Faltenwürfe der Austria überarbeitet und die Handstellung der Figur am rechten Rand verändert. In diesem Entwurf werden in die vormalig rein allegorische Darstellung der Austria die historischen Figuren Kaiser Ferdinand I. und seine Schreibgehilfen eingeführt, der Ort wird durch die Andeutung des Stephansdomes bestimmt und Requisiten wie die römisch-deutsche Reichskrone oder Dokumentenrollen mit Siegeln schaffen eine historische Situation.

⁴¹ Programmentwurf I, siehe Anhang.

⁴² Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/349.

⁴³ Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1037.



Abb. 13: Detail aus dem ersten Gesamtentwurf der Decke:
„Die Belehnung Leopolds I.“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt
270 x 450 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

In der Folge wurde dieser Teil des Bildes zu einem eigenständigen Thema weiterentwickelt und zu einer konkreten historischen Situation ausgearbeitet, während die *Austria* wieder, wie im ersten Vorschlag des Programmwurfes, als rein allegorischer Bildgegenstand zum zentralen Deckengemälde des Zyklus wurde.

Im Anschluss an die Vorstellung des Mittelbildes nennt Kupelwieser nun die Themen der sechs umgebenden Bildfelder.

„Von den sechs hier umstehenden Bildern enthalten zwei die Lehensnahmen Österreichs aus den zwei großen Wendepunkten sowohl der grauen Babenbergischen als den Beginn der habsburgischen Zeit, hiermit das eine Leopold I. belehnt von Otto II. Albrecht I. belehnt von Rudolph I.“⁴⁴

Beide Themen sind im ersten Gesamtentwurf der Decke bereits angelegt. Im Bildfeld links unten ist die Belehnung Leopolds I. durch Otto II. dargestellt; Leopold, der in seiner Rechten den zerbrochenen Bogen hält, steht vor Otto II. und nimmt eine Schriftrolle entgegen. (Abb. 13) Die Aufteilung des Bildes sowie einzelne Motive wie die durch Säulen und Bögen angedeutete antike Architektur und der zerbrochene Bogen wurden im ausgeführten Fresko später im Großen und Ganzen übernommen, allerdings ist Leopold I. im ersten Gesamtentwurf stehend und nicht wie im Fresko kniend dargestellt und weist mit der Linken auf das im Bildhintergrund liegende Land; dieser Weisegestus wurde im Fresko auf die im Mittelgrund an der Säule lehende Figur übertragen.

Auch die Darstellung der Belehnung Albrechts I. findet sich im späteren Fresko wieder. (Abb. 14) Einige Kleinigkeiten wurden, sicherlich auch durch die starke Veränderung der Form der Bildfelder, abgeändert: So wird Albrecht I. im Gesamtentwurf schräg von der Seite gezeigt, während



Abb. 14: Detail aus dem ersten Gesamtentwurf der Decke:
„Die Belehnung Albrecht I.“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt
270 x 450 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

er auf dem Fresko in halber Rückenansicht dargestellt wird; die Fanfarenbläser im Mittelgrund werden im Fresko an den linken Bildrand versetzt und die Figur mit dem Wappenschild im Vordergrund des Freskos fehlt im Gesamtentwurf noch gänzlich; auch Kirche und Hausdächer im Hintergrund wurden später durch eine mittelalterliche Burg ersetzt – dennoch wurden Bildinhalt und Komposition insgesamt im Laufe des Arbeitsprozesses kaum verändert. Von allen in diesem ersten Konzept angeführten und in dem mit diesem Konzept in Verbindung stehenden ersten Gesamtentwurf skizzierten Bildmotiven sind die beiden Belehnungsszenen die einzigen, die im Freskenzyklus schließlich in dieser Form auch ausgeführt wurden.

Als weitere Begebenheit aus der Babenberger Zeit schließt sich nun an die Belehnung Leopolds I. eine Darstellung Leopolds VII. an,

„welcher den Grund zur künftigen Größe gelegt, die Stadt neu befestigt, die Untertanen [durch] Gesetze und Pflege ihrer socialen Verhältnisse auf jede Weise förderte und Österreich auf eine früher nie erreichte Höhe führte.“⁴⁵

Die entsprechende Darstellung dieser Szene in der rechten unteren Ecke des ersten Gesamtentwurfs⁴⁶, auf die auch die Pause auf Transparentpapier im Niederösterreichischen Landesmuseum zurückgeht⁴⁷, zeigt Leopold den Glorreichen mit seiner Gemahlin Theodora inmitten seiner Untertanen. (Abb. 15) Die zentrale Figur der Darstellung, Leopold der Glorreiche, wurde in weiterer Folge in ein Gemälde des Zyklus übernommen, jedoch in einen anderen szenischen Kontext gestellt, der als

44 Programmwurf I, siehe Anhang.

45 Programmwurf I, siehe Anhang.

46 Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

47 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1041.



Abb. 15: Detail aus dem ersten Gesamtentwurf der Decke:
„Leopold der Glorreiche“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt
270 x 450 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

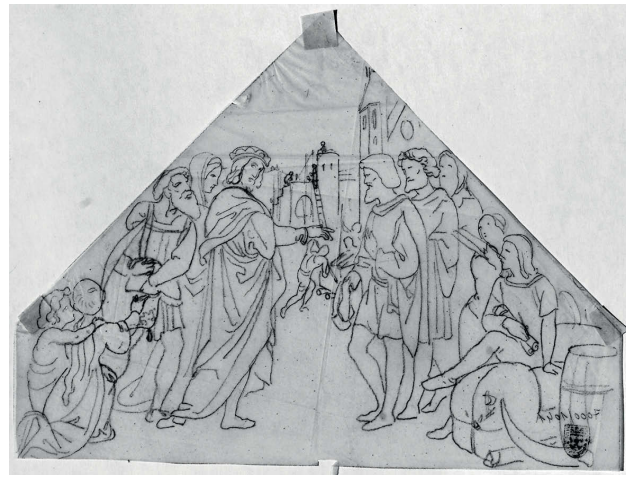


Abb. 16: „Leopold der Glorreiche“; schwarze Feder,
Transparentpapier, 195 x 260 mm; Nö. Landesmuseum,
Inv. Nr. 7000/1041.



Abb. 17: Detail aus dem ersten Gesamtentwurf der Decke:
„Carls V. Zug nach Tunis“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt
270 x 450 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.



Abb. 18: „Carls V. Zug nach Tunis“; Aquarell; Privatbesitz;
Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv
(dort als Kopie).

programmatischen Grundgedanken weniger die Milde, als die Gerechtigkeit Leopolds zum Ausdruck bringen sollte.⁴⁸

An die Darstellung der Belehnung Albrechts I. sollte wohl ursprünglich eine Komposition anschließen, die eine Szene aus dem Leben Karls V. beinhalten sollte, Kupelwieser änderte diesen Entwurf aber ab:

*„neben dieser steht in vorliegender Zeichnung Carl V. [...] der E.[ndes] G.[efertigte] hat sich durch Vorliebe für den erhabenen Helden zu dieser irrigen Anwendung anleiten lassen“.*⁴⁹

Bei dem Bild, auf das sich Kupelwieser bezieht, dürfte es sich um die Darstellung *Carls V. Zug nach Tunis* handeln, die sich auf dem ersten Gesamtentwurf⁵⁰ in der

rechten oberen Ecke befindet und zu der auch eine Aquarellstudie erhalten ist.⁵¹ (Abb. 17, 18) Die Ausführung auf dem Gesamtentwurf stimmt mit jener im Aquarell dabei genau überein. Letztere ist mit einem in sehr aufwendig gestalteten Buchstaben ausgeführten Bildtitel versehen und mit „*Leopold Kupelwieser*“ und „*1847*“ signiert. In der Bildmitte befindet sich Carl V., der mit seinem Schwert auf die Flotte deutet, die gerade vom Hafen ausläuft. In der rechten Bildhälfte werden Carls Gefolgsleute, von

48 Vgl. Kapitel „Das öffentliche Gericht zu Tulln (1200)“.

49 Programmwurf I, siehe Anhang.

50 Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

51 Beschriftet: „*Carl V Zug nach Tunis*“. Bezeichnet: „*Leopold Kupelwieser 1847*“. Das Aquarell befindet sich im Besitz von Elda von Kupelwieser. Vgl.: Feuchtmüller (1970) p. 277.

denen der vorderste eine Fahne schwenkt, in Prunkrüstungen der Renaissance dargestellt. Links im Vordergrund warten zwei Fährleute in ihrem Boot darauf, den Herrscher zu seinem Kriegsschiff überzusetzen.

Carl V. hielt an der mittelalterlichen Idee des Kaisertums als Schützer der Kirche und Kämpfer für den rechten Glauben gegen das Heidentum fest. Sein Feldzug gegen Vasallen des Sultans im Jahr 1535, der bei Karthago die Seemacht des Kaisers bedrohte, wurde zu seinem persönlichen Triumph.⁵² Der Feldzug wurde vom Hofmaler Cornelisz Vermeyen, der selbst nach Tunis mitgereist war, in einer Folge von 12 Tapisserien dargestellt; 10 Kartons dazu befinden sich im Wiener Kunsthistorischen Museum und wurden unter Leopold I. nachgewebt. Möglicherweise wurde Kupelwieser durch Ladislaus Pyrkers Werk *Tunisia oder Carls V. Heerfahrt nach Afrika (dem Sieger von Aspern gewidmet)*, zu der Darstellung ange-regt.⁵³ Warum das Bildthema *Karl V. als Sieger über das Heidentum* nicht in den Zyklus aufgenommen wurde und auch die Figur Carls V. in späteren Fassungen nicht mehr aufscheint, wird im Programmmentwurf nicht begründet. Möglicherweise fehlte dem Motiv der Bezug zu Niederösterreich bzw. Wien, der sich bei allen anderen Themen feststellen lässt. Im ersten Programmmentwurf schlägt Kupelwieser anstelle dieser Darstellung eine Szene vor, in der Ferdinand II. oder Joseph II. im Mittelpunkt stehen sollen:

„neben dieser steht in vorliegender Zeichnung Carl V. [...] der E.G. hat sich durch Vorliebe für den erhabenen Helden zu dessen irrigen Anwendung verleiten lassen und er glaubt stadt dessen die Vorstellung Kaiser Josephs II. oder Fer II. vorschlagen zu müssen. Es liegt der Entwurf bey vorstellend Joseph den zweyten welcher mit großer Sorgfalt das Wohl auch seiner geringsten Unterthanen wahrte und zugleich die wichtigsten Regierungsangelegenheiten ordnet“.⁵⁴

In dem am Institut für Kunstgeschichte in Graz wiedergefundenen Konvolut an Zeichnungen von Kupelwieser befindet sich auch ein Entwurf für die im ersten Programmmentwurf vorgeschlagene Szene in der für die erste Aufteilung der Decke charakteristischen fünfeckigen Bildform; dabei handelt es sich wahrscheinlich um jenen in dem zitierten Text erwähnten Entwurf, welcher der Kommission vorlag. (Abb. 19) Joseph II. befindet sich hier zusammen mit zwei weiteren Figuren in der Mitte der Komposition; er nimmt die Bittgesuche seiner Untertanen entgegen, während er seinen Schreibern links im Bild Anweisungen gibt; im Hintergrund sieht man Figuren an hohen Regalen mit Büchern oder Dokumenten. Hier taucht bereits das Motiv der Schreiber bzw. Beamten auf, welche Protokolle und Niederschriften anfertigen, Doku-

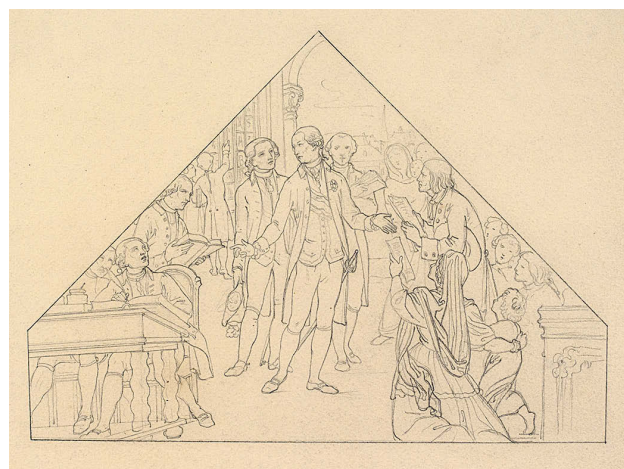


Abb. 19: „Joseph II. nimmt die Bittgesuche seiner Untertanen entgegen und ordnet Regierungsangelegenheiten“; Bleistift, Velin-Papier, 240 x 290 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

mente und andere Schriftstücke ordnen bzw. aufbewahren und den Herrscher in Verwaltungsangelegenheiten unterstützen; dieses Thema findet sich später in dem Gemälde *Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein* in anderem Zusammenhang wieder. Im ersten Gesamtentwurf für die Decke ist allerdings keine entsprechende Szene dargestellt, und in der Form wurde das Konzept auch im Freskenzyklus nicht umgesetzt; die Porträts Josephs I. und Ferdinands II. zieren allerdings als Fresko ausgeführt die Stichkappen über den Türen.

Für die beiden Eckfelder sah Kupelwieser Darstellungen Karls VI. und Franz' I. von Österreich vor.

„Karl VI. welcher den Übergang in die Lothringische Linie bezeichnet und als kunstliebender Regent die Zierde Wiens, die Karlskirche erbaut hat und sie den Kreuzherren übergibt.“⁵⁵

Im ersten Gesamtentwurf sind die Szenen mit Joseph I. und Karl VI. an der rechten bzw. linken Schmalseite der Decke angeordnet. Die Darstellung der Übergabe der Karlskirche entspricht dabei in allen Details einer im Niederösterreichischen Landesmuseum aufbewahrten Aquarellstudie⁵⁶, die in der Mitte Karl VI. und einen Kreuzherrn zeigt. (Abb. 20–22) Links im Bild sind Karls Gemahlin Elisabeth Christina und Gefolgsleute des Kaisers dargestellt, in der rechten Bildhälfte befinden sich

52 Liebenwein-Krämer (1977) p. 56f.

53 Johann Ladislaus Pyrker: *Tunisia oder Kaiser Carl V. Heerfahrt nach Afrika. Ein Heldengedicht in 12 Gesängen*, erschienen 1820 bei Carl Ferdinand Beck in Wien.

54 Programmmentwurf I, siehe Anhang.

55 Programmmentwurf I, siehe Anhang.

56 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/352. Pauszeichnung auf Transparentpapier dazu: Inv. Nr. 7000/1039.



Abb. 20: Detail aus dem ersten Gesamtentwurf der Decke: „Karl VI. übergibt die Karlskirche an die Kreuzherren“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 270 x 450 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.



Abb. 21: „Karl VI. übergibt die Karlskirche an die Kreuzherren“; Aquarell über Bleistift, dickes Velin-Papier (Aquarellpapier), 195 x 260 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/352.



Abb. 22: „Karl VI. übergibt die Karlskirche an die Kreuzherren“; schwarze Feder, Transparentpapier, 195 x 260 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1039.

weitere Mönche des Kreuzherren-Ordens, im Hintergrund erkennt man die Karlskirche.

Die Komposition hat große Ähnlichkeit mit der Grisaillemalerei von Josef Klieber nach Entwürfen von Peter Fendi zur Skulptur Karls VI. im Habsburgersaal der Franzensburg. Auch hier befinden sich zwei Figuren, Karl VI. und Johann Bernhard Fischer von Erlach, in der Bildmitte, während im Hintergrund die Karlskirche dargestellt ist. Nachdem Kupelwieser bei der Ausstattung der Franzensburg mitgewirkt hatte, kann davon ausgegangen werden, dass er die erwähnte Darstellung kannte. Als einziger der untersuchten zeitgenössischen Geschichtsschreiber erwähnt Franz Ziska in Zusammenhang mit der Erbauung der Karlskirche auch die Übergabe an die Kreuzherren:

„Seinem gethanen Gelübde getreu legte Carl der Sechste am 3. Februar 1716 den Grundstein zu der prächtigen Carls-

kirche auf der Wieden. Sie wurde nach dem Plane des kaiserlichen Oberbauinspektors Fischer von Erlach [...] erbaut und im Vollendungsjahre, am 28. Oktober 1737, von dem hiesigen Kardinal-Erzbischof, Grafen von Kollonitz, eingeweiht; sonach aber am 24. August 1738 den geistlichen Rittern vom rothen Stern übergeben.“⁵⁷

Zur Darstellung Franz' I. von Österreich machte Kupelwieser folgenden Vorschlag:

„Das vorderste dieser Bilder welches über dem Platze des Präsidenten zu stehen kommt ist Kaiser F[rantz] I. als der erste Kaiser von Österreich glaubt der Unterzeichnete ist am besten dadurch von allen übrigen hier erscheinenden Herrschern auszuzeichnen, dass er auf dem Thron steht, auf welchen er sich gleichsam soeben erhoben, er hält das Gesetzbuch in der Hand geöffnet seinen Völkern vor, welches die Wahrheitsliebe und Gerechtigkeit dieses Monarchen bezeichnet dessen Wille und Handlungen stets offen und fest und aus welchem jeder Untertan sein Lob oder Tadel wie in einem Spiegel lesen konnte seine Völker umgaben ihn treu und liebend, im Hintergrund sieht man das comagenische Gebirge und Wien.“⁵⁸

Die entsprechende Darstellung auf dem ersten Gesamtentwurf der Decke sowie eine Aquarellstudie⁵⁹ im Besitz des Niederösterreichischen Landesmuseums zeigen Franz I. wie beschrieben vor einem erhöhten Thron stehend, hinter dem sich die Kulisse Wiens mit den charakteristischen Türmen des Stephansdomes und der Karlskirche ausbreitet; im Hintergrund kann man den Kahlenberg erkennen. Franz I. wird von seinen Untertanen umgeben, denen er das bürgerliche Gesetzbuch aufgeschlagen darbietet. (Abb. 23, 24)

⁵⁷ Ziska (1847) p. 364.

⁵⁸ Programmentwurf I, siehe Anhang.

⁵⁹ Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. 7000/353.



Abb. 23: Detail aus dem ersten Gesamtentwurf der Decke: „Franz I. mit dem bürgerlichen Gesetzbuch“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 270 x 450 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

Die Szene verweist auf die Neuerungen im österreichischen Rechtssystem, die unter Franz I. eingeführt wurden:

„Des Kaisers Wahlspruch ‚justitia regnorum fundamentum‘ [die Grundfeste der Staaten ist die Gerechtigkeit] fand in der österreichischen Gesetzgebung als Grundsatz die umfassendste Anwendung. Das Strafgesetzbuch vom Jahre 1804 und das am 1. Jänner 1812 in Kraft getretene bürgerliche Gesetzbuch [...] sind ewige Denkmäler der Weisheit des Kaiser Franz als Gesetzgeber.“⁶⁰

Franz I. wird hier im Krönungsornat dargestellt, so wie ihn Kupelwieser 1837 auf einem für die Franzensburg bestimmten ganzfigurigen Porträt darstellte.⁶¹

Dieses Aquarell hat große Ähnlichkeit mit einem weiteren Aquarell Kupelwiesers, das sich im Familienbesitz befindet.⁶² Eine Vorstudie dazu fand sich in dem am Grazer Kunstgeschichte-Institut wiederentdeckten Konvolut von Zeichnungen Leopold Kupelwiesers. Das Bild zeigt den Nachfolger Franz I., Ferdinand I., der im Krönungsornat auf einem erhöhten Thron sitzt, auf dem Haupt trägt er die rudolfinische Krone und in der Rechten hält er das Zepter. Mit der Linken deutet er auf eine der beiden geflügelten Figuren rechts und links vom Thron, die dem versammelten Volk zwei Tafeln präsentieren, auf denen „Constitution“ und „Das freie Wort“ zu lesen sind. Um den Thron scharen sich mit Gewehren und Säbeln bewaffnete Männer, die auf den Kaiser deuten und ihm den Treueid schwören. Unter ihnen erkannte Rupert Feuchtmüller⁶³ Familienmitglieder Kupelwiesers. Auch hier eröffnet sich im Hintergrund eine Aussicht auf die Stadt Wien mit dem Turm des Stephansdomes. Das Blatt ist auf der Rückseite mit „Leopold Kupelwieser 1848“ signiert. (Abb. 25, 26)



Abb. 24: „Franz I. mit dem bürgerlichen Gesetzbuch“; Aquarell über Bleistift, dickes Velin-Papier (Aquarellpapier), 195 x 260 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/353.

Der aktuelle politische Anlass dieses Bildgegenstandes findet sich in den Ereignissen zwischen der März- und der Oktoberrevolution 1848. Wahrscheinlich nimmt die Darstellung Bezug auf die Pillersdorfer Verfassung vom 25. April und das neue Pressegesetz vom 31. März 1848. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass Kupelwieser für die beiden Bilder, die sich an den prominentesten Stellen innerhalb des Zyklus befinden – das Mittelbild und das Bild, das sich über dem Sitz des Praeses der niederösterreichischen Regierung befinden soll –, einen ähnlichen programmatischen Leitgedanken formulierte, nämlich die Gründung der Herrschaft auf Recht und Gesetz.

Zu dieser Darstellung Ferdinands könnte Kupelwieser durch ein Wandgemälde der Münchner Hofgartenarkaden angeregt worden sein, das König Maximilian Joseph I. zeigt, der seinem Volk im Jahr 1818 die Verfassungs-urkunde überreicht.⁶⁴ Im Erklärungstext zu dem Bild heißt es:

„Am 26ten May 1818, dem Geburtstage des Königs Maximilian feyerte ganz Bayern das Geschenk der Verfassungs-Urkunde, aus dem Gemüth eines Monarchen hervorgegangen, der das Glück seines Herzens und den Ruhm seines Thrones in der Liebe seines Volkes fand.“⁶⁵

60 Ziegler (1843 – 1849) 3. Bd., p. 350.

61 Vgl.: Feuchtmüller (1970) p. 265.

62 WV r. 666. Auf der Rückseite bezeichnet: „Kupelwieser 1848“. Vgl.: Ebd. p. 277.

63 Ebd.

64 Ausgeführt von Dietrich Heinrich Maria Monten nach einem Konzept von Peter Cornelius.

65 Zit. nach: Röckel (1830) p. 39.



Abb. 25: „Kaiser Ferdinand verleiht seinen Völkern *Constitution* und *Das freie Wort*“; Bleistift, Transparentpapier, 390 x 300 mm; Beschriftung am unteren Rand: „Erteilung der Konstitution im April 1848. Die erhoffte Konstitution wurde aber nicht faktisch erteilt“; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

Hier wird, wie in Kupelwiesers Entwurf, die Verfassung als Geschenk eines großzügigen Monarchen an sein dankbares Volk verstanden.

Der weitere Text des ersten Programmentwurfes bezieht sich offenbar auf die Bildflächen an den Wänden des Saales:

„So wie im oberen Raume die Allegorie in der Mitte durch die historischen Darstellungen erklärt wird, [so] stehen auf den [größten dieser] Bilder als Zusammenstellung die historischen Gestalten und Allegorien in Beziehung. Es bleiben noch die vier Größten darum in Rautenform welche mehr als Ergebnisse und Früchte der weisen Regierungen vorführen und somit den Kreis beschließen. Es sind in drei derselben Denkmale der Untertanen Tugend verewigt welche als Lohn einer guten Regierung erwachsen, und der Gefertigte glaubt [...] weil sie ewig denkwürdige Ereignisse sind welche jedes für sich einen besonderen Einfluss auf Österreichs Geschichte hatten, sie notwendig in diese dafür passenden Räume einzuteilen.“⁶⁶

Wahrscheinlich bezieht sich die „Zusammenstellung historischer Gestalten“ auf die ganzfigurigen Porträts historischer Persönlichkeiten aus der Geschichte Österreichs, die, zu Dreier-Gruppen zusammengefasst, die vier



Abb. 26: „Kaiser Ferdinand verleiht seinen Völkern *Constitution* und *Das freie Wort*“; Aquarell; Privatbesitz; Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv (dort als Kopie).

unten spitz zulaufenden Bildfelder (Zwickelbilder) schmücken sollten. Auf einem Blatt des Niederösterreichischen Landesmuseums befinden sich vier Entwurfszeichnungen für die vier Zwickelbilder.⁶⁷ (Abb. 27) Das Blatt ist in der rechten unteren Ecke in Bleistift mit „Kupelwieser“ signiert und mit „1847“ datiert.

Die erste Gruppe in der linken oberen Ecke des Blattes zeigt die drei Gründerfiguren des Stephansdomes. (Abb. 29) Heinrich Jasomirgott mit dem österreichischen Herzogshut sitzt links im Bild, Rudolf IV. steht in der Mitte und weist mit seiner ausgestreckten Linken zum Himmel, während seine Rechte die Schultern von Heinrich II. Jasomirgott umfasst. Friedrich IV. (als römisch-deutscher Kaiser Friedrich III.) steht am rechten Bildrand und hält in seiner Linken eine Rolle, vermutlich einen Bauriss. Im Hintergrund ist der Stephansdom zu erkennen, der sich noch im Bau befindet. Im unteren, schmalen Bereich des Bildes sind die Namen der dargestellten Herrscher angebracht: „HEIN. IASO. [Heinrich Jasomirgott] RUDOL. FUN. [Rudolf Fundator, der Stifter] FRIED. PAC. [Friedrich Pacificus, der Friedensstifter].“

⁶⁶ Programmentwurf I, siehe Anhang.

⁶⁷ Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/350.

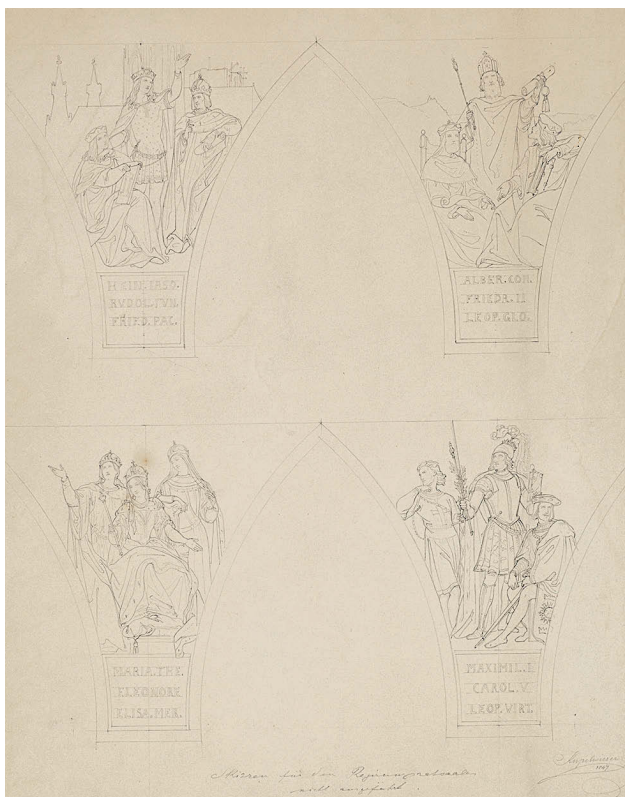


Abb. 27: Entwurf für vier Zwickelbilder; Bleistift, geripptes Papier, 540 x 456 mm; unten rechts bezeichnet: „Kupelwieser 1847“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/350.



Abb. 28: „Hein: Ias: / Rudo Stift / Fried: IV / AEIOU“; schwarze Feder, Transparentpapier, 247 x 210 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1040.

Zu der Zeichnung gibt es eine Pause auf Transparentpapier⁶⁸, auf der zu den Namen noch die Buchstabenfolge AEIOU hinzugefügt ist, die Friedrich IV. als seine Devise an vielen repräsentativen Bauten anbringen ließ. (Abb. 28)

Die lateinischen Beinamen der beiden Herrscher, „Friedrich Pacificus“ und „Rudolph Fundator“, übernahm Kupelwieser möglicherweise von Alois Primissers Werk über den Habsburger-Stammbaum der Ambraser Sammlung. Im Besitz des Künstlers befand sich eine Ausgabe dieses aufwändig gestalteten, großformatigen Bandes mit 56 lithographischen Tafeln nach den Darstellungen von Mitgliedern der Habsburger-Dynastie, die Maximilian I. in Auftrag gegeben hatte.⁶⁹ Im Erläuterungstext zu den einzelnen Bildtafeln zitiert Primisser die lateinischen Bildunterschriften zu einem ähnlichen Stammbaum, der sich ebenfalls in der Ambraser Sammlung befindet. In den Texten zu den Porträts Friedrichs IV. (III.) und Rudolfs IV. wird dieser als „Fridericus tercius, Pacificus“ bezeichnet, jener als „Rudolph (IV.) Wiennensis prepositure fundator“.

68 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1040.

69 Alois Primisser: *Der Stammbaum des allerdurchlauchtigsten Hauses Habsburg-Oesterreich [...] von Rudolf I. bis Philipp dem Schönen nach dem in der Ambraser Sammlung befindlichen [...] Originalgemälde. Hrsg. durch das lithographische Institut und mit kurzen historischen und Kunstnachrichten [...]*, Wien 1821. Das Werk ist im Nachlass Leopold Kupelwiesers aufgelistet. Vgl. Feuchtmüller (1970) p. 213.



Abb. 29: Detail aus dem Entwurf für vier Zwickelbilder: Bildfeld „Hein: Iaso: / Rudol. Fund. / Fried: Pac. / AEIOU“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 540 x 456 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/350.

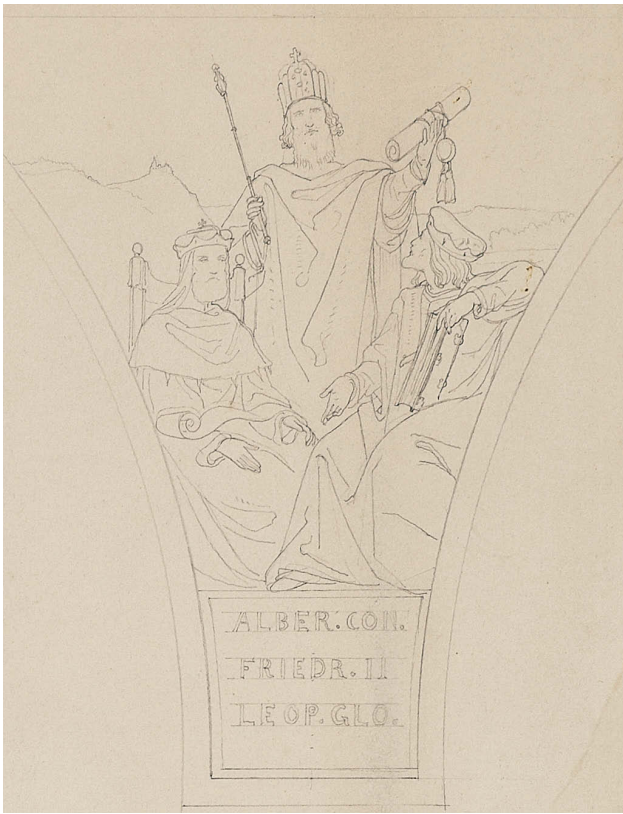


Abb. 30: Detail aus dem Entwurf für vier Zwickelbilder: Bildfeld „Alber. Con. / Friedr. II. / Leop. Glo.“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 540 x 456 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/350.

Die Darstellung wurde in abgeänderter Form in den Zyklus übernommen, allerdings befindet sie sich in der endgültigen Fassung an der Decke in einem der sechseckigen Bildfelder, die das Mittelbild umgeben.

In dem zweiten Zwickelfeld-Entwurf vom rechten oberen Teil des Blattes sind drei Herrscher in ähnlicher Weise gruppiert wie im ersten Bildfeld. (Abb. 30) Bei dem in der Mitte stehenden Herrscher dürfte es sich um Albrecht I. handeln; er hält in der erhobenen Linken eine versiegelte Urkunde und in der Rechten ein Zepter. Die Urkunde könnte eine Anspielung auf das neue, in deutscher Sprache verfasste Stadtrecht sein, das er Wien 1296 verlieh. Links und rechts von ihm sitzen die beiden Herzöge Friedrich II. der Streitbare und Leopold VI. (VII.) der Glorreiche. Im Hintergrund ist der charakteristische Umriss des Kahlenberges mit der legendenhaften Babenberger Burg an der Spitze angedeutet.

Die Heldentaten Friedrichs II. lieferten Historienmalern und vaterländischen Dichtern besonders im frühen 19. Jahrhundert immer wieder Stoffe für Dramen, Romane und Balladen.⁷⁰ 1813 widmete der Kupferstecher Sigmund Ferdinand von Perger in seiner Folge *Szenen aus der Vaterlands-Geschichte* dem Leben dieses Herrschers vier Darstellungen. Das Motiv des letzten dieser

vier Bilder nahm Leander Ruß 1845 in seinem Gemälde *Friedrich der Streitbare fällt 1246*⁷¹ wieder auf. Trotz des offenbar großen Interesses an Friedrich II. fand diese Herrscherfigur letztlich keinen Eingang in den Statthaltereizyklus, alleine die Figur Leopolds des Glorreichen wurde wieder aufgegriffen und in die Gerichtsszene *Das öffentliche Gericht zu Tulln* übernommen. Zu diesem Entwurf existiert keine Pauszeichnung. Am unteren Rand des Bildes befinden sich die Namen „ALBER. CON [Albrecht I. Conditor – der Gründer (?)] FRIEDR. II. [Friedrich II.] LEOP. GLO. [Leopold Gloriosus – Leopold VI. (VII.) der Glorreiche]“.

Die Gruppe mit den drei weiblichen Figuren ist im Wesentlichen gleich aufgebaut wie die beiden anderen Figurengruppen. (Abb. 31, 32)

In der Mitte sitzt Maria Theresia auf einem erhöhten Thron, bei der rechten Frauenfigur handelt es sich um Elisabeth von Görz-Tirol, die Frau Albrechts I. Ihr Name wird im unteren Bildteil mit „ELIS. MER. UX [UXOR: Gemahlin] ALB: I“ angegeben. „Mer.“ bezieht sich auf das Geschlecht der Grafen von Tirol, benannt nach ihrem Stammsitz Schloss Tirol am Rand der Stadt Meran. Nach deren Aussterben übernahmen die Grafen von Görz die Macht in Tirol; aus diesem Geschlecht stammte Elisabeth. Sie war als Gemahlin Herzog Albrechts I. Herzogin von Österreich und ab 1299 römisch-deutsche Königin. Primisser betont in seinem Werk über den Ambraser Stammbaum ihre wichtige Rolle als Vermittlerin zwischen Herzog Albrecht und seinen Untertanen:

„Albrechts Gemahlin war Elisabeth des Grafen Mainhard von Tirol und Görz Tochter. [...] Nur diese treffliche, geistreiche Frau vermochte Albrechts Strenge zu mäßigen. Die Wiener [...] suchten und fanden Vergebung durch ihre ebenso freudig übernommene als klug ausgeführte Vermittlung. Nur für die Mörder ihres Gemahls kannte die Königin kein Mitleid, sie rächte ihn blutig und grausam, wie Chrimhild ihren Siegfried.“⁷²

70 Heinrich von Collin plante einen dramatischen Zyklus, dreigeteilt unter den Herrschergestalten Leopold VI., Friedrich II. und Ottokar von Böhmen. Teile davon wurden im Zeitraum von 1808 – 1817 gedruckt, darunter auch die Abteilung *Friedrich II. Den Aufzug Tod Friedrichs des Streitbaren* lehnte die Zensur wegen möglicher Parallelen zur Gegenwart ab. Caroline Pichler veröffentlichte 1831 einen psychologisch angelegten Roman in vier Bänden mit dem Titel *Friedrich der Streitbare*, 1827 erschien in Hormayrs *Archiv* die Ballade *Der letzte Babenberger* von Eduard Duller. Unvollendet blieb Grillparzers historisches Schauspiel mit dem Titel *Friedrich der Streitbare, Herzog von Österreich*, an dem er von 1815 bis 1826 sporadisch arbeitete, und auch Carl Gottfried von Leitner hinterließ ein Dramenfragment über den letzten Babenberger.

71 Wien, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, PK 3050, Nr. 7.

72 Primisser (1821), Tafel Nr. 2.

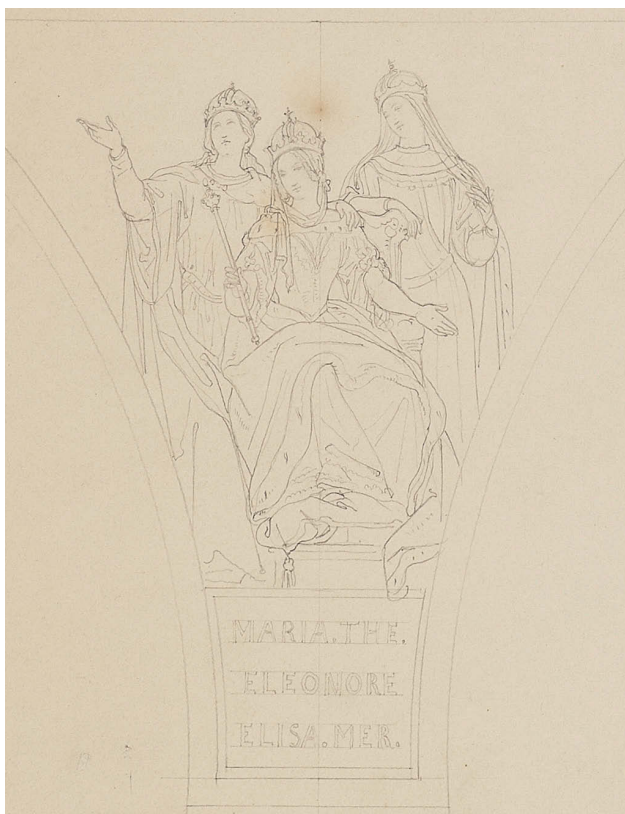


Abb. 31: Detail aus dem Entwurf für vier Zwickelbilder: Bildfeld „MariaThe. / Eleonore / Elisa: Mer.“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 540 x 456 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/350.



Abb. 32: „Maria The. / Eleonor. Be. / Elis: Mer. / Ux: Alb. I“; schwarze Feder, Transparentpapier (irrtümlich verkehrt auf geripptes Papier aufgeklebt), 396 x 247 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/351.

Elisabeth gründete am Sterbeort Albrechts das Kloster Königfelden. Sie ist auf der lithographischen Tafel Nr. 2 zusammen mit Albrecht I. abgebildet und wird im lateinischen Erläuterungstext als „*Elisabeth Meinhardi [...] Alberti Uxor*“ näher bezeichnet.

Links steht eine mit „*ELEONORA BE. [Eleonora beata, die Schöne]*“ bezeichnete Figur. Es handelt sich um Eleonore Helena von Portugal, Gemahlin des bedeutenden Kaisers Friedrich III. und Mutter von Kaiser Maximilian I. „*Eleonora wird ihrer Schönheit, Frömmigkeit und Tugend wegen gerühmt*“, schreibt Primisser in seinem Erläuterungstext zu der lithographischen Tafel Nr. 41, die Friedrich III. mit seiner Gemahlin zeigt.

Von den drei Figuren ist im ausgeführten Freskenzyklus nur Maria Theresia als Porträt in einem der Stichkappenfelder vertreten.

Der Entwurf für das vierte Zwickelfeld zeigt Karl V. in Prunkharnisch in der Mitte stehend. Rechts von ihm sitzt Maximilian I., auf sein Bindenschild mit Sonnenmotiv gestützt, links steht Leopold V. im Waffenrock der Kreuzfahrer.⁷³ Die Bildunterschrift lautet: „*MAXIMIL. I [Maximilian I.] CAROL. V [Karl V.] LEOP. VIRT. [Leopold Virtuosus – Leopold V., der Tapfere]*“.⁷⁴ (Abb. 33)

Karl V. scheint bereits in einem Aquarellentwurf für eines der sieben Deckengemälde auf (*Zug Karls V. nach Tunis*), den Kupelwieser zu Beginn seiner Arbeit der Kommission vorlegte. Dieser Bildvorschlag dürfte von der Kommission abgelehnt worden sein, und in der Folge fand die Figur Karls V. keinen Eingang in die geschichtlichen Darstellungen des Freskenzyklus.

Maximilian I. hatte als hochgebildeter, visionärer Kaiser der Neuzeit zu allen Zeiten eine zentrale Stellung in der österreichischen Geschichtsschreibung. Besonders seine Hochzeit mit Maria von Burgund und sein Jagd-

⁷³ Ab dem Ende des 12. Jahrhunderts wurde es üblich, einen Waffenrock über dem Kettenhemd zu tragen. Dies war ein gerade geschnittener Kittel aus leichtem Stoff, der zu Anfang noch knöchellang war und im Laufe der Zeit ständig gekürzt wurde. Es wird angenommen, dass der Waffenrock zuerst bei Kreuzfahrern aufkam und als Sonnenschutz diente. Bereits um 1200 trug der Waffenrock das Wappen des Trägers, um diesen besser erkennbar zu machen.

⁷⁴ „Virtuosus“ ist in diesem Fall mit „tapfer“ und nicht mit „tugendhaft“ zu übersetzen. Alle Beinamen der Babenberger gehen auf Ladislaus Synthaym zurück, der sie in seiner Genealogie der Babenberger Ende 15. Jahrhunderts erfunden bzw. zugeordnet hat. Keiner der Babenberger hatte seinen Beinamen schon zu Lebzeiten.

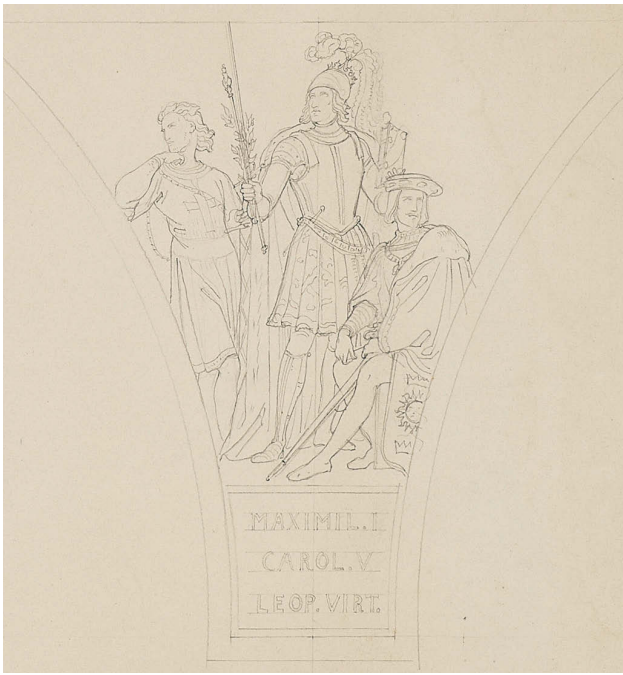


Abb. 33: Detail aus dem Entwurf für vier Zwickelbilder: Bildfeld „Maximil. I / Carol. V. / Leop. Virt.“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 540 x 456 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/350.



Abb. 34: „Maxi. I / Car. V. / Eug: Sav.“; Bleistift, Transparentpapier (auf geripptes Papier aufgeklebt), 396 x 247 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/351.

abenteuer in der Martinswand waren im 19. Jahrhundert beliebte Bildthemen. Während der Kaiser in der Bleistiftzeichnung im Dreiviertel-Profil dargestellt ist, wird in der Pause die Kopfhaltung so geändert, dass sein Gesicht nun im Profil zu sehen ist. Dadurch wird das künstlerische Vorbild Kupelwiesers, Albrecht Dürers bekanntes Maximilian-Porträt, deutlich erkennbar. Im als Fresko ausgeführten Porträt Maximilians wird wiederum die Darstellungsform des Dreiviertel-Porträts übernommen.

Leopold V. nahm am dritten Kreuzzug teil, wo es zur Auseinandersetzung mit Richard Löwenherz kam. Die Geschichte der Gefangennahme des englischen Königs und seiner Auslieferung gegen hohes Lösegeld gehört zu den bekanntesten Überlieferungen aus dem österreichischen Mittelalter. Das Lösegeld wurde für den Bau einer erweiterten Stadtmauer in Wien und die Gründung der Stadt Wiener Neustadt verwendet; insofern steht die Geschichte auch in unmittelbarem Zusammenhang mit der Geschichte Wiens und Niederösterreichs. Weiters rankt sich um die Figur Leopolds V. die Legende der Begebenheit bei Akkon, auf die der rot-weiß-rote österreichische Bindenschild zurückgeführt wird.⁷⁵ Der helle Streif auf seinem blutig roten Waffenrock dort, wo der Gürtel war, ist in der Zeichnung angedeutet.

Die Figur Leopolds V. wird in der Pauszeichnung⁷⁶ durch Eugen von Savoyen ersetzt. (Abb. 34) Entsprechend änderte Kupelwieser auch die Bildunterschrift zu „EUG: SAV.“ Der bekannte Feldherr hat in der endgültigen Ver-

sion des Freskenzyklus einen Auftritt als einer der drei Helden im Gemälde *Die Türkenkriege*. In der umgearbeiteten Version der Pauszeichnung erscheint seine Person zum ersten Mal.

Auf die vier am Ende des Programmentwurfes erwähnten großen, rautenförmigen Bilder wird inhaltlich im Text kaum eingegangen, möglicherweise lagen dem entscheidenden Gremium bereits Skizzen oder Entwürfe vor. Im Kupelwieser-Archiv des Niederösterreichischen Landesmuseums konnten keine entsprechenden Entwürfe zu den Bildern aus diesem frühen Stadium gefunden werden. Da in keinem der beiden späteren Programmentwürfe eine Veränderung der Themen aufscheint, wäre es möglich, dass das Bildprogramm für die rautenförmigen Bildfelder von Anfang an feststand. Demnach wären für diese Bildflächen folgende Inhalte vorgesehen gewesen: *Die Türkenkriege*, *Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern (Franzosenkriege)*, *Das Aufgebot von 1797* und *Der Wiener Congress*. Diese Annahme gründet sich auf der Anmerkung im Text, dass drei dieser Bilder die „Tugend der Untertanen“ zum Thema haben. In der historischen Literatur des frühen 19. Jahrhunderts werden die Ereignisse

⁷⁵ Im 13. Jahrhundert galt der rot-weiß-rote Bindenschild als Wappen von *Neu-Österreich* und wurde zu einem der Symbole des Hauses Österreich, aber auch für das österreichische Herzogtum, das etwa dem heutigen Niederösterreich und Teilen Oberösterreichs entspricht. Siehe Bruckmüller (1996) p. 100.

⁷⁶ Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/351.

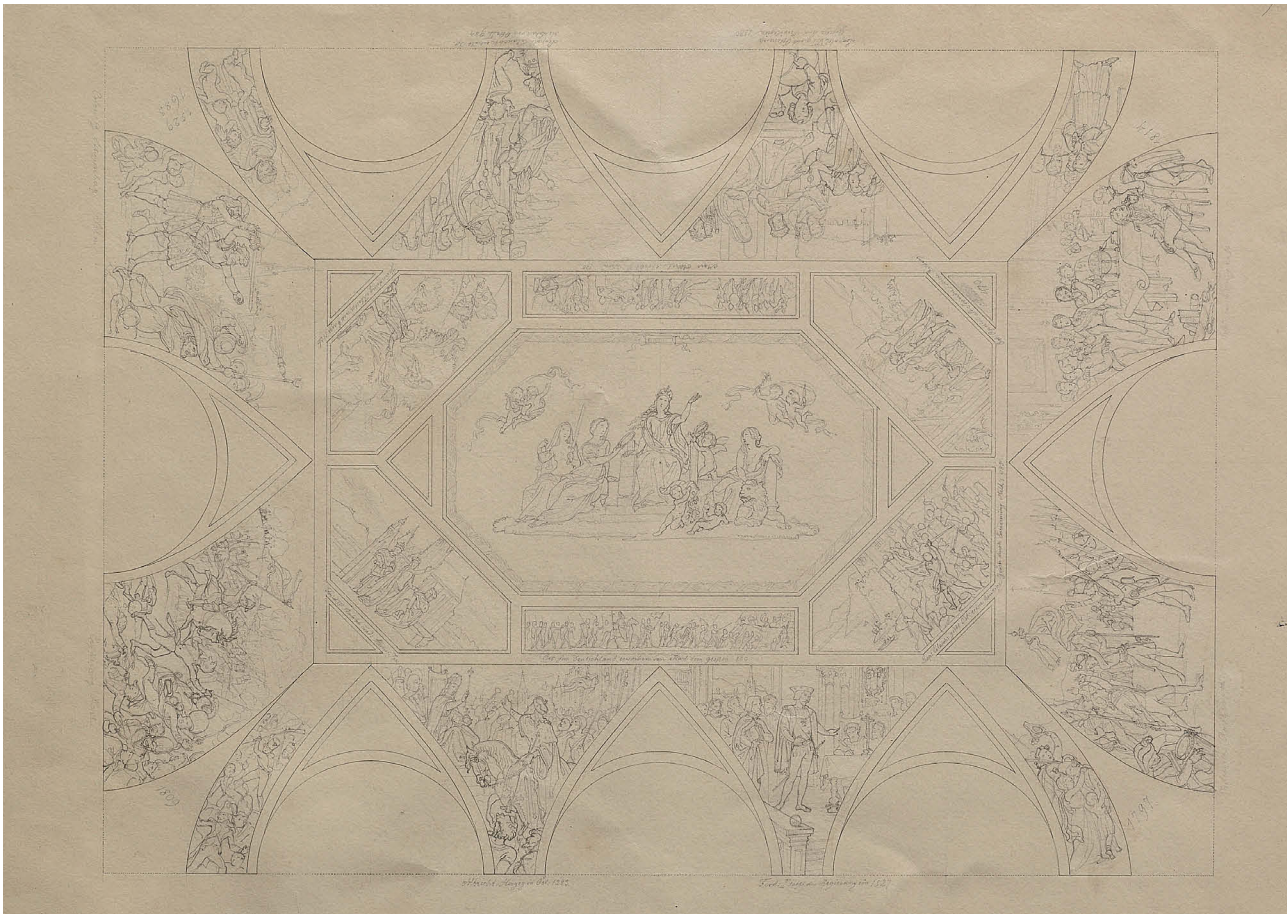


Abb. 35: Zweiter Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde; Bleistift, geripptes Papier (auf Karton aufgeklebt), 418 x 569 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

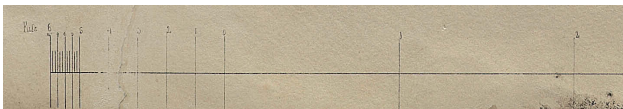


Abb. 36: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde: Maßstab in Bleistift am oberen Bildrand; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 418 x 569 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

der Türken- und Franzosenkriege (also die Türkenkriege, das Aufgebot von 1797 und die Schlacht von Aspern) oft aufeinander bezogen und dabei stets die vorbildliche Rolle der Bürger betont.

Der zweite Gesamtentwurf

Im Kupelwieser-Archiv des Niederösterreichischen Landesmuseums befindet sich eine Entwurfszeichnung⁷⁷, die bereits die endgültige Aufteilung der Bildfelder an der Decke und den Wänden des Marmorsaales wiedergibt

und mit einem Maßstab versehen ist. (Abb. 35, 36) Sie wird im Folgenden als zweiter Gesamtentwurf für den Freskenzyklus bezeichnet.

Zwei beidseitig bezeichnete Blätter aus dem am Grazer Kunstgeschichte-Institut wiederentdeckten Konvolut können diesem zweiten Gesamtentwurf als vorbereitende Skizzen zugeordnet werden. Hier finden sich bereits alle im zweiten Gesamtentwurf ausgeführten Darstellungen in zwar skizzenhafter, aber genau übereinstimmender Form; auch Abweichungen vom Gesamtentwurf zu den ausgeführten Fresken in der Wahl der Bildgegenstände sowie in Komposition und einzelnen Motiven haben in den Entwurfsskizzen ihre Entsprechung. Es kann also davon ausgegangen werden, dass diese beiden Blätter in unmittelbarem Zusammenhang mit dem im Niederösterreichischen Landesmuseum aufbewahrten Entwurf entstanden sind. (Abb. 38–40)

Der zweite Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde ist sehr detailreich ausgeführt und enthält, mit einer Ausnahme, bereits alle Bildgegenstände, die auch als Fresko ausgeführt wurden. Allerdings sollten später noch einige kompositionelle Veränderungen an den einzelnen Bildern vorgenommen werden. Das Blatt ist mit

⁷⁷ Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. 7000/348.

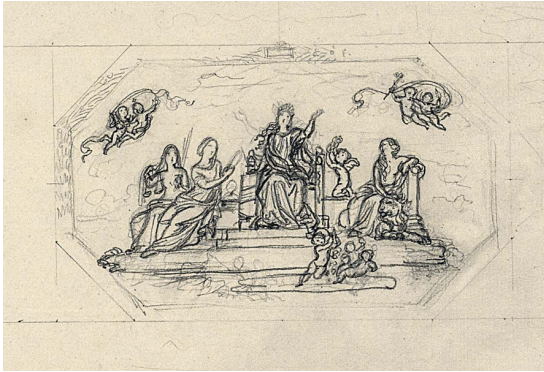


Abb. 37: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde: Bildfeld „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 418 x 569 mm; Nö, Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

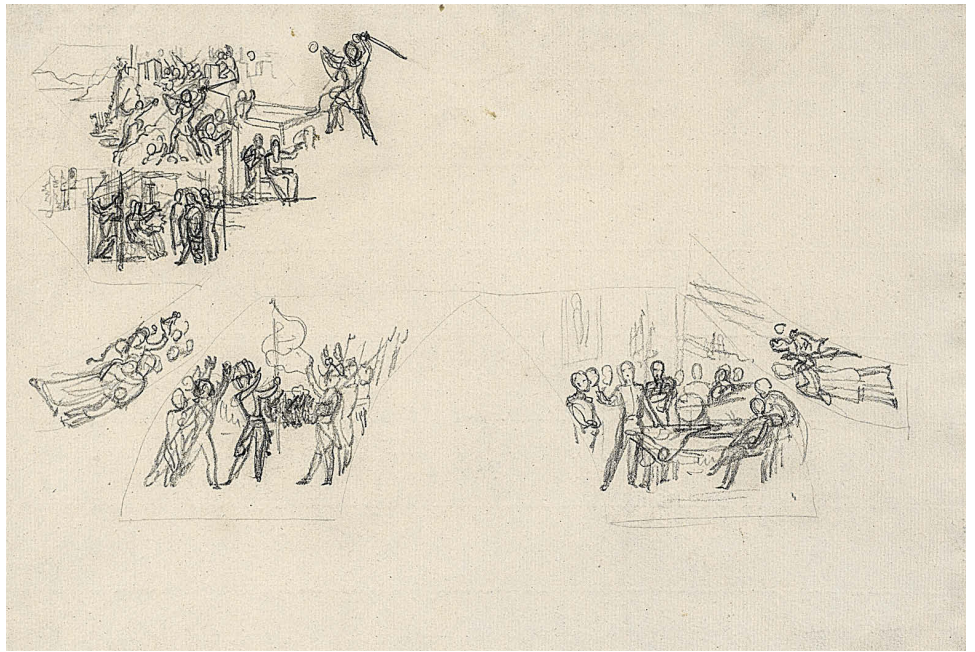


Abb. 38: Entwürfe zu den Gemälden (von links oben nach rechts unten) „Leopold I. stürmt Melk“, „Odoaker vor dem hl. Severin“ (zwei Skizzen), „Die Aufgebote von 1797“ und „Der Kongress zu Wien 1814“; Bleistift, geripptes Papier, 240 x 340 mm (verso); Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

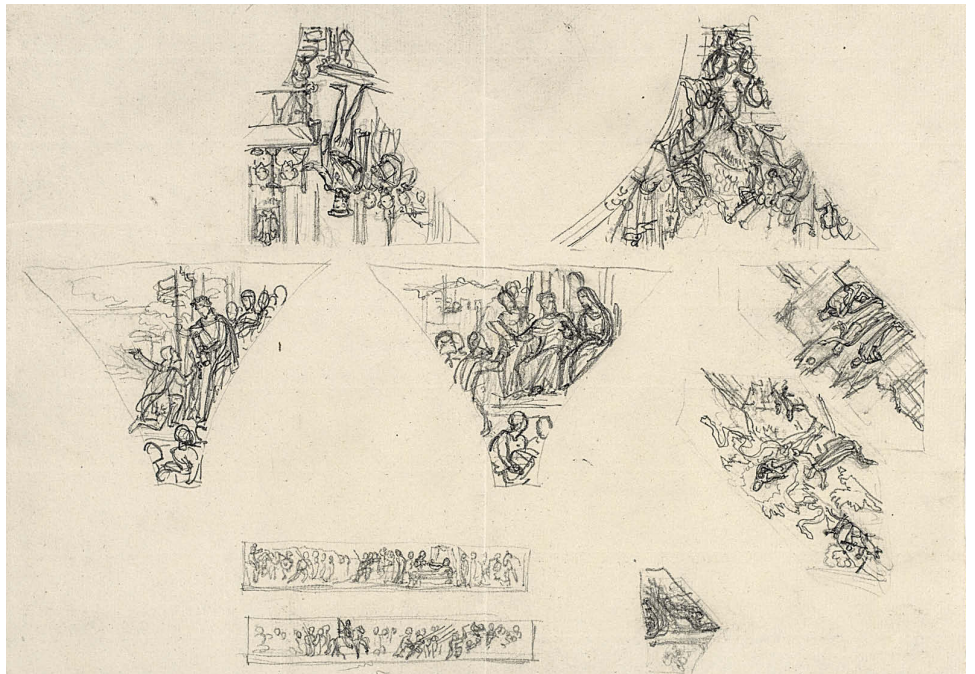


Abb. 39: Entwürfe zu den Gemälden „Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein“ (links oben, verkehrt), „Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.“ (rechts oben, verkehrt), „Leopold erhält von Otto II. die Ostmark zum Lehen“ (Mitte links), „Das öffentliche Gericht zu Tulln“ (Blattmitte), „Die Gründung des Stiftes Klosterneuburg“ (Mitte rechts, verkehrt), „Die drei Erbauer der St. Stephanskirche“ (Mitte rechts, ebenfalls verkehrt), „Kaiser Marc Aurel: Markomannenschlacht und Tod“ (Fries oben), „Zug Karls des Großen gegen die Hunnawaren“ (Fries unten); Bleistift, geripptes Papier, 260 x 330 mm (recto); Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

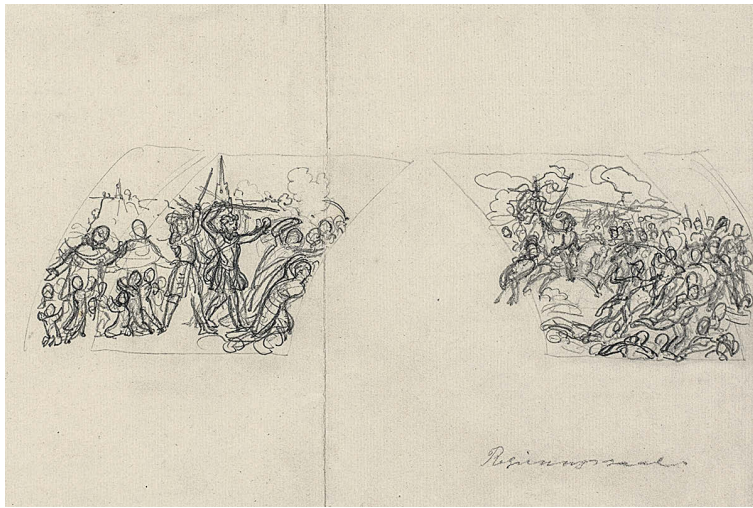


Abb. 40: Entwürfe zu den Gemälden „Die Türkenkriege der Jahre 1529, 1683 und 1697“ (links) sowie „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“ (rechts); Bleistift, geripptes Papier, 260 x 330 mm (verso); Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

keinem der schriftlichen Programmwürfe direkt in Verbindung zu bringen.

Im Mittelbild ist die Austria als zentrale Hauptfigur in Frontalansicht dargestellt. (Abb. 37) Was die Hauptgruppe betrifft, könnte man diese Version der Austria-Allegorie als eine „Mischfassung“ aus den ersten beiden frühen Entwürfen bezeichnen, allerdings wurde die Komposition um einige wesentliche Figuren erweitert. Links der Austria befinden sich die Personifikationen der „Gerechtigkeit“ und der „Weisheit“, rechts von ihr die der „Stärke“.

An den Längsseiten des Mittelbildes sind zwei lange, schmale, friesartige Bildfelder angeordnet, die Darstellungen von Schlachten aus der Zeit Marc Aurels und Karls des Großen beinhalten und im Wesentlichen unverändert als Fresko ausgeführt wurden.

Von den Bildthemen der vier kleineren, das Mittelbild umgebenden Gemälde wurde einzig die Darstellung der drei Erbauer des Stephansdomes bereits im ersten Programmwurf formuliert. Das frühere Repräsentationsporträt der drei Herrscher wurde hier allerdings in eine szenische Darstellung überführt und die Figuren wurden anders gruppiert, so dass sich Friedrich IV. links und Heinrich Jasomirgott rechts von Rudolf IV. befindet, während Rudolf selbst kaum verändert, mit der Linken nach oben weisend, in der Bildmitte steht. Der Hintergrund mit dem sich im Bau befindlichen Dom wird hier noch um eine Darstellung der Landschaft um Wien mit dem Kahlenberg erweitert.

Auf dem vorliegenden Blatt findet sich zum ersten Mal das Motiv von *Odoaker vor dem hl. Severin*, das, leicht verändert, auch ausgeführt wurde.

Ein weiteres Bild zeigt den Kampf um die Festung Melk. Im Vordergrund stürmen Leopold I. und seine



Abb. 41: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für Wand- und Deckengemälde: Bildfeld „Die Gründung des Stiftes Klosterneuburg“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 418 x 569 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

Gefolgsleute die von den Ungarn besetzte „Eisenburg“, im Hintergrund ist die umgebende Donau-Landschaft erkennbar. Der kompositorisch etwas ungeschickte Aufbau des Bildes, das die eigentlichen Hauptfiguren Leopold I. und seine Gefolgsleute in Rückenansicht zeigt, wurde später geändert, der Bildgegenstand aber in den Statthalterei-Zyklus aufgenommen.

Das vierte Bild stellt die legendenhafte Gründung des Stifts Klosterneuburg dar. (Abb. 41) Leopold III., der Heilige, kniet hier mit weit ausgebreiteten Armen vor dem Hollerbusch, über dem die Mutter Gottes erscheint, die ihm den verloren geglaubten Schleier reicht. Links im Hintergrund ist die Jagdgesellschaft zu erkennen, rechts fällt ein Felsen steil gegen die Donau hin ab.

Die sogenannte „Schleierlegende“, eine rechtssymbolische Sage, scheint erst ab der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Geschichtsschreibung auf.⁷⁸ Kupelwieser schließt mit seiner Darstellung an eine sehr lange Bildtradition an; besonders in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war die Szene aus der volkstümlichen Überlieferung ein beliebtes Thema in der vaterländischen Geschichtsmalerei. Sigmund von Perger nahm die Auffindung des Schleiers in seine 1812 erschienene Stichfolge zur *Vaterlands-Geschichte*⁷⁹ auf, weitere Künstler wie Johann Blaschke, Franz Josef Dobyaschofsky, Joseph Schweminger, Moritz von Schwind und Ludwig Schnorr von Carolsfeld folgten. Auch Kupelwieser hatte sich bereits zu einem früheren Zeitpunkt mit dem Thema auseinandergesetzt: 1835 entstand die Bleistiftskizze *Ein*

⁷⁸ Lechner (1976) p. 136.

⁷⁹ *Szenen aus der Vaterlands-Geschichte*, Wien 1813, 3. Heft.

*Engel entführt den Schleier*⁸⁰, die in einer ungewöhnlichen Interpretation des Geschehens einen Engel als Entführer des Schleiers zeigt. In Verbindung mit dieser Zeichnung dürften auch die beiden Entwürfe *Die Auffindung des Schleiers* stehen, die ebenfalls mit 1835 datiert sind.⁸¹

Für Leopold Kupelwieser, als dem Nazarener-Kreis nahestehender Künstler, der sich vorrangig religiöser Bildthemen annahm, muss gerade diese legendenhaft-wundersame Begebenheit, die von der Frömmigkeit und Gottesfurcht des Herrschers zeugt, als Bildgegenstand reizvoll gewesen sein. Über die Gründe, warum die Darstellung des Landespatrons und der Gründung eines der wichtigsten Klöster Niederösterreichs nicht in den Zyklus aufgenommen wurde, lässt sich nur spekulieren. Möglicherweise genügte diese legendenhafte Überlieferung nicht mehr dem wissenschaftlich-historischen Anspruch, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts an Werke der Geschichtsmalerei gestellt wurde. Das Bild wurde später durch eine Darstellung der Gründung der Wiener Universität ersetzt.

In den unten spitz zulaufenden Zwickelfeldern sind nun die im ersten Programmentwurf bereits beschriebenen Belehnungsszenen zu sehen: Die erste, aus der babenbergischen Periode, zeigt Leopold I. mit dem zerbrochenen Bogen vor Otto II. kniend. In der zweiten Szene, aus der Zeit der Habsburger, wird die Belehnung Albrechts I. mit dem Herzogtum Österreich dargestellt. Rudolf I. sitzt links im Bild auf einem erhöhten Thron, sein Sohn Albrecht nimmt das Lehen zu Pferd entgegen. An beiden Bildern wurden in der Endausführung noch einige Details umgestaltet, aber im Wesentlichen wurden die Kompositionen in dieser Form in den Zyklus übernommen. Ein weiteres Motiv für ein unten spitz zulaufendes Bildfeld wurde einer frühen Gestaltung der Austria-Allegorie entnommen. Die Gründung des niederösterreichischen Regiments durch Ferdinand I. ist nun zu einem konkreten historischen Ereignis umformuliert und von jeder allegorischen Überhöhung gelöst. Auch diese Darstellung wurde, leicht verändert, in das entsprechende Wandgemälde des Zyklus aufgenommen. Das vierte Zwickelfeld zeigt Leopold VII. (VI.)⁸² mit seiner Gemahlin Theodora auf einem erhöhten Thron sitzend. Hinter dem Thron ist ein nicht näher bezeichnetes Gebäude erkennbar, neben dem zwei Harfenspieler stehen, die auf den Ruf von Leopolds Hof als Zentrum des Minnesangs verweisen. Diese Fassung wurde in der Folge noch abgewandelt, das Motiv findet sich aber ebenfalls als Gemälde im Freskenzyklus wieder.

In den vier großen, rautenförmigen Bildern, die sich jeweils um eine Ecke des Raumes fortsetzen, sind die Themen ausgearbeitet, die bereits im ersten Programment-

wurf angedeutet wurden. Alle vier Entwürfe wurden, mit einigen kompositionellen Änderungen, als Fresko ausgeführt.

Im Entwurf zu *Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern* prescht der Held der Schlacht, Erzherzog Karl, die Fahne hochreichend von links ins Bild. Hinter ihm stürmen seine Truppen nach vorne, während die französischen Soldaten nach rechts buchstäblich aus dem Bild hinaus fliehen.

Nach einem sehr ähnlichen Schema ist das Gemälde *Die Türkenkriege* aufgebaut. Links im Bild erscheinen Graf Salm und Graf Starhemberg, die sich bei den Belagerungen von Wien von 1529 bzw. 1683 besonders verdient machten. Die türkischen Soldaten, gekennzeichnet durch lange Gewänder und Turbane, fliehen wieder rechts aus dem Bild. Eugen von Savoyen ist in dieser Fassung noch nicht dargestellt.

In den *Wiener Aufgeboten von 1797* steht als Hauptfigur in der Bildmitte der Prinz von Württemberg⁸³, mit der Rechten auf die Fahne weisend, die er in der Linken hält. Von allen Seiten scharen sich Bürger um ihn, die begeistert ihren Schwur auf das Vaterland leisten. Im angrenzenden schmalen Bildfeld ist eine Figurengruppe dargestellt, die noch viel direkter als die spätere, ausgeführte Version in der Tradition des beliebten Motivs *Abschied des Landwehrmannes* steht. Ein junger Freiwilliger nimmt Abschied von Frau und Kind, die ihn umarmen und so eine in sich geschlossene Bildformel bilden.

Das vierte der rautenförmigen Bilder stellt eine Szene aus dem Wiener Kongress 1814 dar. In der Mitte stehen Kaiser Franz, der auf die Kongressakte weist, der russische Zar Alexander I. und Friedrich Wilhelm von Preußen. Im Vordergrund rechts unterhalten sich Charles Maurice de Talleyrand-Périgord und Karl Robert Graf von Nesselrode, die Figuren im Hintergrund sind nicht eindeutig erkennbar. Bei dem Geistlichen im schmalen angrenzenden Bildfeld könnte es sich um Kardinal Ercole Consalvi, den Repräsentanten des Kirchenstaates, handeln.

80 Die Skizze befindet sich im Niederösterreichischen Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/ 219.

81 Niederösterreichischen Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/ 217 bzw. 7000/218. Mit der Figur Leopold des Heiligen beschäftigte sich Kupelwieser mehrmals auch in anderem Zusammenhang, so etwa im Hochaltarbild für das Stift Klosterneuburg (1833), in dem Leopold als Stifter auftritt, oder in seiner Darstellung Leopolds nach dem Gemälde von Rueland Frueauf d.J., die 1832 von Leybold gestochen wurde.

82 Nach neuer Zählung Leopold der VI.

83 Herzog Ferdinand August Friedrich von Württemberg (1762 – 1834), kaiserlicher Feldmarschall. Siehe: Wurzbach (1856 – 1891) p. 248ff.

Zweiter und dritter Programmentwurf

Die im zweiten und dritten Programmentwurf angeführten Bildthemen entsprechen den ausgeführten Fresken des Statthaltereizyklus, wobei die jeweiligen Herrscher für die PorträtDarstellungen in den bogenförmigen Feldern über Türen und Fenstern erst im dritten Programmentwurf festgelegt wurden. In der Beschreibung der einzelnen historischen Szenen ist wiederum der zweite Programmentwurf wesentlich ausführlicher. In diesen Programmentwurf wurden alle Jahreszahlen offenbar im Nachhinein in Bleistift eingefügt, im dritten Programmentwurf wurden sie bereits beim Schreiben des Textes berücksichtigt.

Das Mittelbild, die Allegorie der Austria, wird in beiden Texten ähnlich beschrieben, wobei der dritte Programmentwurf weniger Ausbesserungen enthält und etwas schlüssiger formuliert ist. Im zweiten Programmentwurf heißt es:

„Der obere Teil der Decke enthält als Mittelbild eine Allegorie, welche von vier kleineren Gemälden umgeben ist. Im Mittelbild ist dargestellt: Österreich im Schutze der Religion, hält sein Heeresschild und wendet sich im Vertrauen gläubig an die Religion, welche es schützend umschlingt und mit der anderen Hand ihm ein Buch vorhält, in welchem man A und das Kreuz erblickt, während auf der anderen Seite ein Genius das Schild mit dem Lorbeer zierte. Zunächst dieser Mittelgruppe ist die Weisheit, Gerechtigkeit, die Kraft und die Geschichte vorgestellt, die geschichtlichen Gegenstände der vier umgebenden kleineren Bilder stellen die in der Allegorie ausgesprochenen Begriffe, in geschichtlichen Ereignissen niedergelegt, vor.“⁸⁴

Im dritten Programmentwurf gibt es zwei Abweichungen dazu: die „Religion“ wird näher als „Glaube“ bezeichnet, wodurch sich die Akzentuierung der Aussage etwas verschiebt. Weiters wird im dritten Programmentwurf der Knabe mit dem Lorbeerkranz nicht wie im zweiten Programmentwurf als „Genius“, sondern als „Engel“ bezeichnet. Im Folgenden werden die dargestellten Allegorien auf die vier umgebenden geschichtlichen Darstellungen bezogen:

„Die geschichtlichen Gegenstände der vier umgebenden kleineren Bilder stellen die in der Allegorie ausgesprochenen Begriffe in geschichtlichen Ereignissen niedergelegt dar. Der Apostel Österreichs St. Severin⁸⁵ alle Entfaltung und Blüte Österreichs auf Grundlage christlicher Gesittung bauend, das zweite Bild Leopold der Erlauchte bezwingt Meledik und wirft die Ungarn bis Hainburg wo bis heute die Grenze bestimmt blieb, die nächsten Bilder enthalten I die Gründung der Universität durch Rudolph IV. II die drei Erbauer der

Stephanskirche Heinrich Jasomirgott, Rudolph IV. und Friedrich III.“⁸⁶

Weiter heißt es im zweiten Programmentwurf:

„[...] es entfallen noch zwei lange Bilder, welche grau in grau gemalt darstellen, I die Römerzeit, Marc Aurels Übergang über die Donau unweit Wien, sein Kampf gegen die Quaden und sein Tod, II Karl der Große überwindet die Hunnawaren, und bestimmt das besiegte Land zur Ostmark des Reiches.“⁸⁷

Die symmetrische Aufteilung in jeweils zwei Rechts- und Links- Szenen, Bündnisszenen, Belehungs- und Verteidigungsszenen wird im Folgenden beschrieben:

Nun folgen jene acht Bilder welche die Decke im Halbbogen mit der senkrecht stehenden Wand verbinden, [...] von diesen enthalten zwei die Funktion der nied.[er] österr.[reichischen] Regierung aus den bisher bestehenden Formen und Begriffen, mithin Ferdinand I. setzt die Regierung in ihrer jetzigen Weise ein und präsidiert den Regimentsräten das II ist die Ausübung derselben Verrichtung in der babenbergischen Periode, Leopold VII. hält das Taiding in Tulln, der Herzog sitzt den gefällten Urteilsspruch verkündend in der Mitte seiner Räte, zwei Verbrecher werden verurteilt durch das Stadttor abgeführt, und im Vordergrund geht eine Frau welcher Recht zuerkannt wurde mit dankerfühltem Herzen ihre Kinder führend, im Hintergrunde sieht man die noch stehende 3 Königskapelle und die Zinnen der alten Stadt Comagene.

Die anderen zwei gleichförmigen Bilder bezeichnen die zwei großen Dynastien, welche Österreich führten, I Leopold der Erlauchte erhält das Lehen Österreich von Otto II. [...] Als das deutsche Heer sich aus Apulien zurückzog war der Markgraf von Österreich gefallen, der Babenberger nimmt das Lehen in Apulien und beruft sich auf die Verheißung Otto des Großen zu dessen Beweis er den gebrochenen Bogen zeigt der leidende⁸⁸ Kaiser gibt ihm das Lehen und stirbt den zweiten Tag darauf in Rom. [...] Auf dem Bilde ist der Kaiser in frommer Erfüllung⁸⁹ des vom großen Vater gegebenen Wortes und die Krieger zujauchzend der verdienten Belehnung vorgestellt.

⁸⁴ Programmentwurf II, siehe Anhang.

⁸⁵ Ursprünglich bezeichnete Kupelwieser Severin als „ersten“ Apostel Österreichs, strich das Wort „erster“ aber später durch.

⁸⁶ Programmentwurf III, siehe Anhang.

⁸⁷ Programmentwurf II, siehe Anhang.

⁸⁸ Ursprünglich hieß es an dieser Stelle, der Kaiser übergibt Leopold das Lehen „gramerfüllt“, diese Formulierung mag Kupelwieser im Nachhinein zu negativ erschienen sein, und der Kaiser wird als „leidend“ beschrieben.

⁸⁹ Hier überarbeitet Kupelwieser die genaue Formulierung mehrmals: der Kaiser erfüllt „in bescheidener Stellung“, in „demütiger Erfüllung“ und schließlich „in frommer Erfüllung“ das Wort seines Vaters.

Das II Albrecht I. erhält das Lehen Österreich von Rudolph I in Augsburg, das Vorrecht der österr. Herzöge seit Heinrich Jasomirgott, das Lehen zu Pferde zu nehmen, ist auf dem Bilde angebracht, der Kaiser sitzt auf dem Platze vor dem Rathause in Augsburg dessen Strasse durch die alten Häuser noch heute dieselben Umrisse zeigt.

4 größere Gemälde in den Ecken des Saales enthalten Gegenstände welche in die neue Zeit hereinreichen an der einen Wand I der Kampf gegen die Türken II der Kampf gegen die Franzosen.

Die ganze Periode der Türkenkriege ist zusammengezogen und die Helden dieser Kämpfe die weichenden Türken verfolgend ausgeführt, Salm tritt voran dem Starhemberg und Eugen in dem Teile welcher um das Eck biegt ist der Bischof Colonitz welcher im verlassenen Türkenlager die Kinder der erschlagenen Christen sammelt, im Hintergrunde ist Wien im Kampf und Sturm aus der Periode der Belagerung 1683.

Im Kampfe gegen die Franzosen ist Eh Karl der hervorleuchtende allein stehende Held, er ist vorgestellt Fahne und Schwert hoch erhebend die Truppe zum Sieg führend. Auf der entgegen gesetzten Seite sind zwei in Form und Größe gleiche Bilder, das eine das Aufgebot 1797. Bürger und Studenten sich in Begeisterung um Österreichs Banner sammelnd auf dem zweiten ist der Kongress von 1815.“⁹⁰

Der zweite Programmentwurf geht sehr genau auf die einzelnen Bildthemen und ihre geschichtlichen Hintergründe ein, im dritten Programmentwurf werden die Gegenstände nur knapp zusammengefasst aufgeführt. Dafür werden wie erwähnt erst im dritten Programmentwurf die Motive für die bogenförmigen Bildfelder über Fenster und Türen genau festgelegt:

„In den 8 kleinen Fenster und Türblenden für Medaillons und Portraits, und allegorische Figuren als verzierende Umgebung. In den drei ersten sind Rudolf, M[aria] Theresia und Max I. als beigegebene Figuren sind bei Rudolf ein Knabe welcher die Kaiserkrone trägt ein zweiter trägt Szepter und Kruzifix / bezieht sich auf die Belehnung mit dem Kruzifix / bei Theresia ist Gerechtigkeit und Caritas bei Max I. Wahrheit und Sieg. Theresia gegenüber ist Joseph als Nebenfiguren Fleiß und Eifer, neben ihm Albrecht II. die eine Figur reicht Waffen und Lorbeer, auf seine Siege gegen die Hussiten, der Knabe bringt ihm die ungarische und böhmische Krone erheiratet durch die Ehe mit Elisabeth, Tochter Sigmunds von Luxemburg. Gegenüber ist Ferdinand II. eine Figur trägt ein entrolltes Band darauf die ihm gewordene Tröstung non te deseram mit roten Buchstaben, die andere männliche Figur umgürtet mit dem Schwerte trägt eine Kelle, entlehnt aus dem Prophet Jeremias, ‚Ihr sollt beim Tempelbaue mit dem Schwerte gegürtet sein.‘ Ober den zwei gegenüber stehenden Türen Kaiser Ferdinand, Beifiguren, Gottes-

furcht und Bruderliebe, Kaiser Franz Joseph, Wahrheit und Kraft“.⁹¹

Der zweite Programmentwurf ist, wie alle Programm-entwürfe, nicht datiert; aus dem Schreiben von Kupelwieser an Kübeck vom 8. Jänner 1848 geht allerdings hervor, dass die einzelnen Bildthemen wahrscheinlich um die Jahreswende 1847/48 festgelegt wurden und nicht mehr verändert werden sollten. Im Schreiben vom 12. März 1848 werden die Titel der einzelnen zu malenden Wandbilder aufgelistet und zu jedem Bild der Preis festgelegt.⁹² Das Honorar betrug für die beiden schmalen Friese an der Decke je 300 Gulden, für die vier kleineren Deckengemälde je 500 Gulden, für die Wandgemälde in den Zwickel-Feldern je 900 Gulden, für die großen Wandgemälde je 1200 Gulden und für die Austria-Allegorie 2000 Gulden. Daraus ergibt sich ein Gesamthonorar von 13 000 Gulden Wiener Konventionsmünze.⁹³ In dieser Aufzählung fehlen die Herrscherporträts und die dazugehörigen Allegorien in den Fensterzwickeln, deren Inhalte erst im dritten Programmentwurf festgelegt wurden.

Nachdem im dritten Programmentwurf ein Porträt Franz Josefs in das Bildprogramm aufgenommen wurde, muss der Text nach dem 2. Dezember 1848 (Thronbesteigung Franz Josefs) verfasst worden sein. Wahrscheinlich ist er an den Beginn des Jahres 1849 zu datieren, da Kupelwieser in der Überschrift von den Fresko-Gemälden in der „ehemals nied. öst. Regierung“ spricht. Die Umwandlung der „niederösterreichischen Regierung“ in die „Statthalterei“ erfolgte am 1. Jänner 1849. Somit traf Kupelwieser offenbar die Auswahl der einzelnen zu porträtierenden Herrscher erst fast ein Jahr nach Beginn der Fresko-Arbeiten im Marmorsaal.

Die Aquarellentwürfe

Kupelwieser fertigte im Laufe seiner Vorarbeiten zu dem Statthalterei-Zyklus zehn Aquarellentwürfe an, die sich heute zum Teil am Niederösterreichischen Landesmuseum, zum Teil in privatem Besitz befinden.⁹⁴

⁹⁰ Programmentwurf II, siehe Anhang.

⁹¹ Programmentwurf III, siehe Anhang.

⁹² Niederösterreichisches Landesarchiv, Varia 8/1, Schriftstück 571 848/1054 B.C.; 12. März 1848; Gez. Kübeck.

⁹³ Der Wert eines Gulden Konventionsmünze betrug 1840 das 2,5fache von dem eines Gulden Wiener Währung.

⁹⁴ Wahrscheinlich bezieht sich der Eintrag in Kupelwiesers Nachlass-Verzeichnis „Eine Austria, 7 1/2“ hoch und 7 1/2“ breit“ und „Zehn Plafond-Bilder aus dem k.k. Statthalterei-Sitzungssaale in Wien, 9“ hoch und 13“ breit“ auf jene Aquarellstudien. Zit. nach: Feuchtmüller (1970) p. 216.



Abb. 42: „Die Gründung der Wiener Universität“; Aquarell über Bleistift, dickes Velin-Papier (Aquarellpapier), 232 x 317 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/340.

Drei Aquarelle stellen geschichtliche Gegenstände dar, die nur im ersten Programmentwurf erwähnt werden und in den späteren Programmentwürfen nicht mehr aufscheinen. Es handelt sich um die Entwürfe *Karl VI. übergibt den „geistlichen Rittern vom rothen Sterne“ 1737 die Karlskirche*⁹⁵, *Franz I. übergibt den Bürgern das bürgerliche Gesetzbuch*⁹⁶ und *Carl V. und der Zug nach Tunis*⁹⁷, letzterer ist in das Jahr 1847 datiert. In Zusammenhang mit dem ersten Programmentwurf steht auch das Aquarell mit der *Austria-Allegorie*⁹⁸, das in veränderter Form als zentrales Deckengemälde auch ausgeführt wurde.

Das Aquarell *Gründung der Universität*⁹⁹ muss nach dem zweiten Gesamtentwurf für Wand- und Deckengemälde entstanden sein, denn dieses Motiv scheint dort noch nicht auf. (Abb. 42)

Auch die Entstehung der Aquarelle *Sturm auf Melk*¹⁰⁰ und *Die Türkenkriege*¹⁰¹ ist nach der Ausführung des zweiten Gesamtentwurfs anzusetzen, da diese Bildthemen zwar dort schon formuliert, aber kompositionell in der Folge noch stark verändert und weiterentwickelt wurden.

Besonders deutlich ist dies am Aquarellentwurf *Die Türkenkriege* zu beobachten, in dem, wie erst im zweiten Programmentwurf festgelegt wurde, Prinz Eugen als dritter Held im Kampf gegen die Türken aufscheint, während im entsprechenden Bildfeld des Gesamtentwurfs nur Salm und Starhemberg zu erkennen sind. (Abb. 43) Beide Aquarelle stellen also spätere Fassungen dar, die, ebenso wie die Darstellung *Gründung der Wiener Universität*, unverändert in die Fresko-Ausführung übernommen wurden.

Der Entwurf *Leopold erhält die Ostmark zu Lehen*¹⁰², der in dieser Form auch als Fresko ausgeführt wurde, ist



Abb. 43: „Die Türkenkriege“; Aquarell über Bleistift, dickes Velin-Papier (Aquarellpapier), 241 x 347 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/341.

chronologisch nicht eindeutig zuzuordnen, da die Darstellung bereits im zweiten Gesamtentwurf so skizziert ist, wie sie auch als Fresko ausgeführt wurde. Ein weiteres Aquarell, das ein rundbogiges Bildfeld mit dem Porträt Maximilians I. darstellt¹⁰³, muss unter Berücksichtigung der Verfassung des dritten Programmentwurfs zu Beginn des Jahres 1849 datiert werden. (Abb. 44)

Der Versuch einer chronologischen Einordnung der Aquarelle zeigt, dass Kupelwieser in allen Phasen seines Arbeitsprozesses Aquarellentwürfe für die Wand- und Deckengemälde ausführte. Noch bevor er der zuständigen Kommission das schriftliche Konzept (erster Programmentwurf) unterbreitete, legte er wahrscheinlich einen Gesamtentwurf (erster Gesamtentwurf) und vier Aquarellentwürfe mit den Darstellungen der gekrönten Austria, der Übergabe der Karlskirche, Franz' I. mit dem bürgerlichen Gesetzbuch und des Zuges nach Tunis vor. Im ersten Programmentwurf erwähnt Kupelwieser explizit eine vorliegende Zeichnung von Karl V.:

95 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/352.

96 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/353.

97 Bezeichnet: „*Leopold Kupelwieser 1847*“. Besitz Elda von Kupelwieser. Vgl.: Feuchtmüller (1970) p. 277.

98 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/347.

99 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/340.

100 Besitz der Familie Kupelwieser. Vgl. Feuchtmüller (1970) p. 276.

101 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/341.

102 Besitz der Familie Kupelwieser. Vgl. Feuchtmüller (1970) p. 276.

103 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/342.

Beschriftung des rundbogigen Feldes: „*Maximilian I Sein Muth und seine Tugend waren das Licht seiner Zeit.*“ Am Rand nicht in Kupelwiesers Handschrift: „*Regierungssaal (mit Änderungen ausgeführt)*“.



Abb. 44: Porträt Maximilians I.; Aquarell über Bleistift, dickes Velin-Papier (Aquarellpapier), 241 x 352 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/342.

„[...] neben dieser steht in vorliegender Zeichnung Carl V [...] der E.G. hat sich durch [...] Vorliebe für den erhabenen Helden zu dessen irrigen Anwendung verleiten lassen [...].“¹⁰⁴

Weiters unterbreitete Kupelwieser noch vor der Verfassung des ersten Programmentwurfs eine Zeichnung mit einer Darstellung Josephs II., auf die auch im Text Bezug genommen wird:

„Es liegt der Entwurf bei vorstellend Joseph den zweiten welcher [...] mit großer Sorgfalt das Wohl auch seiner geringsten Unterthanen [...] wahrte und zugleich die wichtigsten [...] Regierungsangelegenheiten ordnet.“¹⁰⁵

Im ersten Programmentwurf werden also für zwei Bildthemen, die als farbige Entwürfe vorlagen, alternative Bildinhalte vorgeschlagen: statt der „Austria-Allegorie“ eine Darstellung „Ferdinand I. als Gründer der niederösterreichischen Regierung“ und statt der Darstellung des „Feldzuges nach Tunis“ die Szene „Joseph II. nimmt Bittschriften seiner Untertanen entgegen und ordnet Regierungsangelegenheiten“.

Nachdem Kupelwieser die Aufteilung der Decke geändert und einen neuen (zweiten) Gesamtentwurf des Zyklus vorgelegt hatte, kam es erneut zu einigen Änderungen bezüglich der Auswahl der geschichtlichen Themen und deren Darstellung, die im zweiten Programmentwurf

berücksichtigt werden. Wahrscheinlich legte Kupelwieser zusammen mit diesem Text vier neue Aquarellentwürfe vor, in denen die Bildthemen so formuliert werden, wie sie später auch zur Ausführung gelangten: *Der Sturm auf Melk*, *Die Gründung der Universität*, *Leopold erhält die Ostmark zu Lehen* und *Die Türkenkriege*.

Erst im dritten Programmentwurf wird die Auswahl der einzelnen Herrscher für die Porträts in den rundbogigen Bildfeldern getroffen; in diesem Zusammenhang fertigte Kupelwieser eine weitere Aquarellstudie an, in der die Aufteilung der Bildfelder festgelegt wird. Ein rundes Bildfeld in der Mitte zeigt das Porträt Maximilians I., das von einem Kranz eingefasst wird. Links und rechts der Herrscherporträts befinden sich zwei allegorische Figuren mit ihren Attributen, einer Fackel und einem lorbeerbekränzten Schwert. Auch wenn Details dieses Entwurfs in der Ausführung noch abgeändert wurden, so stellt dieses Aquarell doch das gültige Schema für alle Herrscherporträts im Freskenzyklus dar.

¹⁰⁴ Programmentwurf I, siehe Anhang.

¹⁰⁵ Programmentwurf I, siehe Anhang.

Der Freskenzyklus

Einleitung und Überblick

Leopold Kupelwieser gliederte die flächige Wölbung der Decke in sieben regelmäßig angeordnete Bildfelder, ein Schema, das auf die italienische Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts zurückgeht und das auch die Gruppe der Nazarener bei der Ausstattung des Casino Massimo¹⁰⁶ in Rom wieder aufgriffen.¹⁰⁷ Die Aufteilung der Decke im Marmorsaal entspricht zu großen Teilen der von Julius Schnorr von Carolsfeld gestalteten Decke im Ariost-Saal des Casino Massimo. Dabei verzichtete Kupelwieser auf Raumillusionen und reihte seine Bilder, durch architektonisch-ornamentale Rahmung voneinander getrennt, kaleidoskopartig aneinander. Jede Darstellung ist eine in sich geschlossene eigenräumliche Illusion, Eckhart Vansa vergleicht sie mit einzelnen „Fenstern“, die Ausblicke schaffen auf Szenerien, die gleichsam „hinter der realen Architektur“ liegen.¹⁰⁸

Das ikonographische Programm des Zyklus ist ein komplexes System von Darstellungen, die in vielschichtiger Weise miteinander in Beziehung stehen. Damit unterscheidet es sich wesentlich von den drei großen, in Deutschland entstandenen Ausstattungszyklen.

Wenngleich in den einzelnen Kompositionen eine gewisse Nähe zu den Wandgemälden in den Kaisersälen der Münchner Residenz von Schnorr von Carolsfeld besteht, legte Kupelwieser sein Bildprogramm doch grundlegend anders an. Während sowohl die Gemälde in den Kaisersälen der Münchner Residenz als auch die *Karlsfresken* Rethels im Aachener Rathaus thematisch um Rudolf I., Kaiser Friedrich Barbarossa und Karl den Großen angeordnet sind, beschränkte Kupelwieser seine Darstellung der Geschichte des Landes nicht auf die Taten einzelner Herrscher. Sein Zyklus umfasst nicht nur einen wesentlich größeren Zeitraum, er erweiterte das Spektrum auch auf Persönlichkeiten aus der Geschichte des Christentums, auf Heerführer, Politiker und sogar einfache Bürger, deren wichtige Rolle und vorbildliches Verhalten in den Programmentwürfen mehrfach betont werden.

Nicht zuletzt unterscheidet die Ordnung und Deutung des historischen Geschehens nach „geistig-historischen Prinzipien“¹⁰⁹ durch allegorische Darstellungen die Statthaltereifresken von der chronologischen Aufreihung der einzelnen geschichtlichen Ereignisse bei den Münchner Hofgartenarkaden. Im Vergleich dazu erscheint Kupelwiesers Programm in seiner allegorischen Durch-

dringung, seiner Symmetrie und den vielfältigen Bezügen barocken Traditionen verpflichtet. Vor allem die Organisation der Decke durch eine zentrale allegorische Darstellung, deren Aspekte in den umgebenden Bildfeldern gleichsam in historische Momente übersetzt werden, erinnert etwa an das Ordnungsprinzip in Cesare Ripas *Iconologia*, in dem Personifizierung und szenische Interpretation im Sinne einer möglichst komplexen Erfassung des Begriffs stets einander gegenübergestellt werden. Möglicherweise sollten daher Vorbilder zu Kupelwiesers Bildprogramm entsprechend auch in Werken des Barock gesucht werden.

Hier bietet sich ein Vergleich mit dem Kuppelfresco des Kaisersaales im Stift Klosterneuburg von Daniel Gran aus dem Jahr 1749 an. Nicht nur in der Rhythmisierung der dargestellten Ereignisse, auch in der Wahl der einzelnen Bildthemen lassen sich auffallende Ähnlichkeiten besonders zwischen den frühen Entwürfen Kupelwiesers und den Klosterneuburger Fresken feststellen, die Kupelwieser gut gekannt haben muss, da er enge Kontakte zu dem Stift pflegte.¹¹⁰ Daniel Gran erstellte das historische Programm für das Kaisersaal-Fresco selbst, wobei er als Hauptquelle den *Österreichischen Ehrensiegel*¹¹¹ angibt. Sein Inhalt trägt der besonderen Stellung, die das Stift in der Geschichte Österreichs und seiner Herrscherhäuser innehatte, Rechnung. Auch hier dominiert nicht eine Herrscherfigur, sondern eine Reihe von Regenten.

„Meine [...] meinung wäre, dass in diesem saal sich ein solches concept zum besten schicken würde, welches nicht auf eine person allein alludieren täte, sondern so wohl auf die gewesenen, als gegenwärtigen und zukünftigen regenten in Österreich kunnte ausgelegt werden. Wollte also vorstellen: Die glorie und majestät des houses von Österreich, in

106 Kupelwieser sah die noch in Entstehung begriffenen Freskoarbeiten im Casino Massimo bei seinem Rom-Aufenthalt 1824.

107 Das Ausstattungs-Schema des Ariost-Saales geht seinerseits auf Raffaels Sala del Psiche in der Farnesina in Rom zurück, vgl.: Gerstenberg; Rave (1934) p. 89.

108 Vansa (1973) p. 155.

109 Feuchtmüller (1970) p. 230.

110 Neben zahlreichen Aufenthalten kam es auch zu zwei größeren Aufträgen: 1833 schuf Kupelwieser ein neues Hochaltar-Bild für die Stiftskirche, 1847 gestaltete er die Altarwand der von Roesner geplanten Friedhofskapelle in Klosterneuburg mit dem Fresko *Das Letzte Gericht*. Nicht zuletzt durch die enge Freundschaft mit dem Architekten Carl Roesner, dessen Bruder Ambros Chorherr in Klosterneuburg war, war Kupelwieser dem Stift eng verbunden.

111 Fugger (1668).

dem Babenbergischen stamme angefangen, in dem Habsburgischen erhöht und in dem lothringischen prosequieret.“¹¹²

Im ersten Programmentwurf spricht Kupelwieser ebenfalls von den drei Epochen österreichischer Herrschaft, deren Übergänge er mit zwei Belehnungen und der Figur Karls VI. exemplarisch darstellen will. Gerade die Figur Karls VI. wiederum ist mit Klosterneuburg eng verbunden, wollte dieser Herrscher es doch in Anknüpfung an die babenbergische Tradition des Stiftes und als Ausdruck der Kontinuität seiner Herrschaft zu seiner Residenz bestimmen.

Im Zenit der Kuppel des Marmorsaals ist ein Obelisk mit dem Bildmedaillon des Gründers von Klosterneuburg, des hl. Leopold, dargestellt. Die bekannte Gründungslegende mit der Auffindung des Schleiers findet sich auch in Kupelwiesers Entwurfszeichnung für den Deckenspiegel, wo sie die Verbundenheit der österreichischen Herrscher mit der christlichen Tradition des Landes besonders akzentuiert.

Darunter befinden sich in der Kuppel an den Hauptachsen der Ellipse vier größere Figurengruppen und Szenen, die auf die Ereignisse der österreichischen Geschichte anspielen, und vier dazwischen eingefügte allegorische Ergänzungen. Eine dieser Gruppen stellt Leopold V. (Leopold der Tugendhafte) mit gezücktem Schwert und dem österreichischen Bindenschild dar. Die umgebenden gefesselten Gefangenen und der Siegeskranz weisen auf seinen Sieg bei Akkon während des dritten Kreuzzuges hin. Auch in einer frühen Entwurfsskizze Kupelwiesers für eines der vier Zwickelbilder findet sich die Gestalt Leopolds V. als Kreuzfahrer wieder.

Über der Eingangstüre des Marmorsaales in Klosterneuburg ist die Hochzeit Maria Theresias und damit die Verbindung der Habsburger mit der lothringischen Linie dargestellt. Der Knabe mit dem Füllhorn deutet symbolisch den Kindersegen des Paares an. Kupelwieser bestimmte Maria Theresia ursprünglich zu der zentralen Gestalt einer seiner Dreier-Gruppen, die für die Zwickelfelder bestimmt waren. Auf der Entwurfszeichnung wird sie, ähnlich der Allegorie der Austria, auf dem Thron sitzend dargestellt. In der Fresko-Ausführung schmückt ihr Porträt eines der rundbogigen Bildfelder über den Fenstern. Das Motiv des Knaben mit dem Füllhorn findet sich in der Austria-Allegorie auf dem ersten und dem zweiten Gesamtentwurf der Deckengemälde bzw. der Decken- und Wandgemälde wieder. Obwohl in der Ausführung naturgemäß große Unterschiede bestehen, sind die Ähnlichkeiten in den Konzepten Grans und Kupelwiesers doch augenfällig.

Den Mittelpunkt des Statthaltereizyklus bildet die Darstellung der Austria im Deckenspiegel, die bereits den

programmatischen Leitgedanken des Zyklus enthält. Vorbild für deren formale Gestaltung könnte die allegorische Figur der *Befreiung Jerusalems* sein, die Overbeck als Schlussstein ins Zentrum der Decke des Tasso-Raums im Casino Massimo gesetzt hatte. Durch die Allegorien, welche die Austria umgeben, werden die vier um das Mittelbild angeordneten Darstellungen historischer Ereignisse aus den unterschiedlichsten Epochen der österreichischen Geschichte miteinander verbunden und erfahren eine Deutung im höheren Sinn.

Die rautenförmigen Bilder und die Bilder in den Zwickelfeldern sind inhaltlich paarweise angeordnet: zwei Rechtsszenen, zwei Bündnisszenen, zwei Belehnungen und zwei Verteidigungsszenen sind einander jeweils zugeordnet. Das Schema wird bereits im ersten Gesamtentwurf für die Deckengemälde bzw. dem ersten Programmentwurf angedeutet und in der zweiten Entwurfszeichnung für Decken- und Wandgemälde (zweiter Gesamtentwurf), die dem zweiten Programmentwurf vorangeht, weiter ausformuliert und festgelegt. Die Aktualität der dargestellten Ereignisse, die nahe der unmittelbaren Gegenwart Kupelwiesers¹¹³ angesiedelt sind, steht in Kontrast zu den zeitlich entrückten, in mancher Hinsicht auch zeitlosen Darstellungen¹¹⁴, die um das Mittelbild gruppiert sind. Aber nicht nur inhaltlich, auch formal bilden die Gemälde an den Wänden eine Einheit und unterscheiden sich von jenen des Deckenspiegels. Die Bildausschnitte der einzelnen Szenen sind fragmentarisch, besonders in den unmittelbaren Vordergrund werden Figuren gesetzt, die den Betrachter in das Bild hineinführen und zugleich das Bild nach außen hin öffnen. Dieser zwar durchkomponierte, dennoch spontan erscheinende Bildausschnitt verleiht den Szenen eine Unmittelbarkeit und direkte Präsenz, die sie von den *idealen*, überhöhten und distanzierten Kompositionen des Deckenspiegels unterscheidet. Trotz allegorischer Verdichtungen, Überhöhungen und Inszenierungen war Kupelwieser bemüht, dem Postulat historischer Wahrscheinlichkeit dort zu genügen, wo Ereignissen durch geschichtliche Authentizität Über-

¹¹² zit. nach: Knab (1977) p. 130.

¹¹³ Diesen Bezug zu Gegenwart setzt Kupelwieser programmatisch an den Beginn seiner Überlegungen zum Gesamtkonzept: „*Glaubt der Gefertigte Momente aus der österreichischen Geschichte wählen zu müssen, welche [...] in einer bestimmten Beziehung (zum Bedürfnis) zur Gegenwart stehen [...]*“ (Programmentwurf II, siehe Anhang).

¹¹⁴ Vgl.: Die Verdichtung verschiedener geschichtlichen Epochen zu einer Szene wie im Gemälde *Die drei Erbauer der St. Stephanskirche* sowie die Einführung allegorischer Figuren wie die Personifikationen von Theologie, Rechtswissenschaften und Medizin in der *Gründung der Wiener Universität*; auch die zeitlosen, an der Renaissance orientierten Gewänder schaffen eine zeitunabhängige Dimension.

zeugungskraft verliehen werden sollte. So gelang es Kupelwieser, noch einmal eine Synthese aus den sich bekämpfenden und auseinanderentwickelnden Auffassungen in der Geschichtsmalerei herzustellen. Ideale, nazarenische und historistisch-realistische Konzeption werden dem Bildinhalt und dem jeweiligen Kontext gemäß innerhalb des Zyklus eingesetzt und verbinden sich so zu einer komplexen und vielschichtigen Interpretation von Geschichte. Trotz seines Bemühens, den Erkenntnissen der modernen Geschichtswissenschaft in seinen Darstellungen gerecht zu werden, bekennt sich Kupelwieser zu seinem Glauben an höhere ordnende Prinzipien, welche „*diese Realität an ein Ideal binden*“.¹¹⁵

Verglichen mit zeitgleich entstandenen geschichtlichen Zyklen wie etwa den Aachener Karlsfresken von Alfred Rethel oder den Kaisersälen der Münchner Residenz von Julius Schnorr von Carolsfeld zeigte Leopold Kupelwieser weniger heroische Taten und Siege als Grundmuster einer glorreichen Vergangenheit, sondern Leistungen auf dem Gebiet der Staatspolitik (Wiener Kongress) und der Gesetzgebung (Gerichtsszene in Tulln, Schaffung von Rechtsgrundlagen mit dem Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuch, Einsetzung der niederösterreichischen Regierung), der Religion, der Kultur und der Wissenschaften.

Kupelwiesers Programm befindet sich in einem Spannungsfeld zwischen Rückprojektion von Sehnsüchten in eine ideal konstruierte Vergangenheit und einem Bekenntnis zur Gegenwart, zwischen den Ideen des gottgegebenen Kaisertums und der modernen bürgerlichen Mitbestimmung. Die sich daraus ergebenden inhaltlichen und formalen Brüche zwischen zeitlosen, an Raffael orientierten Figuren, barock-allegorischen Verweisen und historistischen Ansprüchen der geschichtlichen Wahrscheinlichkeit werden durch die Grundidee, dargestellt durch die zentrale Allegorie der Austria, umgeben von Geschichte, Gerechtigkeit, Kraft und Weisheit, miteinander verklammert. In der Synthese aller Bildfelder soll der Hauptgedanke hervortreten, „*dass in Österreich zu allen Zeiten jede Regenten-Tugend in ihrer schönsten Entfaltung durch den Herrscher geübt wurde*.“¹¹⁶

Abschließend sei noch bemerkt, dass bezeichnenderweise gerade 1951 eine Ausstellung des für den Anlass restaurierten Freskenzyklus zusammen mit den ebenfalls restaurierten Kartons stattfand. Restaurierung ist in diesem Fall im doppelten Wortsinn zu verstehen: als materielle und ideelle Vergegenwärtigung in einer Phase der Standortbestimmung, in der durch Rückgriffe und Projektionen auf vertraute Muster einer weiter zurückliegenden Vergangenheit versichernde Kontinuitäten über den erfolgten Bruch hinaus geschaffen wurden.

Zu den schriftlichen und bildlichen Quellen Leopold Kupelwiesers

Sabine Fastert stellt in ihrer Arbeit über die Wandgemälde von Julius Schnorr von Carolsfeld in den Kaisersälen der Münchner Residenz ausführlich die Geschichts- und Quellenstudien Schnorr's zu den einzelnen geschichtlichen Darstellungen vor.¹¹⁷ Anders als Julius Schnorr von Carolsfeld, führte Leopold Kupelwieser kein Arbeitsjournal und es haben sich keine Exzerpte geschichtlicher Werke erhalten; in der Folge können zu der Literatur und den bildlichen Quellen, die Kupelwieser im Zuge seiner Vorbereitungsarbeiten studiert hat, nur Vermutungen angestellt werden.

Kupelwieser scheint grundsätzlich großes Interesse an Geschichte gehabt zu haben:

„*Kupelwieser's Bildung war äußerst vielseitig. Kein Gebiet der Wissenschaft war ihm vollkommen fremd, mit besonderer Vorliebe aber befasste er sich mit Geschichte [...]*“,

schreibt seine Tochter Elisabeth in ihren Erinnerungen.¹¹⁸ Diese Beobachtung wird auch von zahlreichen geschichtlichen Werken, die im Nachlass in der Kategorie *Kupferstiche und Lithografien* verzeichnet sind, bestätigt: Es finden sich hier unter anderem mehrere Hefte des Altertum-Vereins¹¹⁹, zehn Hefte *Das alte Wien*, ein *Stammbaum des Hauses Habsburg*¹²⁰ und auch fünf Bände mit dem Titel *Costumes*, eine Abhandlung über Kostümkunde.¹²¹

Eines der wahrscheinlich wichtigsten Geschichtswerke, deren sich Kupelwieser bei der Vorbereitung seiner geschichtlichen Darstellungen bediente, war Ziskas 1847 erschienenes Werk *Geschichte der Stadt Wien*, das von Künstlern aus Kupelwiesers Bekanntenkreis wie Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Peter Johann Nepomuk Geiger und anderen Historienmalern mit zahlreichen Illustrationen

¹¹⁵ Feuchtmüller (1970) p. 131.

¹¹⁶ Programmwurf I, siehe Anhang.

¹¹⁷ Vor allem im Falle der Karlsfresken kann gut rekonstruiert werden, welche Literatur Schnorr im Zuge seiner Vorbereitungsarbeiten studiert hat, denn in Dresden hat sich sein eigenhändiges, sehr umfangreiches „*Verzeichnis der Gegenstände für den Saal Carls des Großen mit Andeutungen für die Art ihrer Auffassung und kurzen Auszügen aus Luden, Ideler, Schaumann, Pertz, Ellendorf etc*“ erhalten. Vgl.: Fastert (2000) p. 214 – 225.

¹¹⁸ Kupelwieser (1902) p. 16.

¹¹⁹ Die *Mitteilungen des Altertums-Vereins zu Wien* erschienen ab 1853.

¹²⁰ Möglicherweise handelt es sich um Primissers *Stammbaum des allerdurchlauchtigsten Hauses Habsburg [...] nach den in der k. k. Ambraser-Sammlung befindlichen [...] Originalgemälden*, der 1821 in Wien erschien.

¹²¹ Feuchtmüller (1970) p. 213.

versehen wurde.¹²² Mit einer Ausnahme finden sich alle im Freskenzyklus dargestellten geschichtlichen Ereignisse in diesem Band, dessen Illustrationen auch einige Kompositionen Kupelwiesers angeregt haben dürften. Auch die Auffassung dieses Werks, die Geschichte Wiens gleichsam als Brennpunkt und Spiegel österreichischer Geschichte zu lesen, findet sich in Kupelwiesers Programmkonzeption wieder. Ähnliche Ansätze lassen sich in der vor 1848 entstandenen Serie von Sepiazeichnungen von Carl Ruß finden, in der die zeitliche Achse von der Vorgeschichte bis zum Ausbruch der Pest im Jahr 1679 gelegt wird und dabei Wiener Geschichte über weite Strecken mit der österreichischen Geschichte gleichgesetzt wird.¹²³

Mit Sicherheit kannte Kupelwieser auch Hormayrs Werke, vor allem das fünfbändige Werk *Wien, seine Geschicke und seine Denkwürdigkeiten*, das 1823 erschien. Hormayr

„kann als der prominenteste Vertreter der engen Verflechtung zwischen Historiographie, dynastischer Propaganda und den patriotisch-nationalen Kunstbestrebungen im 19. Jahrhundert gelten.“¹²⁴

Silvia Petrin führt als wichtigste Quelle für Kupelwiesers Programmkonzeption die populärwissenschaftlichen Geschichtswerke Anton Zieglers an¹²⁵, vor allem dessen mehrbändige, reich bebilderte¹²⁶ Werke *Vaterländische Immortellen aus dem Gebiete der österreichischen Geschichte* (1838 – 1840) und *Vaterländische Bilderchronik aus der Geschichte des österreichischen Kaiserstaates* (1843 – 1849). Allerdings war Anton Zieglers explizite deutsch-nationale und exponierte pro-revolutionäre Gesinnung Kupelwiesers politischer Einstellung diametral entgegengesetzt; auch gab Ziegler seine Werke stets im Selbstverlag heraus; sie wurden nur in beschränkter Zahl gedruckt und nicht in Buchhandlungen vertrieben, wodurch sie meist bald vergriffen und schwer zugänglich waren.¹²⁷

Teilweise zog Kupelwieser wohl auch geschichtswissenschaftliche Werke heran, wie etwa *Geschichte der Regierung Ferdinand I.*, das von Franz Bernhard von Buchholtz in den Jahren 1831 – 1839 in neun Bänden herausgegeben wurde und als einziges der im Zuge dieser Arbeit untersuchten Geschichtswerke der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Rolle Ferdinands I. bei der Neuorganisation des niederösterreichischen Regiments beschreibt.¹²⁸

Für die Darstellung habsburgischer Herrscher wie Maria Theresia, Joseph II. oder Ferdinand I. dienten Kupelwieser sicherlich Werke aus der kaiserlichen Gemäldesammlung, die zu der Zeit im Belvedere gezeigt wurden, sowie Gemälde und andere Kunstwerke aus der Ambraser Sammlung, die 1806 von Tirol nach Wien übersiedelt¹²⁹ und ebenfalls im Belvedere untergebracht worden war.

1821 erschien Alois Primissers aufwändig ausgestattetes Werk zu dem Habsburger-Stammbaum, den Maximilian I. zusammenstellen hatte lassen und der sich in der Ambraser Sammlung befindet.¹³⁰ Die Porträts der Mitglieder der Dynastie wurden in 56 lithographischen Tafeln wiedergegeben, die am lithographischen Institut in Wien gedruckt wurden, und mit erklärenden Texten von Alois Primisser versehen. Es lassen sich in Kupelwiesers Entwürfen und Gemälden Bezüge zu diesem Werk erkennen; so übernahm der Künstler die lateinischen Bildtexte, die Primisser zitiert, in seine Entwurfszeichnungen; auch in der Gestaltung der Porträts Rudolfs I. und Albrechts II. orientierte er sich deutlich an Primissers Werk.

Zu einzelnen Bildthemen und Kompositionen könnte Kupelwieser auch von der künstlerischen Ausstattung der Franzensburg angeregt worden sein, wo er selbst 1831 zusammen mit Friedrich von Amerling, Ferdinand Georg Waldmüller, Leander Ruß und anderen Malern an der Ausführung der Porträtgalerie des Lothringersaales beteiligt war.¹³¹ Zur Vorbereitung seines Gemäldes *Franz I. (II.)* für den Krönungssaal in Frankfurt (1840) erhielt Kupelwieser die Genehmigung, die Kaiserornate in der Schatzkammer zu Studienzwecken benutzen zu dürfen¹³²; die genaue Kenntnis der dort aufbewahrten Reichsinsignien und Krönungsornate kam Kupelwieser auch in seiner Ausgestaltung geschichtlicher Ereignisse, vor allem der beiden Beilehnungsszenen, zugute.

122 Franz Ziska (1786 – 1855), Kunst- und Kulturhistoriker. Die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste besitzt sein Werk *Geschichte der Stadt Wien*; Kupelwieser hat als Akademie-Professor diese Bibliothek möglicherweise auch benutzt. Wahrscheinlich war ihm durch die Bekanntschaft mit Ludwig Schnorr von Carolsfeld das Werk schon vor seiner Drucklegung zugänglich.

123 Zu der Serie von Sepiazeichnungen von Carl Ruß vgl.: Telesko (2006) p. 332 – 341.

124 Telesko (2006) p. 314.

125 Petrin (1996) p. 541, Anm. 22, 23 und 24.

126 Die Werke *Vaterländische Immortellen aus dem Gebiete der österreichischen Geschichte* und *Historische Memorabilien des In- und Auslandes* sind mit Federzeichnungen des bekannten Historienmalers Johann Peter Nepomuk Geiger ausgestattet.

127 In der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste Wien findet sich nur der Band *Historische Memorabilien des In- und Auslandes*. In Kupelwiesers Nachlass sind zwar zahlreiche geschichtliche Werke verzeichnet, darunter aber keines von Anton Ziegler.

128 In diesem Werk findet sich auch die sonst in der historischen Literatur ungebrauchliche Bezeichnung „Hunnawaren“, die Kupelwieser in seinen Programmentwürfen verwendet, und eine Beschreibung des „Taidings zu Tulln“, das ebenfalls in der historischen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts selten erwähnt wird.

129 Primisser (1819) p. 25.

130 *Stammbaum des allerdurchlauchtigsten Hauses Habsburg [...] nach den in der k. k. Ambraser-Sammlung befindlichen [...] Originalgemälden*, Wien (1821).

131 Feuchtmüller (1979) p. 121.

132 Ebd. p. 53.

Die einzelnen Bildfelder: Bezüge, Quellen, Intentionen

Die gekrönte Austria



Abb. 45: „Die gekrönte Austria“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext¹³³: „I. Das Mittelfeld zeigt als Hauptfigur die gekrönte ‚Austria‘ mit dem Zepter und dem Bindenschild, auf einem Throne. Dicht an ihrer linken Seite steht die ‚Religion‘, oder im engeren Sinne des Wortes der ‚Glaube‘. Diese hehre Gestalt hält in ihrer nach altchristlicher Weise verhüllten Linken, das Buch des Heils, dessen aufgeschlagene Seiten das Kreuz und das verschlungene A und Ω zeigen. Rechts von der ‚Austria‘ ist ein kindlicher Engel, welcher die ‚Liebe‘ darstellend, ihr einen Lorbeerkranz reicht. Neben diesem zeigt sich die ‚Weisheit‘ mit dem Spiegel und an der Seite der letzteren die ‚Gerechtigkeit mit Schwert und Waage‘. Auf der anderen Seite des Bildes ist die ‚Kraft‘ und die ‚Geschichte‘ angebracht.“

Für die allegorische Darstellung im Mittelbild des Deckenspiegels existieren, wie bereits im Kapitel zur Genese des Bildprogramms beschrieben, mehrere Versionen. Ein Vergleich mit dem zweiten Gesamtentwurf für Wand- und Deckengemälde¹³⁴ bzw. mit der dazugehörigen Skizze¹³⁵ zeigt, dass die Komposition noch abgeändert wurde, nachdem der Bildinhalt bereits festgelegt worden war. (Abb. 46)



Abb. 46: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für Wand- und Deckengemälde: Bildfeld „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 418 x 569 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

¹³³ In der Folge wird zu jedem Bildfeld der Erläuterungstext wiedergegeben, der in der Publikation von Erich Ludwig Friedrich Christian Graf von Kielmannsegg zu dem Freskenzyklus 1891 veröffentlicht wurde. Vgl.: Kielmannsegg (1891) ohne Seitenangabe.

¹³⁴ Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

¹³⁵ Beidseitig bezeichnetes Blatt; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

Das erhobene Schwert der *Justitia* im zweiten Gesamtentwurf des Freskenzyklus liegt in der letztgültigen Version im Schoß der Frauenfigur, während sie stattdessen die Waagschalen hochhält. Die *Weisheit* ist in dem Entwurfsblatt bereits so angelegt, wie sie auch in der endgültigen Fassung erscheint: vom Betrachter abgewandt, blickt sie in einen Spiegel, den sie in der Rechten hält. Die *Stärke* rechts von der *Austria* befindet sich in der Fresko-Ausführung nicht neben, sondern vor dem Löwen, den sie bis auf den Kopf verdeckt. Während sie im Entwurfsblatt den linken Arm auf einer Säule abstützt und ihre rechte Hand auf dem Kopf des Löwen ruht, stützt sie im Fresko den nun nachdenklich geneigten Kopf in die Linke, der rechte Arm ist abgewinkelt und die rechte Hand berührt nun nicht mehr den Löwen, so dass die Verbindung zu ihrem Attribut weniger ausgeprägt ist. Im Unterschied zum Entwurfsblatt, in dem ihre Beine parallel zueinander stehen, wird die Allegorie der Stärke im Fresko mit übereinandergeschlagenen Beinen dargestellt. Ihre Haltung gewinnt durch diese Änderungen einen kontemplativeren Ausdruck, sie wirkt ruhiger und weniger dynamisch als in der Entwurfszeichnung. Rechts im Vordergrund wurde im Fresko die Figur der *Geschichte* hinzugefügt, die im Entwurf und der dazugehörigen Skizze nicht aufscheint. Sie sitzt mit dem Rücken zum Betrachter, den Kopf stützt sie auf ihre Linke und ist offenbar mit der Verfassung eines Schriftstückes beschäftigt. Als Attribute sind ihr ein Globus, Bücher und Schriftrollen beigegeben.

Die in der Einführung zum 1851 erschienenen Erläuterungstext erwähnte Beifügung eines wichtigen Punktes zu einem Hauptgemälde¹³⁶ durch Graf Kübeck bezieht sich wahrscheinlich auf die Personifikation der Geschichte. Diese Erweiterung der allegorischen Szene erscheint symptomatisch für die Entstehungszeit des Gemäldes, in der die gemeinsame Geschichte zum wichtigsten Argument für das durch erstarkenden Nationalismus in Frage gestellte Konstrukt des österreichischen Kaiserreiches wurde. Dem Freskenzyklus selbst ist die Geschichte als konnektive Struktur einer sonst divergenten Gemeinschaft programmatisch vorangestellt: Nicht auf den tradierten Herrschertugenden Gerechtigkeit, Klugheit und Stärke allein gründet sich der Staat, sondern, im Sinne Hormayrs, vor allem auch auf seine Geschichte.

Am wesentlichsten – und bedeutungsvollsten – wird in der Endausführung die Figur der *Austria* selbst verändert. Der herrschaftliche Gestus, die frontale Zuwendung, der ausgebreitete Arm und der erhobene Blick weichen einer introvertierten und zurückgenommenen Haltung. Ihre Linke weist nun auf den österreichischen Bindenschild, den die *Austria* in der Rechten hält. Auf

dem Haupt trägt sie, wie schon im Entwurf angedeutet, die rudolfnische Hauskrone¹³⁷, die nach der Gründung des österreichischen Kaiserstaates zur Insignie des neuen Kaisertums geworden war. Österreich ist hier zunächst als *Kaiserstaat* Österreich zu verstehen, repräsentiert durch die rudolfnische Krone, die schon Johann Martin Fischers 1812 geschaffene Brunnenfigur für den Platz am Hof als Personifikation der *Österreichischen Nation* – und nicht etwa des Erzherzogtums – auswies.¹³⁸ Zugleich wird durch den Weisgestus der *Austria* auf den rot-weiß-roten Bindenschild die Bedeutung des Erzherzogtums unter der Enns als Kernland für das gesamte Kaiserreich betont. Der Bindenschild war ursprünglich das Hauswappen der Babenberger und wurde bald zum gemeinsamen Wappen ihrer Besitzungen in der *Marcha Orientalis*, die etwa dem Gebiet des heutigen Nieder- und Oberösterreich¹³⁹ entsprach. Zusammen mit dem Lerchenwappen wurde er auch von den Niederösterreichischen Ständen geführt und 1804 zum Herzschild des Wappens des Kaiserhauses. Die *Austria* fasst hier mit den ihr beigegebenen Allegorien einen Leitgedanken des Zyklus zusammen, der von allen umgebenden Bildern aufgenommen und gleichsam in geschichtlichen Ereignissen belegt und veranschaulicht wird: die konstitutive Bedeutung Niederösterreichs für die Geschichte und Entwicklung des gesamten Kaiserreiches als Ursprung und Bühne schicksalhafter Begebenheiten, die ihre Wirkung weit über die Grenzen des Erzherzogtums hinaus entfalten sollten.

Der *Austria* ist die Personifikation der *Religion* zur Seite gestellt, die sich leicht zu ihr herabneigt und ihren

136 Erläuterungstext zur Stichfolge: *Die Al-Fresco-Malereien im Saale der k. k. Statthalterei zu Wien, ausgeführt von Kupelwieser*. Wien o.J. (um 1850) o.S.

137 Bei Krasa-Florian wird die Krone irrtümlicherweise als „Erzherzogshut“ bezeichnet. Vgl.: Krasa-Florian (2007) p. 19. Schon in der Aquarellskizze wird der *Austria* von einem Engel die Rudolfskrone überreicht (Aquarellentwurf, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/349). Die sog. „Rudolfskrone“ stammt aus der Prager Hofwerkstatt Rudolfs II. Sie wurde nie bei Krönungen römischer Könige oder Kaiser verwendet, war aber kaiserliches Rangabzeichen auf Siegelbildern und Wappen der römisch (-deutschen) Kaiser und daher dem Publikum vertraut. Vgl.: Bruckmüller (1997) p. 14.

138 Krasa-Florian (2007) p. 55.

139 Niederösterreich und Oberösterreich waren von der Regierungszeit Maximilians I. bis zur Regierungszeit Maximilians II. zusammen mit der Steiermark, Kärnten und Krain in einer Verwaltungseinheit, dem „Regiment der fünf Niederösterreichischen Lande“, zusammengefasst. Die fünf Länder wurden als „Niederösterreich“ bezeichnet, „Oberösterreich“ beschrieb zu der Zeit die Grafschaft Tirol und Vorarlberg. Bis 1783 war die nun als „Niederösterreichische Repräsentation und Kammer“ bezeichnete niederösterreichische Regierung für die Verwaltung Niederösterreichs und Oberösterreich zuständig, erst danach war sie nur noch für das Erzherzogtum Österreich unter der Enns zuständig. Vgl.: Starzer (1897) p. 5 und p. 5, Anm. 1.

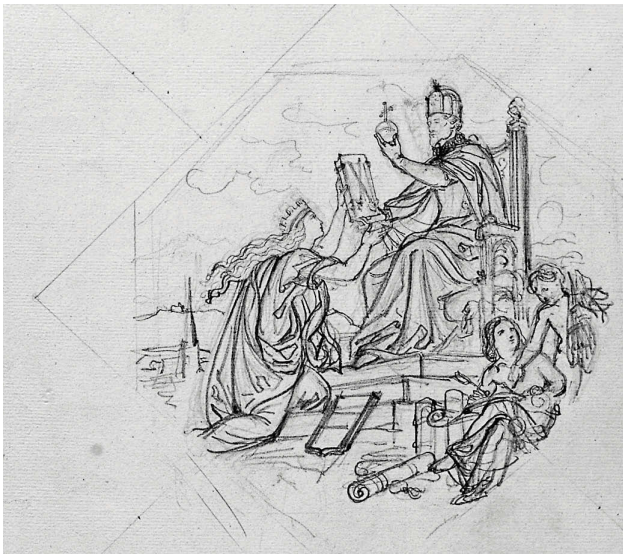


Abb. 47: „Die Austria empfängt von Ferdinand I. die Insignien des Rechts und der Macht“; Bleistift und schwarze Feder, geripptes Papier, 332 x 254 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/349.

rechten Arm schützend um ihre Schultern legt. Die innige Verbindung und Zuneigung zwischen den beiden Figuren *Austria* und *Religion* ist eine statuarische Interpretation der *Pietas Austriaca*, die Kupelwieser hier auf den Staat überträgt und nicht, wie zuvor seine nazarenischen Künstlerkollegen in szenischen Auffassungen als *Begegnung Rudolfs mit dem Priester* oder *Maximilian in der Martinswand*, auf einen Herrscher oder die Dynastie der Habsburger bezieht. Dementsprechend wird auch als Veranschaulichung der tiefen Verwurzelung Österreichs im Christentum die Szene mit dem heiligen Severin im Weinberg angeführt, die einen rein geographischen Bezug zum österreichischen Kaiserstaat hat: Schon lange bevor die beiden großen Herrscherdynastien die Bühne der Geschichte betraten und der Name Ostarrichi erstmals in einer Urkunde auftauchte, hatte bereits Severin seine Weinstöcke, den christlichen Glauben, in den österreichischen Boden verpflanzt. Hier findet sich eine Trennung der *Austria* von der Person des Kaisers und der Herrscherdynastien und ein im modernen Sinn verstandener Staatsbegriff, wie ihn erstmals Joseph Klieber im Jahr 1809 in den Giebelskulpturen der Gedenkstätte für sieben tapfere Krieger auf dem Anninger formulierte.¹⁴⁰ Diese Auffassung spiegelt die sich im frühen 19. Jahrhundert in Kreisen des Adels und des gebildeten Bürgertums entwickelnde Vorstellung eines territorialen Staatsbegriffs wider, die den Staat als eigene Rechtsperson unabhängig vom Landesfürsten versteht.¹⁴¹

Eine frühere Version der *Austria*-Allegorie für den Marmorsaal, zu der mehrere Entwürfe existieren¹⁴², zeigt die *Austria*, wie sie von Ferdinand I. die „*Insignien des Rechts und der Macht*“¹⁴³ empfängt. (Abb. 47–49)

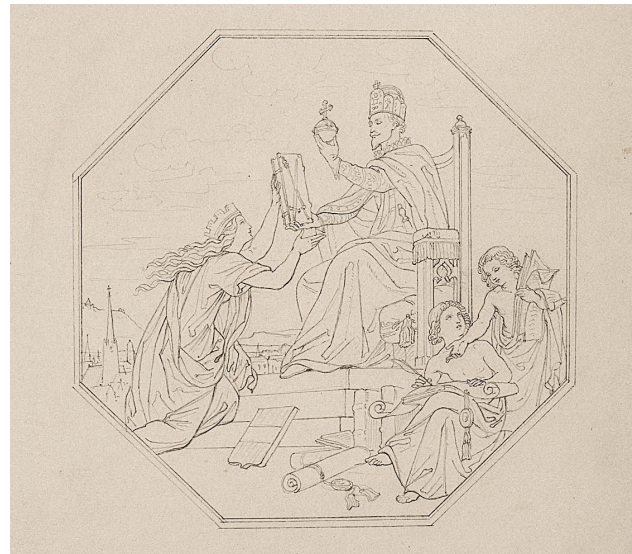


Abb. 48: „Die Austria empfängt von Ferdinand I. die Insignien des Rechts und der Macht“; Bleistift, Velin-Papier, 220 x 225 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.



Abb. 49: „Die Austria empfängt von Ferdinand I. die Insignien des Rechts und der Macht“; Bleistift, Transparentpapier, 220 x 225 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1037.

¹⁴⁰ Krasa-Florian (2007) p. 65.

¹⁴¹ Ebd. p. 38.

¹⁴² Bei der im Niederösterreichischen Landesmuseum aufbewahrten Skizze (Inv. Nr. 7000/349) dürfte es sich um eine Vorarbeit für die sehr genau und detailliert ausgeführte Zeichnung handeln, die sich in dem am Institut für Kunstgeschichte der Universität Graz wiederentdeckten Zeichnungs-Konvolut fand und mit der sie in allen Details übereinstimmt. Die Reinzeichnung des Entwurfs ist wiederum direkte Vorlage für eine Pauszeichnung auf Transparentpapier (Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1037).

¹⁴³ Programmentwurf I, siehe Anhang.

Die Austria kniet hier vor dem Thron des Herrschers, der ihr den Reichsapfel und ein Buch, Symbol für die schriftlich ausgearbeiteten Grundlagen der Regierung, überreicht. Deutlich orientiert sich Kupelwieser hier noch an barocken Vorbildern, in denen die Austria dem Herrscher im Sinne des Absolutismus untergeordnet ist. Ähnliche Darstellungen finden sich etwa in dem Deckenfresko des Kaisersaales in St. Florian von Martino Altomonte, in Johann Michael Rottmayrs nicht mehr erhaltenem Deckenfresko für Schönbrunn oder auch in Antonio Beduzzis *Austria-Allegorie* in dem der Niederösterreichischen Statthalterei unmittelbar benachbarten Gebäude des Niederösterreichischen Landhauses. Stets huldigt die Austria dem Herrscher, der in den Gemälden durch Jupiter, Herkules oder die Providentia repräsentiert wird, oder wendet sich schutzsuchend an ihn, worin sich die Vorstellung der Zeit von der unbedingten Vorrangstellung des Regenten gegenüber den von ihm beherrschten Ländern ausdrückt.¹⁴⁴ Dass diese Darstellungsform gerade im Neoabsolutismus wieder als zeitgemäß erkannt wurde, zeigt ein Entwurf des Malers Johann Schärmer für ein Denkmal Franz' I., der nach dessen Tod 1835 entstand. Er zeigt Franz I. im kaiserlichen Ornat, der die vor ihm kniende Austria segnet; für die Sockelreliefs war zusätzlich noch eine Darstellung des thronenden Kaisers, flankiert von der Religion und dem Schutzgeist Österreichs, geplant.¹⁴⁵

In der Literatur wurde bereits mehrfach ein Bezug von Kupelwiesers Austria-Allegorie zum unmittelbar benachbarten Landhausfresko Antonio Beduzzis aus dem Jahre 1710 hergestellt.¹⁴⁶ Allerdings thront hier in der Mitte der Decke die göttliche Vorsehung in Gestalt einer Königin mit Krone und Zepter; die Austria wird im Herzogsmantel vor ihr kniend und ihr huldigend dargestellt. Während aber hier das ikonographische Programm mit den Personifikationen der vier Weltteile die Idee der Austria Triumphans paraphrasiert, beschränkt sich die Austria-Allegorie des Statthalterei-Zyklus, ganz ohne imperialen Gestus, auf die Geschichte des österreichischen Kernlandes.

In Kupelwiesers Skizzenblatt trägt die Austria auffallenderweise eine Mauerkrone, wie sie gewöhnlich die Stadtgöttinnen der Antike trugen, und mit der auch Daniel Gran die Personifikation der Residenzstadt Wien in seinem Deckenfresko in der Hofbibliothek bekrönte.¹⁴⁷ Auch die von der Wiener Bürgerschaft gestiftete Austria-Figur auf dem gleichnamigen Brunnen der Freyung, die Ludwig Schwanthaler zwischen 1844 und 1846 ausführte, trägt eine Mauerkrone. Ursprünglich war hier allerdings eine Allegorie der Vindobona vorgesehen gewesen, umgeben von den vier Hauptflüssen der Donaumonarchie. Da jedoch diese Flüsse nicht der Vindobona, sondern nur der Austria unterstellt werden konnten, wurde die Figur

kurzerhand zur Austria umgedeutet, um Missverständnisse zu umgehen.¹⁴⁸ Möglicherweise war Kupelwieser die Darstellungsform der Austria mit Mauerkrone aus diesem Grund geläufig. Eine Deutung der Mauerkrone als Sinnbild des freien Bürgertums scheint jedenfalls in diesem Zusammenhang nicht sinnvoll.

Eine weitere Version der Austria-Allegorie, die Kupelwieser ebenfalls im ersten Programmentwurf erwähnt, ist als Vorstufe zur in Fresko ausgeführten Darstellung aufzufassen. Eine entsprechende Darstellung findet sich auf dem ersten Gesamtentwurf als zentrales Deckengemälde¹⁴⁹ bzw. auf einem Entwurf auf Transparentpapier¹⁵⁰ sowie einem Aquarellentwurf¹⁵¹, wobei die Darstellungen auf dem Gesamtentwurf und auf der Pause auf Transparentpapier genau übereinstimmen. (Abb. 50–52)

Im Aquarellentwurf hat die Austria den „*Blick gegen den Himmel gekehrt von wo ihr stets Heil und Segen zugeflossen*“¹⁵², womit die in der letztgültigen Fassung *in personam* auftretende Religion schon angedeutet wird. Die beiden Putti tragen hier ein Zepter und die auch später im Fresko dargestellte rudolfinische Hauskrone. Auf dem ersten Gesamtentwurf bzw. der Pauszeichnung überreicht hingegen ein geflügelter Genius der Austria den rot-weiß-roten Bindenschild. Möglicherweise nahm Kupelwieser damit das in die Zeit der Aufklärung zurückgehende Motiv des *Schutzgeistes Österreichs* auf. Eine frühe Darstellung davon findet sich in Cosmas Damian Asams Fresken in der Domkirche von St. Jakob in Innsbruck von 1722/23. Hier trägt der Schutzgeist oder *Genius des Vaterlandes* Schwert, Bindenschild und Herrscherinsignien. In Daniel Grans Deckenfresko im Kaisersaal von Klosterneuburg von 1759 kniet der Schutzgeist vor der österreichischen Majestät und reicht ihr den Reichsapfel und die Kaiserkrone.

Nach der Interpretation von Selma Krasa-Florian stellt das Schutzgeist-Motiv einen Übergang von der absolutistischen Vorstellung zu einer Trennung von Herrscher und Staat bzw. Vaterland als Folge der Aufklärung dar.¹⁵³ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts nahm der Bild-

144 Zur Vorstellung der *Monarchia Universalis* vgl.: Krasa-Florian (2007) p. 33 – 39.

145 Vgl.: Krasa-Florian (2007) p. 53.

146 Vgl.: Telesko (2006) p. 378; Krasa-Florian (2007) p. 20.

147 Vgl.: Krasa-Florian (2007) p. 38.

148 Ebd. p. 16.

149 Erster Gesamtentwurf für die Deckengemälde, Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

150 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/347.

151 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/349.

152 Programmentwurf I, siehe Anhang.

153 Vgl.: Krasa-Florian (2007) p. 41.

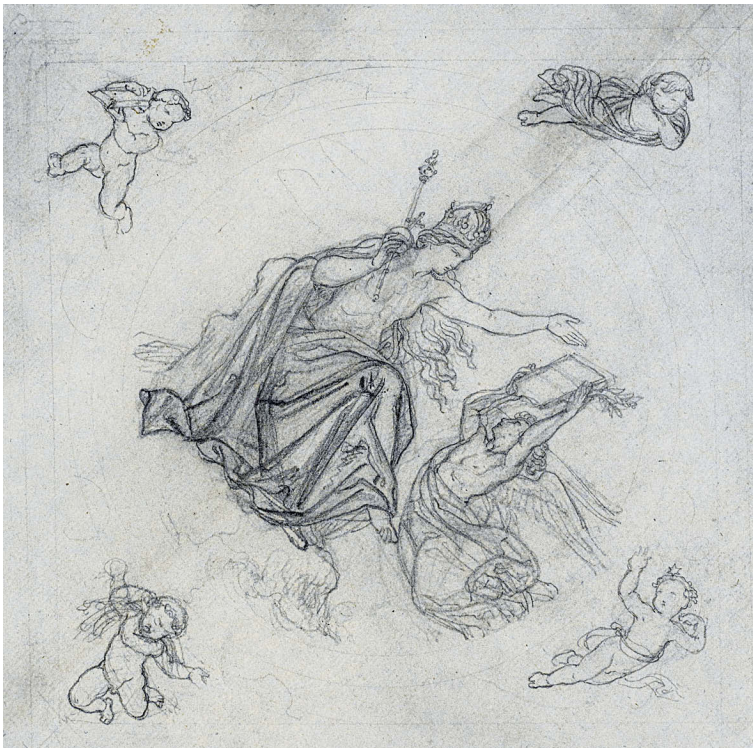


Abb. 50: Detail aus dem ersten Gesamtentwurf der Decke: „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 270 x 450 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.



Abb. 51: „Die gekrönte Austria“; schwarze Feder und Bleistift, Transparentpapier, 170 x 167 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1038.



Abb. 52: „Die gekrönte Austria“; Aquarell über Bleistift, dickes Velin-Papier (Aquarellpapier), 272 x 190 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/347.

hauer Johann Martin Fischer in seiner 1812 entstandenen Figurengruppe *Der Ackerbau* für den Brunnen am Hof den Topos des Schutzgeistes Österreichs wieder auf. Der Genius Österreichs, zu dessen Füßen der Erzherzogshut liegt, schützt hier den Bauern mit seinem Pflug. Wenige Jahre später schuf Josef Klieber ebenfalls eine Figur des Schutzgeistes Österreichs, der von Minerva und einer Allegorie der Geschichte flankiert ist und den Giebel des 1815 gegründeten Polytechnischen Institutes zierte.¹⁵⁴

Die *Austria* in Kupelwiesers Statthaltereizyklus ist von den Allegorien der Gerechtigkeit, der Weisheit, der Stärke und der Geschichte umgeben. In diesen Darstellungen greift Kupelwieser auf die barocke ikonographische Bildsprache zurück, wie sie in den zahlreichen Ausgaben von Cesare Ripas *Iconologia*, in Wilhelm Ramlers *Allegorische Personen* (Berlin 1788, Wien 1794) und Christian Sambachs *Iconologie* (Wien 1801) seit dem späten 16. Jahrhundert standardisiert und verbreitet wurde.¹⁵⁵ Kupelwiesers Darstellung der Gerechtigkeit mit den Attributen Schwert und Waage entspricht genau dem Typus der *Justitia* bei Cesare Ripa, wobei diese von allen Kardinalstugenden am wenigsten ikonographischen Wandlungen unterworfen war.¹⁵⁶ Die Stärke wird in der *Austria-Allegorie*, anders als in Cesare Ripas *Iconologia* die Kardinalstugend der *Fortitudo*, nicht mit Rüstung, Schild und Speer ausgestattet, sondern in mittelalterlicher Tradition mit einem Löwen.¹⁵⁷ Dieses Attribut findet sich auch in Zusammenhang mit der *Fortezza* bei Ripa, die hier als Krieger in Rüstung mit Speer, Schild und zwei Löwen dargestellt wird.¹⁵⁸ Die Weisheit entspricht der Tugend der *Prudentia* bei Ripa, die dort mit den Attributen Spiegel und Schlange ausgestattet ist. Die Geschichtsschreibung, die Ripa als geflügelte Frau auf dem Rücken des Zeitgottes *Chronos* schreibend darstellt, wird oft von den Attributen Globus oder Weltkarte begleitet, welche auf die wichtigen historischen Schauplätze verweisen. Urkunden, Bücher, Feder und Tinte sind Symbole der schriftlichen Quellen der Historiographie.¹⁵⁹ Auch die Darstellung der Religion folgt der barocken Typisierung und zeigt, wie bei Ripa, ein verhülltes Haupt, allerdings fehlen in Kupelwiesers Interpretation die Attribute wie Kreuz und flammende Hände.¹⁶⁰

In fast allen Vorstadien zur *Austria-Allegorie* und in der endgültigen Ausführung finden sich ein oder mehrere Putto-ähnliche Figuren. Vier nicht geflügelte Engel zieren die vier Ecken der Darstellung in der Mitte des ersten Gesamtentwurfs¹⁶¹ bzw. der Pauszeichnung¹⁶², zwei von ihnen haben Attribute wie ein Buch und angedeutete Getreidegarben. Sie unterscheiden sich deutlich von dem großen geflügelten Genius, welcher der *Austria* den Bindenschild und Lorbeerzweige entgegenhält, und haben

keinen unmittelbaren Anteil am Bildgeschehen, sondern sind auch kompositionell von der *Austria*-Gruppe getrennt und haben eine eher dekorative Funktion.

Im Aquarellentwurf¹⁶³ überbringen zwei nicht geflügelte, Putto-ähnliche Figuren der *Austria* die Insignien der Macht, Zepter und Krone, und ein Buch. In den beiden Entwürfen, in denen die *Austria* Kaiser Ferdinand gegenübergestellt wird, erscheinen, der teilweise historischen Situation entsprechend, keine Engelsfiguren. Erst im zweiten Gesamtentwurf für den Marmorsaal¹⁶⁴ bzw. in der Skizze dazu¹⁶⁵ finden sich bei der Allegorie des Mittelbildes wieder insgesamt sieben nicht geflügelte Engelsfiguren, die Attribute wie Zepter, Füllhorn, Granatapfel und Leier in Händen halten. Von rechts reicht einer der Engel der *Austria* einen Lorbeerkranz. Von diesen sieben Figuren übernahm Kupelwieser in die Fresko-Ausführung nur den Knaben mit dem Lorbeerkranz, den dieser der *Austria* nun von rechts überreicht. Der Deutung dieser Figur als „*Liebe*“, wie sie Rupert Feuchtmüller vorschlägt¹⁶⁶, widersprach schon Eckart Vancsa¹⁶⁷, der den kleinen Engel mit Lorbeerkranz als Personifizierung des Ruhms direkt der *Austria* zuordnete und nicht der Gerechtigkeit, Weisheit, Stärke und Geschichte als eigenständige Personifikation gegenüberstellte. Dadurch ist diese Figur nach Vancsas Interpretation auch nicht direkt mit einer der vier umgebenden historischen Szenen verbunden, während Feuchtmüller die Figurengruppe des Bischof Kollonitsch, der von Waisenkindern umgeben ist, in Beziehung zu der kleinen Engelsfigur setzt. Kupelwieser selbst schreibt im zweiten Programmentwurf: „während auf der anderen Seite ein Genius den Schild mit dem Lorbeer ziert“¹⁶⁸, und im dritten Programmentwurf: „auf der anderen Seite tritt ein Engel hin und bekränzt den Schild mit dem Lorbeer.“¹⁶⁹ Die Auslegung im Erläuterungstext

154 Ebd. p. 56.

155 Vgl.: Telesko (1993) p. 3 – 17.

156 Ebd. p. 39.

157 Ebd. p. 32.

158 Ripa (1764 – 1767) 2. Bd., p. 109.

159 Vgl.: Telesko (1993) p. 132f.

160 Ripa (1764 – 1767) 5. Bd., p. 11.

161 Erster Gesamtentwurf für die Deckengemälde, Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

162 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1038.

163 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/347.

164 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

165 Skizzen für den Gesamtentwurf von Wand- und Deckengemälden, beidseitig bezeichnetes Blatt; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

166 Feuchtmüller (1970) p. 131.

167 Vancsa (1973) p. 160f, Anm. 12.

168 Programmentwurf II, siehe Anhang.

169 Programmentwurf III, siehe Anhang.

lautet: „Rechts von der ‚Austria‘ ist ein kindlicher Engel, welcher die ‚Liebe‘ darstellend, ihr einen Lorbeerkrantz reicht.“ Dieser Text, der 1851 zusammen mit der Stichfolge publiziert wurde, ist zwar im Allgemeinen deutlich an Kupelwiesers Programmwürfen orientiert, weicht aber in diesem Punkt von dessen Auffassung ab. In Kenntnis der beiden von Kupelwieser verfassten Texte¹⁷⁰ wird man die kleine geflügelte Figur im Sinne Vancsas unmittelbar der Austria zuordnen und nicht als Personifikation der Liebe lesen.

Im Erläuterungstext zu der Stichfolge findet sich über den Bezug der Austria-Allegorie zu den um sie angeordneten historischen Darstellungen folgende Anmerkung:

„Die Umgebungen dieses Mittelbildes enthalten Darstellungen aus der Geschichte Österreichs, welche als Tatsachen jene allegorischen Gestalten des Mittelbildes geschichtlich belegen.“¹⁷¹

Die Programmwürfe geben keine genaue Auskunft, wie die einzelnen Szenen auf die allegorischen Figuren zu beziehen sind. Lediglich der Erläuterungstext von 1851 erklärt die Zusammenhänge im Einzelnen genauer:

„St. Severin, als Apostel Österreichs, bezeichnet den Glauben, Leopold die Gerechtigkeit. Rudolph als Stifter der Universität, die Weisheit, und die Gründer der Stephanskirche Belebung der Künste und Wissenschaften.“¹⁷²

Schon Eckart Vancsa bezweifelte die Richtigkeit dieser Ausdeutung. Die Bezeichnung des kleinen Engels als Personifikation der Liebe erscheint fragwürdig, da sie inhaltlich nicht schlüssig ist und in der Form auch in keinem der Programmwürfe aufscheint. Weiters ist die Bezeichnung der Komposition *Die Gründer der St. Stephanskirche* als Darstellung der „Belebung der Künste und Wissenschaften“ nicht verständlich, zumal eine entsprechende Personifikation im Mittelbild nicht aufscheint, außerdem kann in diesem Erklärungsschema keine historische Szene der Personifikation der Kraft zugeteilt werden.

Vancsa schlägt folgenden Interpretationsschlüssel vor: Glaube und Ruhm (der kleine Engel mit Lorbeerkrantz) gehören unmittelbar zur Austria und beziehen sich auf alle Darstellungen, während der Gerechtigkeit die Szene *Odoaker vor Severin*, der Weisheit die *Gründung der Universität*, der Kraft die *Eroberung von Melk* und der Geschichte die *Gründung der Stephanskirche* zugeordnet werden kann.

In jedem Fall muss in Kenntnis der Entwicklung des Programms festgestellt werden, dass die Beziehungen der einzelnen geschichtlichen Szenen zu den Allegorien des Mittelbildes inhaltlich nur in sehr allgemeiner Weise hergestellt werden können. Mehrere Tatsachen

sprechen dagegen, dass der Konnex zwischen Allegorien und Geschichtsszenen von Anfang an in dieser Form konzipiert war: Schon im ersten Programmwurf formulierte Kupelwieser: „So wie im oberen Raume die Allegorie in der Mitte durch die historischen Darstellungen erklärt wird [...].“ Die Austria-Allegorie ist in dem, mit dem ersten schriftlichen Programmwurf unmittelbar in Zusammenhang stehenden ersten Gesamtentwurf für die Deckengemälde¹⁷³ nicht von Personifikationen umgeben und der inhaltliche Bezug der sechs umgebenden Gemälde kann sich nur auf die Figur der Austria selbst bzw. ihre nach oben gerichtete Verweisgeste als Zeichen des höheren Segens, der ihr stets zuteil wurde, auf die stürmische Woge, die sich zu ihren Füßen bricht, und auf die Insignien der Würde und Macht richten.

In der darauf folgenden Fassung des Bildprogramms, die im Gesamtentwurf für Decke und Wände des Marmorsaals formuliert wird, sind für das zentrale Deckengemälde drei Personifikationen und mehrere Genien, aber bereits vier dieses Mittelbild umgebende geschichtliche Darstellungen vorgesehen. Eine eindeutige Zuordnung nach dem Schema *eine Personifikation – eine geschichtliche Szene* wäre in diesem Fall gar nicht möglich gewesen. Weiters war anstatt der Szene der *Gründung der Universität* in dem oben genannten Entwurfsblatt ursprünglich eine Darstellung der *Gründung Klosterneuburgs* vorgesehen, die mit der Allegorie der Weisheit inhaltlich nicht überzeugend übereinstimmt.

Nachdem die Aufteilung der Decke in die zentrale Austria-Allegorie und umgebende geschichtliche Szenen schon zu einem frühen Zeitpunkt stattfand, eine Zuordnung im Detail aber erst nach inhaltlichen Änderungen sowohl der Austria-Allegorie als auch der historischen Darstellungen erfolgte, erscheint die Interpretation des Erläuterungstextes zu schematisierend und konstruiert. Kupelwieser selbst traf nie eine derartige Zuordnung.

Feuchtmüllers¹⁷⁴ Deutung, die Religion beziehe sich auf die Severin-Szene, die Liebe auf Bischof Kollonitsch, die Weisheit auf die Gründung der Universität, die Gerechtigkeit auf die Gerichtsszene mit Leopold dem Glorreichen, die Kraft auf den Sturm auf Melk und die Geschichte auf alle übrigen Szenen, erscheint inhaltlich schlüssig. Dennoch ist auch schon im zweiten Programm-

170 Die erst 1995 vom Niederösterreichischen Landesmuseum erworbenen Schriftstücke waren weder Rupert Feuchtmüller noch Eckart Vancsa zugänglich.

171 Ohne Autor (ca. 1851) o.S., Text zu Bildfeld I.

172 Ebd. Text zu Bildfeld I.

173 Erster Gesamtentwurf für die Deckengemälde, Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

174 Feuchtmüller (1970) p. 131.

entwurf explizit von den „vier umgebenden Bildern“ die Rede, welche „die in der Allegorie ausgesprochenen Begriffe in geschichtlichen Ereignissen niederlegen“. Weiters unterscheiden sich diese vier kleineren Gemälde des Deckenspiegels auch formal von den Darstellungen an den Wän-

den; sie sind durch ihre Rahmung abgesondert bzw. in sich geschlossen und durch ihre *ideale* Darstellungsweise, die reliefhafte, geschlossene Komposition, eher geeignet, als Ausdeutung einer abstrakten Idee zu dienen.

Studien und Karton zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“



Abb. 53: Studie zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier, 290 x 253 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/523.



Abb. 54: Studie zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier, 284 x 189 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/524.



Abb. 55: Studie zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier, 330 x 255 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/525.



Abb. 56: Studie zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier, 468 x 333 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/869.

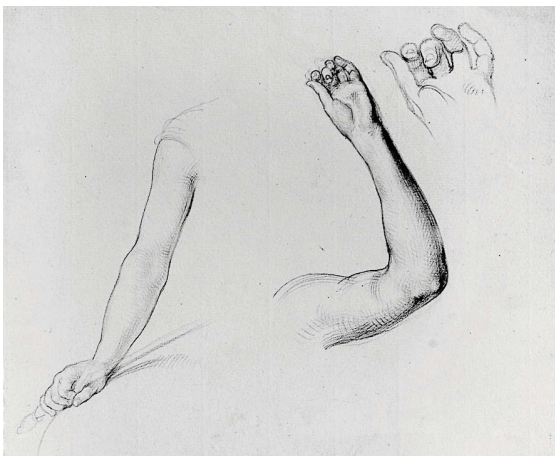


Abb. 57: Studie zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier, 231 x 255 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/874.

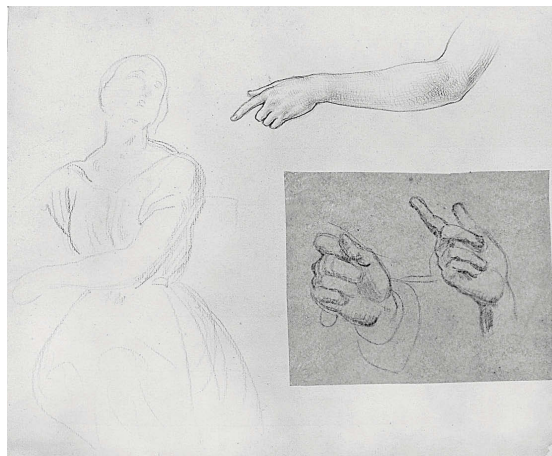


Abb. 58: Studie zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier (in rechter unterer Ecke zwei Handstudien auf gelblichem Transparentpapier aufgeklebt; Transparentpapier: 112 x 143 mm), 254 x 304 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/875.



Abb. 59: Studie zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier (Wasserzeichen: C&I HONIG), 332 x 251 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/876.



Abb. 60: Studie zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier (Wasserzeichen: C&I HONIG), 290 x 241 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/877.



Abb. 61: Studie zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier, 328 x 250 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/878.



Abb. 62: Studie zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier (Wasserzeichen: C&I HONIG), 460 x 333 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/879.



Abb. 63: Studie zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier, 228 x 181 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1236 (recto).



Abb. 64: Studie zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier, 228 x 181 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1236 (verso).

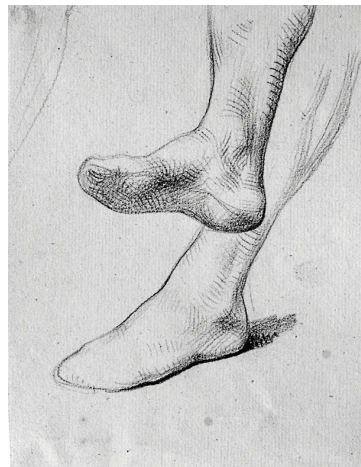


Abb. 65: Studie zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier, 178 x 149 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1237 (verso).



Abb. 66: Studie zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier, 178 x 149 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1237 (recto).



Abb. 67: Karton zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“; Kohle, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 2620 x 4500 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 785.

Odoaker vor dem heiligen Severin (465 – 470)



Abb. 68: „Odoaker vor dem heiligen Severin“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Der Herulerfürst steht mit seinen Kampfgenossen vor dem ältesten und ersten¹⁷⁵ Apostel Österreichs, welcher ihm seine künftigen Siege und seine einstige Herrschaft über Italien voraussagt.“

In der Bildmitte sind der hl. Severin und Odoaker bildparallel einander gegenübergestellt. Severin ist im Pilgergewand mit übergezogener Kapuze¹⁷⁶ dargestellt. Er sitzt auf einem einfachen Stuhl und hat die Linke zum Segnungsgestus erhoben; in der Rechten hält er ein Buch, von dem er zwei Stellen mit zwei Fingern markiert. Hinter ihm befinden sich zwei Mönche in einfachen Kutten, wobei der jüngere wohl Eugippius¹⁷⁷ darstellt, der später das Leben seines Meisters in der bekannten *Vita Sancti Severini* aufzeichnete.¹⁷⁸ Severin gegenüber steht Odoaker, Arme in die Hüften gestützt, einen Fellmantel über der Schulter. Die drei mit Speeren bewaffneten Krieger in einfachen Umhängen hinter ihm wiederholen das Motiv der Gruppe von Mönchen im linken Bildteil. Rechts im Hintergrund sitzen weitere Krieger, die offenbar ebenfalls den Worten Severins lauschen. Der Heilige und die beiden Mönche werden vor dem Hintergrund einer einfachen Kapelle gruppiert, man erkennt an der Rückwand einen Altar mit Kruzifix, der Bogen mit der Säule rechts ist mit Weinlaub überwachsen. Durch dieses offene Architekturelement wird der Zusammenhalt der Gruppe um Severin betont und zugleich der Blick auf die Landschaft

in der Ferne gelenkt. Weinberge und sanft abfallende Hügel, durch die sich das breite Band der Donau windet, bezeichnen den Ort des Geschehens als die Gegend um Heiligenstadt.

Von allen Gemälden des Statthaltereizyklus ist dieses am stärksten der nazarenischen Tradition verpflichtet. Die dargestellte Szene ist ein ruhiger, stark verinnerlichter und reflexiver Moment, die Handlung innerhalb einer sonst dramatisch bewegten Erzählung wird stillgelegt und weicht der Kontemplation zukünftiger Ereignisse und deren Bedeutung in einem Zeitalter des Umbruchs. Diese *Handlungshemmung* des Helden resultiert hier aus Ehr-

175 Im Programmentwurf II bezeichnet Kupelwieser Severin zunächst als den „ersten Apostel Österreichs“, er streicht aber dann das Wort „ersten“ aus dem Text, Severin ist nun „der Apostel Österreichs“. Als erster Missionar Österreichs galt seit jeher der heilige Florian, der schon im Jahr 304 als Märtyrer starb. Auch Carl Ruß betitelt die Federzeichnung aus seinem Zyklus zur Geschichte Wiens (ÖNB Bildarchiv: Pk 783A, Blatt 17) mit *Der heilige Severin christianisiert Wien zum zweiten Mal*. Trotzdem wurde die Bezeichnung „erster Apostel Österreichs“ hier in den Erläuterungstext übernommen.

176 Bereits in Albrecht Dürers Holzschnitt *Die Schutzheiligen Österreichs* ist Severin an zentraler Stelle ebenfalls in einfacher Mönchskutte mit über den Kopf geschlagener Kapuze und geöffnetem Buch dargestellt.

177 Eugippius (465 – 533), Kirchenschriftsteller.

178 In der neueren Forschung ist umstritten, ob Eugippius Severin noch persönlich kannte. Vgl.: Pohl; Diesenberger (2001).



Abb. 69: Detail aus einem Blatt mit Skizzen zu Wand- und Deckengemälden: Entwurf zu dem Gemälde „Odoaker vor dem hl. Severin“ (zwei Skizzen); Bleistift, geripptes Papier, gesamt 240 x 340 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

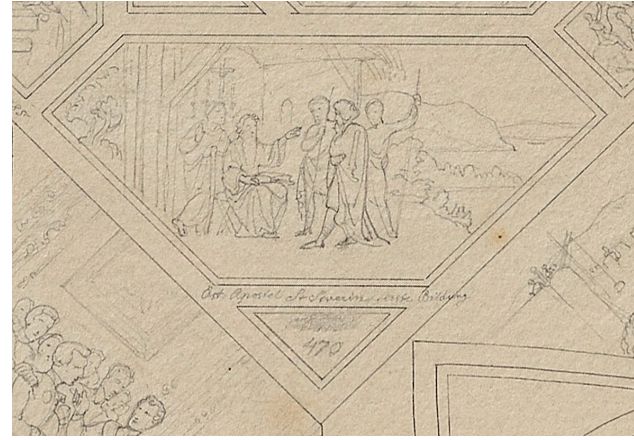


Abb. 70: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für Wand- und Deckengemälde: Bildfeld „Öst: Apostel St. Severin. Erste Bildung. 470“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 418 x 569 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

furcht vor dem Heiligen und seiner Fügung in das ihm prophezeite Schicksal; der Fürst wird nicht durch seine Heldentaten charakterisiert, sondern durch versunkenes Nachsinnen über dieselben.¹⁷⁹

In der Studie¹⁸⁰ zur Figur Odoakers (Abb. 82) ist diese in sich gekehrte Reflexion durch das demütig gesenkte Haupt des Herulers noch stärker verdeutlicht als im ausgeführten Gemälde, in dem Odoaker dem Heiligen aufrecht mit erhobenen Kopf gegenübersteht.

Zur Darstellung des Themas in der Geschichtsliteratur des frühen 19. Jahrhunderts

Die dargestellte Szene wird in der Geschichtsliteratur des frühen 19. Jahrhunderts weitgehend übereinstimmend beschrieben.¹⁸¹

„Der Heilige, mit silberweißen Haaren und langem Barte, der bis zum Gürtel hinabhing, kniete soeben in seiner Zelle, die so niedrig war, dass der hohe schlanke Jüngling nicht einmal darin aufrecht stehen konnte. Diesem kühnen Eroberer, der auf gefährvolle Abenteuer nach Italien zog, sagte jetzt Severin den glücklichen Erfolg seines Unternehmens in dem sinkenden Italien, und die baldige Eroberung dieses Landes vorher, indem er zu ihm die inhaltsschweren Worte sprach: ‚Ziehe hin in deinen armseligen Thierfellen, Italien tauscht sie dir für köstlichen Schmuck, und vielen magst du dann große Gaben spenden.‘ Und genau ging in Erfüllung, was der Heilige gesagt hatte.“¹⁸²

Hormayr erwähnt die Begebenheit in seinem *Taschenbuch für Vaterländische Geschichte*¹⁸³ und widmet dem Heiligen und Odoaker das gesamte 3. Heft seiner

Geschichte Wiens¹⁸⁴, dessen Titelblatt mit der Darstellung *Odoaker vor Severin* illustriert ist. In Ziskas *Geschichte der Stadt Wien* werden mehrere, teilweise auch legendenhafte Ereignisse aus dem Leben des hl. Severin erzählt, darunter die Begegnung mit Odoaker.¹⁸⁵

Die Kleidung der Figuren in Kupelwiesers Darstellung entspricht genau den Beschreibungen, wie sie in zeitgenössischen historischen Werken zu finden sind. Severin war „in grobes Tuch gehüllt und immer barfuss“¹⁸⁶, demgemäß trägt er im Bild eine einfache Kutte und keine Schuhe; Odoaker hat, wie alle Geschichtsschreiber betonen, Tierfelle übergeworfen. Während die Darstellung Severins getreu einer langen Bildtradition folgt, unterscheidet sich die Darstellung Odoakers und seiner Krieger deutlich von anderen zeitgenössischen Auffassungen. In Kupelwiesers Gemälde lenken keine exotischen Details in Haartracht, Kleidung und Waffen vom eigentlichen Bildgegenstand ab, dessen Inhalt allein durch Körperhaltung, Gestik und Gesichtsausdruck transportiert wird. Während die meisten Künstler die Begegnung Odoakers mit Severin gemäß den Beschreibungen in der zeitgenössischen Geschichtsschreibung in einem niedrigen, dunklen Raum stattfinden lassen, den Odoaker nur gebückt

179 Zur „Handlungshemmung des Helden“ vgl.: Busch (1990) p. 63ff.

180 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/884.

181 Die Literatur stützte sich dabei ausschließlich auf die von Eugippius im 5. Jahrhundert verfasste Lebensbeschreibung *Vita Sancti Severini*.

182 Ziegler (1843 – 1849) Bd. 1, p. 267.

183 Hormayr (1811 – 1854) 4. Jg. (1814) p. 267.

184 Hormayr (1823 – 1825) Bd. 1, Heft 3, p. 56 – 74.

185 Ziska (1847) p. 29 – 31.

186 Ziegler (1843 – 1849) Bd. 1, p. 267.

betreten kann und der durch die spärliche Beleuchtung der Szene einen geheimnisvollen, mystisch-düsteren Rahmen verleiht, verlegt Kupelwieser die Begegnung in die liebliche Landschaft der Weinberge um Wien. Durch diese freiere Interpretation der Geschichtsquellen erhält das Geschehen einen natürlichen, heiteren und weniger symbolisch aufgeladenen Charakter.

Zur Figur des hl. Severin

Der hl. Severin wirkte im 5. Jahrhundert als Missionar in Noricum, wo die spätantike römische Herrschaft im Zerfall begriffen war. Die von Eugippius, dem Abt eines von ihm gegründeten Klosters, um 511 verfasste *Biographie Vita Sancti Severini* ist zugleich die einzige Quelle aus der Zeit der untergehenden Römerherrschaft in der Provinz Noricum.¹⁸⁷ Severin galt vor allem als Beschützer der römischen Bevölkerung, seine karitative und politische Tätigkeit entfaltete er entlang der Stationen Favianis (Mautern), Asturis (Klosterneuburg), Comagenis (Tulln), Iuvavis (Salzburg), Boiotro (Passau), Lauriacum (Lorch) und wieder *Favianis*. Die Identifikation von Favianis mit Wien-Heiligenstadt konnte sich in der Forschung nicht durchsetzen. Kupelwiesers Darstellung des Heiligen in den Weingärten des Kahlenberges entspricht aber dem Wissensstand seiner Zeit. So schreibt etwa Lichnowsky:

*„Dieses Faviana, oder nach Eugipps gleichzeitiger Lebensbeschreibung St. Severins, Favianis, stand nach allgemeiner Meinung an der Stelle des alten Vindobona.“*¹⁸⁸

Auch in Ladislaus Pyrkers Gedicht *St. Severin lebt der Heilige am Rande Wiens*:

*„[...] Er wohnt im Wald, in einer einz'gen Zelle, / nicht weit von Favina's Stadtgebiet; / nun breitet Wien sich aus an dessen Stelle.“*¹⁸⁹

Über die aus dem 5. Jahrhundert stammende Jakobskirche¹⁹⁰ in Heiligenstadt findet man seit dem frühen 12. Jahrhundert Berichte eines Severinkultes.

*„Dieser heilige Mann erbaute zur gemeinschaftlichen Gottesverehrung hier eine Capelle [...]. Diese Capelle hält man für die noch jetzt im Pfarrhofe bestehende Capelle zum hl. Jacob, in der man auch wirklich Mauerstücke findet, die mehr als 1000 Jahre den Verwüstungen der Zeit und der Menschen getrotzt haben mögen. Auch soll St. Severin, welcher am 8. Jänner 482 verstarb [...] in derselben beerdigt worden sein.“*¹⁹¹

Sowohl die Kirche St. Jakob¹⁹² als auch St. Michael in Heiligenstadt waren als Orte der Severins-Verehrung mit Bildnissen des Heiligen ausgestattet.¹⁹⁵ (Abb. 71)

In ersterer befindet sich ein Gemälde von Kröll aus dem Jahre 1745, St. Severin wird im unteren Teil des Bil-

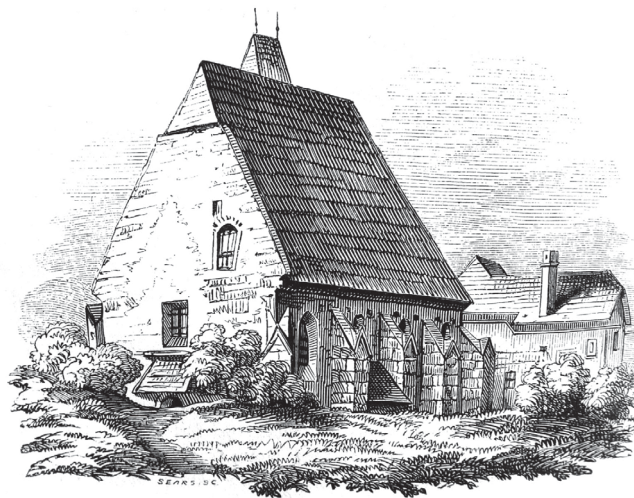


Abb. 71: „Die alte Steinkirche in Sievering, gez. von Morcette.“ (= Jakobskirche); Bildquelle: Ziska (1847).

des vor der barocken Jakobskirche zu Heiligenstadt dargestellt. Durch Donau und Kahlenberg im Hintergrund wird hier, wie bei Kupelwieser, auf Wien als Wirkungsstätte des Heiligen verwiesen. Für St. Michael schuf Leopold Schulz um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein Gemälde, das Severin als Seher zeigt.

Die Vorstellung von Severin in den Weingärten an den Hängen des Kahlenbergs ist aber nicht nur eine von

187 Zur Entstehungszeit des Freskenzyklus lag das Werk in zwei Übersetzungen vor: Johann Heinrich von Falckensteins *Vollständige Geschichte der alten, mittlern und neuern Zeiten des Großherzogthums und ehemaligen Königreichs Bayern* (1. Band) enthält eine Übersetzung von Eugippius' Text; weiters erschien 1817 in Passau der Band *Das Leben des hl. Severin*, übersetzt von P. Durach.

188 Lichnowsky (1817) p. 3. Vgl. auch: Sickingen (1831 – 1841) 2. Bd., p. 106; Ziska (1847) p. 29. Weiters wurde „Comagenus“ wiederholt als „Kahlenberg“ übersetzt, vergleiche etwa: Hormayr (1811 – 1854) 1. Bd. (1811) p. 4.

189 Zit. nach: Pennersdorfer (1878) p. 9.

190 Es gibt aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts auch mehrere Darstellungen dieser Kirche, die sie in Zusammenhang mit dem hl. Severin bringen, so etwa eine Illustration von Morcette in Ziskas *Geschichte des Stadt Wien* (1847). Im Kapitel über den hl. Severin findet sich das Bild *Die alte Steinkirche in Sievering* (Abb. 15), welches eine Rekonstruktion der Kirche zur Zeit des hl. Severin versucht. Weiters: Willibald Richter: *Kapelle des hl. Severin bei Wien*. Aquarell. Katalog *Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebäude der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Künste St. Anna. Im Jahr 1848*. Wien 1848, p. 13, # 171.

191 Sickingen (1831 – 1841) 2. Bd., p. 191.

192 Bei Grabungen in den Jahren 1952/53 konnten zwar Grabkammern aus dem 5. Jahrhundert gefunden werden, die traditionelle Deutung als erstes Grab St. Severins ist jedoch auszuschließen. Vgl.: Lechner (1953) p. 54 – 71; Lechner (1976) p. 397, Anm. 66.

193 Die Ortsnamen Sievering und Heiligenstadt wurden beide volksetymologisch von Severin abgeleitet, und noch heute ist Severin im Döblinger Wappen dargestellt. Vgl.: Ziska (1847) p. 29. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde der Pfarrort durch eine neu entdeckte Mineralquelle zu einem beliebten Ausflugsziel und Heilbad, welches u.a. auch von Kupelwiesers engem Freund Moritz von Schwindt besucht wurde.

zeitgenössischen Geschichtsschreibern postulierte *historische Tatsache*. Sie ist auch eine in mehrfacher Hinsicht symbolisch aufgeladene Projektion, die in der Literatur des 19. Jahrhunderts verbreitet wurde. Aufgrund seiner Herkunft¹⁹⁴, seiner Beziehungen und seines Einsatzes für die romanische Bevölkerung wurde die Figur des hl. Severin oft als Zeichen des Kontinuums der römischen Herrschaft über den Untergang des Römischen Reiches hinaus verstanden. Die Darstellung zusammen mit den „auf Anordnung des römischen Kaisers Probus (im J. 276 n. Chr. Geb.) hier gepflanzten Weinreben dieses Ortes“¹⁹⁵ ist auch als Verweis auf Severins Stellung als Vermittler zwischen den Zeitaltern zu lesen, der römische Werte und Ordnung in die Wirren der Völkerwanderungszeit hineinträgt. Deutlich wird diese Interpretation der Figur Severins etwa auch in der Ballade *St. Severinus* von Willibald Benschlag aus dem Jahr 1842/43, die von Verfallsstimmung geprägt ist. Severin muss den Untergang des Römischen Reiches erleben und tröstet sich abschließend mit dem Gedanken an das ewige Reich. Die Parallele zur Situation nach dem Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation 1804 und der von ständigen *Identitätskrisen* (Friedrich Heer) geprägten und als orientierungslos empfundenen Gegenwart erscheint in diesem Deutungsschema evident.

Auch die Verlegung der Handlung in die Weinberge von Heiligenstadt ist nicht zufällig, ist doch der Kahlenberg, als Schauplatz zahlreicher, mit der österreichischen Geschichte eng verbundene Ereignisse, ein Ort der Verdichtung kollektiver Erinnerung.

Nicht zuletzt fließt in dem Motiv von Severin in den Weingärten auch die biblische Weinstock-Symbolik in die Severin-Legende ein. So wie schon im Alten Testament das auserwählte Volk Israel mehrfach mit einem von Gott gepflanzten Weinberg verglichen wird, wird nun Favianis zu „S. Severins christlicher Pflanzschule“¹⁹⁶, und die Verbundenheit von Christus mit seinen Jüngern (Joh. 15:1 – 11: „Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben“) entspricht der Verwurzelung des Landes in der christlichen Tradition. Der hl. Severin wird zum Hüter der Weinberge, dem Zeichen des frühen Christentums, welches, gleich den Weinstöcken, von den Römern hinterlassen wurde. Das Thema von Severin als Patron der Winzer findet sich etwa in der Ballade *Der Mönch von Sievering*¹⁹⁷ wieder, in der Johann Nepomuk Vogl den Geist des Heiligen nächstens durch die Riede wandeln und die Reben segnen lässt.

Johann Ladislaus Pyrker behandelt in seinem 1842 erschienenen, mit Illustrationen von Joseph von Führich, Johann Nepomuk Geiger, Peter Fendi und auch Leopold Kupelwieser aufwändig ausgestatteten Werk *Legenden der Heiligen*¹⁹⁸ auch den hl. Severin, den er als Apostel Öster-

reichs bezeichnet und mit der Sonne vergleicht, die die Finsternis des heidnischen Götzendienstes vertreibt.

Severin in der bildenden Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Am 15. Mai 1848 wurde in Wien der „St. Severins-Verein zur Weckung und Stärkung des katholischen, gläubigen Sinnes und Förderung des katholisch-kirchlichen und sittlichen Lebens durch Wort, Schrift und Beispiel gegründet.“¹⁹⁹ Gründungsmitglieder waren u.a. auch Joseph von Führich und Leopold Kupelwieser. Der *Severin-Künstler-Kreis* war eine gesonderte Abteilung des Vereins, von der ausgehend Severin und sein Leben, besonders die historische Begegnung Severins mit Odoaker, zu einem beliebten Thema in der Kunst wurde. In der Folge entstanden zahlreiche Buchillustrationen, Ölbilder und Plastiken, die zumeist die karitative und missionarische Tätigkeit Severins oder seine prophetische Gabe zum Thema haben.

Den wohl umfangreichsten Zyklus von Zeichnungen zum Leben des hl. Severin schuf Carl Ruß im Rahmen seines Illustrationswerkes zur Geschichte Wiens, das er vor 1848 vollendete.²⁰⁰ Das Blatt Nr. 17 trägt den Titel *Der heilige Severinus, aus Afrika kommend, christianisiert Vindobona zum zweiten Male*. 454. Severin wird hier im Zentrum der Komposition als alter Mann mit langem weißen Bart, barfuß und nur mit einer einfachen Kutte bekleidet dargestellt. Um ihn scharen sich Mönche, schutzsuchendes Volk und Krieger in Tierfellen mit Lanzen, im Hintergrund erkennt man rechts die Festung Vindobona, links erstreckt sich die Donaulandschaft bis zum Horizont. In der Darstellung *Der heilige Severinus macht der reichen und geizigen Matrone Prokla Vorwürfe, dass sie so viel Getreide aufspeichert, während die Armen fast vor Hunger sterben*. 455 wird Severin als Fürsprecher der Armen und Unter-

194 Obwohl über Severins Herkunft wenig bekannt ist, wurde er mehrfach als hoher römischer Adelige bezeichnet.

195 Sickingen (1831 – 1841) 2. Bd., p. 191. Die Pflanzung der ersten Weinstöcke in der Umgebung von Wien wurde mehrfach dargestellt, vergleiche etwa die Illustration von Vinzenz Katzler im ersten Band von Anton Zieglers *Vaterländischer Bilder-Chronik* (1843 – 1849, Bild Nr. 19), die die Pflanzung der Weinreben durch den römischen Kaiser Probus zeigt. Auch Carl Ruß stellt die Szene in seinem Bilderzyklus zur Geschichte von Wien (ÖNB Bildarchiv: Pk 783A, Nr.14) dar, sie trägt den Titel *Probus unterrichtet die Noriker im Weinbau* 278.

196 Hormayr (1823 – 1825) 2. Bd., Heft 2, p. 53. Vgl. auch: Ziska (1847) p. 29.

197 Entstanden zwischen 1840 und 1850.

198 Dobersberger (1997) p. 469f.

199 Zinnhobler (1982) p. 70.

200 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Pk 783A, Nr. 17 – 22.



Abb. 72: „Der heilige Severin prophezeit Odoacern, daß er König von Italien werde. Comp. von L. Schnorr“; Bildquelle: Ziska (1847).

drückten gezeigt (Blatt Nr. 18). Mit *Der hl. Severin bewegt durch ernstes Zureden eine Räuberbande, welche die Bürger Fabianas oder Wiens beunruhigte, ihm die Waffen freiwillig auszuliefern*. 456. ist das Blatt Nr. 19 betitelt. Es zeigt Severin in der Rolle des Aufrechterhalters öffentlicher Ordnung zu Beginn der Wirren der Völkerwanderung. Seine gute Beziehung zum Königshaus der Rugier, in deren Einflussbereich die Stadt Wien lag, thematisiert das Blatt Nr. 20 mit dem Titel *Der bedrängte Rugen-König Flazitheus sucht Rath bei dem weisen Severinus*. Eines der am öftesten dargestellten Motive aus dem Leben des hl. Severin wird im Blatt Nr. 21 dargestellt: *Der heilige Severin weissagt dem Heruler-König Odoaker seine künftige Größe in Italien*. Anders als bei Kupelwieser, findet man hier eine Innenraum-Situation vor; Odoaker tritt leicht gebeugt durch eine niedrige Türe in die dunkle Kapelle, in der Severin von vier Mönchen umgeben auf einem einfachen Stuhl sitzt, die Rechte zum Segnungsgestus erhoben, die Linke auf ein Pult mit einer geöffneten Bibel gestützt. Die Krieger sind mit Schwertern, Schilden und Lanzen bewaffnet, ihre Kleidung aus Fellen und Tierköpfen mit Hörnern, Kettenhemden und Fellschuhen ist deutlich phantastischer ausgestaltet als in Kupelwiesers Komposition. Blatt Nr. 22 schließlich nimmt auf die Wunderfähigkeit des Heiligen Bezug und greift dabei formell auf

die Darstellungstradition neutestamentarischer Heilungs- und Auferweckungswunder zurück. Die Zeichnung hat den Titel *Der hl. Severin heilt den kranken Knaben eines Hofherrn des Königs Flazitheus*.

Die Zusammenkunft von Odoaker und Severin war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das am häufigsten dargestellte Ereignis aus dem Leben des Heiligen. Bereits 1822 schuf Carl Ruß ein Gemälde mit dem Titel *Odoaker vor dem hl. Severin in Heiligenstadt*, das auf der Kunstausstellung in St. Anna ausgestellt wurde.²⁰¹ Johann Nepomuk Geiger zeigte auf der Kunstausstellung der Akademie 1841 eine Lithographie mit dem Titel *Der hl. Severin prophezeit dem Heruler Odoaker seine künftige Größe*, und sowohl Anton Ziegler²⁰² als auch Ludwig Schnorr von Carolsfeld²⁰³ wählten diese Szene als Thema für Illustrationen geschichtlicher Werke. (Abb. 72)

Dabei findet die Begebenheit stets, wie in der Darstellung von Carl Ruß, im Inneren einer kleinen, spärlich beleuchteten Kapelle statt, was dem Geschehen einen mystisch-romantischen Charakter verleiht, der durch besonders exotisch gestaltete Details wie übergeworfene Felle mit Tierköpfen, Geweihen und Hörnern noch verstärkt wird.

Das Motiv des Herulerfürsten, dem der hl. Severin seine Zukunft voraussagt, fügt sich in das Handlungsschema Herrscher – Einsiedler (Telesko), das auf Vergils Aeneis zurückgeht²⁰⁴ und zu dem auch die Szene von Rudolf und dem Klausner in Ladislaus Pyrkers Heldengedicht²⁰⁵ gezählt werden kann. Darin wird Rudolf von einem Einsiedler in den Bergen seine eigene Zukunft und die Reihe der großen Herrscher aus dem Haus Habsburg geweissagt.²⁰⁶ Ein ähnliches Motiv findet sich in Karl Johann Nepomuk Hemerleins Gemälde *Ein Astrologe weissagt Rudolf von Habsburg*, das vor 1850 entstand.²⁰⁷ Diese zukünftige Ahnenreihe verweist auf die von Gott gewollte Regierung der Habsburger und entspricht dem religiös-

201 Katalog *Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebäude der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Kuenste bey St. Anna. Im Jahr 1816*, Wien 1816, Nr. Z. 105. Der Verweis auf Heiligenstadt als Wirkungsstätte Severins entsprach dem Wissensstand der Zeit.

202 Ziegler (1838 – 1840) Bild Nr. 4.

203 Ziska (1847) Abb. 16, p. 31.

204 6. Buch, Vers 756 – 900: Aeneas wird von der Sibylle von Cumae in der Unterwelt die künftige Größe Roms prophezeit. Zit. nach: Telesko (2006) p. 39 und p. 274.

205 Pyrker (1825) p.46 – 55: *Rudolf von Habsburg. Ein Heldengedicht in zwölf Gesängen*.

206 Die zukünftigen Herrscher werden im Text beschrieben, aber nicht beim Namen genannt, im Anhang werden sie aufgezählt: „Die hier bezeichneten Fürsten sind: Albrecht I., Friedrich der Schöne, Maximilian I., Carl V., MariaTheresia, Joseph II., Leopold II., Franz I.“ (p. 403).

207 Frodl (1989) p. 265, Abb. 6.

konservativen Weltbild einer prädestinierten Geschichte. Eine Variation desselben Themas findet sich in dem Gemälde von Carl Ruß, das er 1822 auf der Kunstausstellung der Akademie der bildenden Künste im St. Anna-Gebäude ausstellte: hier weissagt ein Sterndeuter Friedrichs II. dem jungen Rudolf von Habsburg die künftige Größe seines Hauses.²⁰⁸ Als Seher stellt auch Johann Gustav Dittenberger Severin in seinem 1845 von Ferdinand I. bestellten und 1849 vollendeten Gemälde *Der heilige Severin segnet das Land Österreich* dar. Es zeigt den Einsiedler als klassischen Typus des Moses, das Land segnend; über ihm schweben in der Himmelsglorie die Herrscher der Babenberger- und der Habsburger-Dynastie. Durch die visionäre Schau der Zukunft Österreichs erfährt Severin eine zusätzliche Interpretationsebene und wird gleichsam sowohl in die Geschichte als auch in die Zukunft des Landes integriert. Er vereinigt nicht nur Vergangenheit (Babenberger) mit der Gegenwart (Habsburger), sondern auch Österreichs Völker in Gestalt der Personifizierungen von Böhmen, Ungarn und der Lombardei. Damit wird seine Einheit stiftende Tätigkeit auch auf die aktuellen politischen Spannungen der österreichischen Monarchie um die Mitte des 19. Jahrhunderts projiziert. Severins Bedeutung als früher Bote des Christentums wird in dem Gemälde von Moritz von Schwind *St. Severin tauft die Heiden* (1822) vermittelt. Auch Ziegler

bezeichnet Severin als den „ersten niederösterreichischen Apostel“²⁰⁹ und Vinzenz Katzler machte dessen missionarische Tätigkeit zum Gegenstand seiner Illustration mit dem Titel *Severin unterrichtet das Volk im Christenthume* in Zieglers Vaterländischer Bilderchronik.²¹⁰ Ludwig Schnorr von Carolsfeld wählte für das Glas-Altargemälde in der Landhauskapelle die beiden Schutzheiligen zweier traditionell wichtiger Wirtschaftszweige Österreichs, den hl. Rupert, der den Salzhandel repräsentiert, und den hl. Severin als Patron des Weinbaus. Severin ist inmitten von Reben an den Hängen des Kahlenberges dargestellt, im Hintergrund sind wieder die Donau und die bereits erwähnte Kirche St. Jakob zu erkennen.²¹¹ Die 1845 ausgeführten Kartons zu den Glasfenstern befinden sich heute im Niederösterreichischen Landesmuseum.

208 *Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebaeude der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Kuenste bey St. Anna. Im Jahre 1822, Wien 1822, Nr. G10.*

209 Ziegler (1838 – 1840) 1. Bd., Bild Nr. 4.

210 Ziegler (1843 – 1849) 1. Bd., Bild Nr. 23.

211 Der Karton zu den Glasgemälden wurde auf der St.-Anna-Ausstellung von 1845 gezeigt (*Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebaeude der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Kuenste bey St. Anna. Im Jahre 1845, Wien 1845: Nr. 361*).

Studien und Karton zu dem Gemälde „Odoaker vor dem heiligen Severin“



Abb. 73: Studie zu dem Gemälde „Odoaker vor dem hl. Severin“; Bleistift, geripptes Papier (Wasserzeichen: C&I HONIG), 335 x 295 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/881.

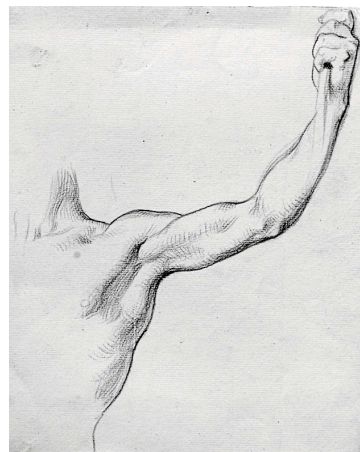


Abb. 74: Studie zu dem Gemälde „Odoaker vor dem hl. Severin“; Bleistift, geripptes Papier, 258 x 225 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1221 (recto).



Abb. 75: Studie zu dem Gemälde „Odoaker vor dem hl. Severin“; Bleistift, geripptes Papier, 258 x 225 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1221 (verso).

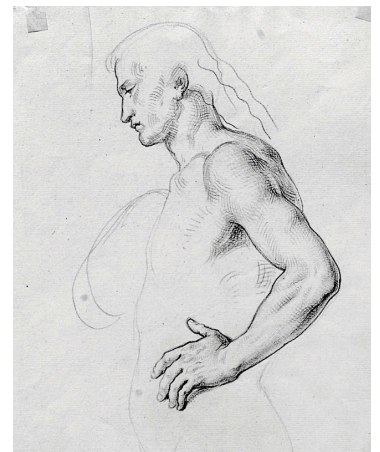


Abb. 76: Studie zu dem Gemälde „Odoaker vor dem hl. Severin“; Bleistift, geripptes Papier, 290 x 240 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1229 (recto).

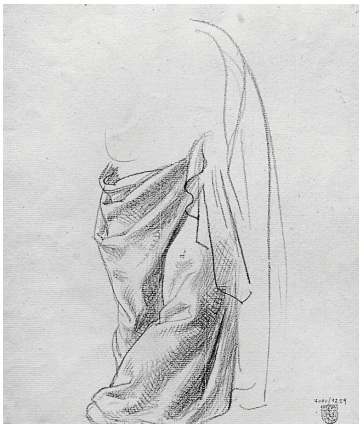


Abb. 77: Studie zu dem Gemälde „Odoaker vor dem hl. Severin“; Bleistift, geripptes Papier, 290 x 240 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1229 (verso).

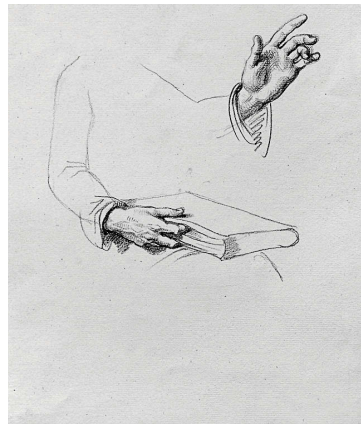


Abb. 78: Studie zu dem Gemälde „Odoaker vor dem hl. Severin“; Bleistift, geripptes Papier, 258 x 225 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1012.



Abb. 79: Studie zu dem Gemälde „Odoaker vor dem hl. Severin“; Bleistift, geripptes Papier, 191 x 195 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/880.



Abb. 80: Studie zu dem Gemälde „Odoaker vor dem hl. Severin“; Bleistift, geripptes Papier, 328 x 147 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/882.



Abb. 81: Studie zu dem Gemälde „Odoaker vor dem hl. Severin“; Kohle und weiße Kreide, grau-blaues geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 300 x 202 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/883.



Abb. 82: Studie zu dem Gemälde „Odoaker vor dem hl. Severin“; Bleistift, blau-graues Velin-Papier mit sehr glatter Oberfläche, 356 x 218 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/884.

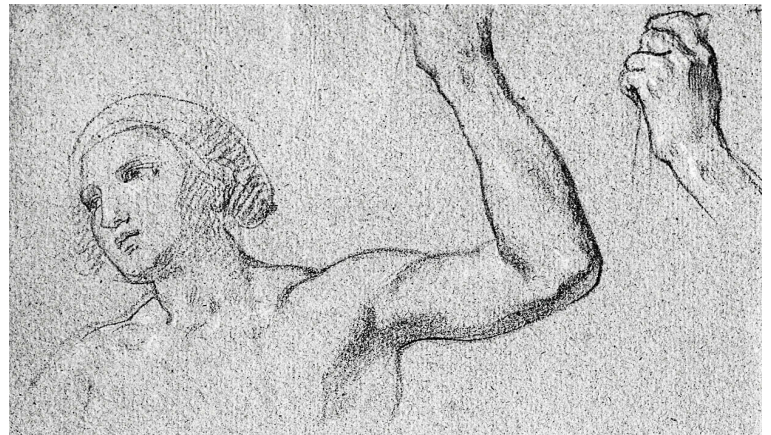


Abb. 83: Studie zu dem Gemälde „Odoaker vor dem hl. Severin“; Kohle und weiße Kreide, grau-braunes geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 166 x 246 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/891.



Abb. 84: Karton zu dem Gemälde „Odoaker vor dem hl. Severin“; Kohle, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 1190 x 2500 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 766.

Leopold I. stürmt Melk (984)



Abb. 85: „Leopold I. stürmt Melk“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „*Leopold I. vom Hause Babenberg stürmt mit einer Zahl von fränkischen Rittern die von den Magyaren besetzte Burg Medelike, bevor deren Anführer, Geisa, zum Entsatz heranrücken konnte und trieb dann die Ungarn bis nach dem heutigen Haimburg (Hunnenburg), wo von da an bis jetzt die Gränze zwischen Ungarn und Oesterreich feststand.*“

Die beiden zentralen Figuren des Gemäldes, Leopold I. und ein magyarischer Krieger, sind als Gegensatzpaar bildparallel in der Mitte der Komposition angeordnet. Dabei überragt die hoch aufgerichtete Gestalt Leopolds das umgebende Schlachtengetümmel und wird zusätzlich durch die bildlichen Leerstellen über und unter seiner Figur betont. Anders als im Karton, wo rechts neben ihm noch ein Schwert in die Luft ragt, umfängt im ausgeführten Fresko nur der Himmel seinen Kopf und den erhobenen Arm. Während Leopold mit der Linken seinen Feind zurückhält, holt er rechts mit dem Schwert zum Schlag aus. Der magyarische Krieger sinkt vor ihm zu Boden und holt dabei noch rechts mit der Streitaxt weit aus, wird aber mitten in der Bewegung durch Leopolds Griff am Schlag gehindert. Der linke Arm mit dem Schild ist zur Seite gesunken und der Krieger, nun wehrlos geworden, muss sich ergeben. In diesem Figurenpaar verdichtet Leopold Kupelwieser den Verlauf der Schlacht und nimmt den Ausgang vorweg. Während die vorwärts gerichtete

Bewegung Leopolds und seine Gesichtszüge, im Profil wiedergegeben, Entschlossenheit und Tatkraft ausdrücken, spiegelt sich im Antlitz des überwältigten Feindes die Überraschung über den Angriff und in seiner Haltung Unterlegenheit.

Hinter Leopold, in der linken Bildhälfte, erstürmen weitere Ritter die feindliche Burg und klettern über die Mauern, während am rechten Bildrand die magyarischen Krieger vor dem Angriff zurückweichen und buchstäblich an den Bildrand gedrängt werden. Am Boden im Vorder- und Mittelgrund liegen bereits zahlreiche Verwundete und Getötete. Im Hintergrund rechts ragt ein Turm der Burg auf, links ist die Landschaft mit der Donau angedeutet, an deren Ufer weitere Ritter aus dem Heer Leopolds heranrücken. Ein Krieger links im Mittelgrund klettert eben über die letzte Mauer und hält ein Banner mit dem Kreuzzeichen hoch, das symbolträchtig über der Donaulandschaft weht und gleichsam den Ausgang der Schlacht symbolisiert.

Bezüglich Kleidung und Waffentracht bemühte sich Kupelwieser, den Wissensstand seiner Zeit zu berücksichtigen. Dementsprechend stellte er Leopold und seine Ritter in Kettenhemden dar, die den ganzen Körper bis zu den Knien bedecken, mit konischen Helmen und Nasenschutz, ausgerüstet mit langen Schwertern und unten spitz zulaufenden Schilden. Entsprechende Rüstungen und Waffen aus der Ambraser Sammlung waren

seit 1808 in den Schauräumen des Unteren Belvedere der Öffentlichkeit zugänglich. Auch wissenschaftliche Werke über historische Kostüme können dem Künstler als Quelle gedient haben. So etwa erstellte Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck in den Jahren 1840 – 1854 ein umfassendes Werk zu mittelalterlichen Trachten, dessen ausführliche Beschreibungen sich auf zeitgenössische Darstellungen gründen. Zur Ausrüstung frühmittelalterlicher Ritter heißt es hier:

*„Ketten- und Schuppenhemden wurden allgemein, gingen bis ans Knie, bedeckten Arm und Hand, sowie auch den Kopf, so daß nur das Gesicht von den Augen bis zum Munde daraus hervorsah. Auf gleiche Weise wurden die Beine bedeckt. Die Kopfbedeckung über der Panzerkappe bestand aus einem Helm von conischer oder zugespitzter, verbogener Form und hatte eine herabhängende Verlängerung zum Schutz der Nase.“*²¹²

Diese Art von Helm ist z.B. an dem Ritter rechts im Vordergrund gut erkennbar, während Leopold mit einem einfachen Helm ohne Nasenschutz dargestellt ist, vermutlich, um seine Gesichtszüge besser zeigen zu können. Zur frühmittelalterlichen Kampfausrüstung heißt es bei Hefner-Alteneck weiter:

*„Das Schwert von beträchtlicher Länge, am Griff mit einem runden oder verzierten Knopfe und einer starken Parierstange versehen, hing an einem um die Hüften befestigten Gürtel. Der Schild, statt der älteren runden Form, wurde jetzt sehr lang, nach unten in eine Spitze endend [...] und so gebogen, daß er den Körper halb umschloß. Da diese Schilde sehr schwer waren, auch öfters bei der Bestürmung von Festen zum Schutz gegen herabgeworfene Steine auf den Rücken gelegt wurden, befestigte man sie an einem starken Riemen, der von der Schulter quer über die Brust ging.“*²¹³

Leopold I. trägt in der Darstellung seinen Schild in der hier beschriebenen Weise mittels eines Riemens am Rücken befestigt. Die unten spitz zulaufende Schildform ist z.B. bei dem rechts von Leopold im Hintergrund kämpfenden Ritter zu sehen.

*„An den Lanzen wurden öfters schmale Fähnchen mit einem Kreuz befestigt, solche befahnte Lanzen waren schon lange vor den Kreuzzügen unter den Ottonen üblich.“*²¹⁴

Eine solche Lanze hält der links im Mittelgrund über eine Mauer kletternde Ritter gleich einem Banner hoch.

Kleidung und Ausrüstung der Magyaren wird wesentlich primitiver dargestellt. Sie tragen einfache Hemden und benutzen noch runde Schilde, Streitäxte und Pfeil und Bogen. Mitunter werfen sie mit großen Steinen nach den Eroberern, wie rechts oben im Hintergrund zu sehen ist, oder tragen einfache, mit Spitzen besetzte Keulen, wie der gefallene magyarische Krieger rechts im Vorder-

grund.²¹⁵ Durch diese Darstellungsart soll die Unterlegenheit der Magyaren nicht nur im Kampf, sondern auch in ihrer kulturellen Entwicklung betont werden.

Anregungen zu der Burganlage könnte Kupelwieser auf seiner ausgedehnten Reise im Jahr 1848 erhalten haben, auf der er die Ruine Dürnstein und die Burg Seebenstein besuchte, wie Zeichnungen in seinem Skizzenbuch aus der Zeit bezeugen.²¹⁶

Zu den bildlichen Quellen

Das Motiv der Eroberung von Melk hat in Österreich eine lange Darstellungstradition; schon der Babenberger Stammbaum in Klosterneuburg etwa zeigt eine entsprechende Szene. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts schuf Carl Ruß eine Serie von Feder- und Pinselzeichnungen mit Themen aus der österreichischen Geschichte, in der sich eine der Komposition Kupelwiesers sehr ähnliche Interpretation der Eroberung von Melk findet.²¹⁷ Die Motive des weit ausschreitenden Markgrafen, der sein Schwert gegen den Feind schwingt, und des unterlegenen Magyaren, der am Boden geduckt den Schwerthieb mit beiden Armen abzuwehren versucht, weiter die Darstellungen der Ritter, die auf Leitern die Zinnen erklimmen, und die Donaulandschaft im Hintergrund, über der symbolträchtig das Banner mit dem Kreuz weht, begegnen in beiden Kompositionen. Frühe Entwürfe Kupelwiesers zu seinem Gemälde *Der Sturm auf Melk* zeigen den Markgrafen, wie in der Zeichnung von Carl Ruß, dem Betrachter halb abgewandt.²¹⁸ (Abb. 86, 87)

Anders als bei Kupelwieser, finden sich in der entsprechenden Darstellung von Ruß sowie auch in der kompositionell und thematisch verwandten Darstellung *Herzog Leopold V. vor Ptolemais im Jahr 1191* aus demselben Zyklus Anachronismen wie Plattenharnische und Helme mit Visier und üppigen Federbuschen, wie sie erst ab der Mitte des 15. Jahrhunderts üblich wurden.

Wie schon Vanca in seiner Arbeit zu österreichischer Geschichtsmalerei bemerkte, weist die Gesamtkonzeption des Gemäldes *Der Sturm auf Melk* auch große Ähnlichkeiten mit dem Fresko *Die Eroberung Bisertas* von Julius Schnorr von Carolsfeld im Casino Massimo auf, das

212 Hefner-Alteneck (1840 – 1854) Bd. XX, p. 19.

213 Ebd. p. 19.

214 Ebd. p. 19.

215 Die Waffe ist nur auf dem Karton sichtbar, in der Fresko-Ausführung befindet sie sich außerhalb des Bildausschnittes.

216 8. Skizzenbuch, um 1848, NÖ Landesmuseum Inv. Nr. 7000/517.

217 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, 280.990-B, Blatt Nr. 41.

218 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.



Abb. 86: Detail aus einem Blatt mit Skizzen zu Wand- und Deckengemälden: Entwurf zu dem Gemälde „Leopold I. stürmt Melk“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 240 x 340 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

Kupelwieser bei seinem Aufenthalt in Rom 1824 gesehen hatte. Auch hier erstürmen, in der Bewegungsrichtung von links nach rechts, Ritter mit Leitern die Festung und klettern über Mauern in das Burginnere. Als zentrale Gruppe gestaltete Carolsfeld ebenso zwei kämpfende Gegner, von denen der linke mit seinem Schwert zum Schlag ausholt, während der unterlegene Krieger bereits hilflos am Boden liegt und versucht, den Schlag abzuwehren. Ähnliche Motive finden sich weiters in dem die Leiter hinaufkletternden Ritter links im Mittelgrund und in der eine bewimpelte Lanze hochhaltenden Figur darüber. Auch der Hintergrund ist ähnlich gestaltet: Rechts erkennt man in beiden Gemälden Teile der Burg, während sich links der Ausblick auf eine Landschaft öffnet, über die, den Ausgang der Schlacht vorwegnehmend, das Banner weht.

Die Erstürmung von Melk in der historischen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

In der untersuchten historischen Literatur wird das Ereignis in Ziskas illustrierter Geschichte von Wien und in verschiedenen Werken Anton Zieglers behandelt. Melk, hier etymologisch von *Mea Dilecta* – *Medelik*²¹⁹ abgeleitet, wird als Stadtquartier der Römer (*Castrum Ferreum*) und dann als Versammlungsort der Heereshaufen des ungarischen Anführers Geysa beschrieben.²²⁰

Seine Erstürmung durch Leopold I. wird als weiterer Schritt zur territorialen Etablierung der österreichischen Mark dargestellt:

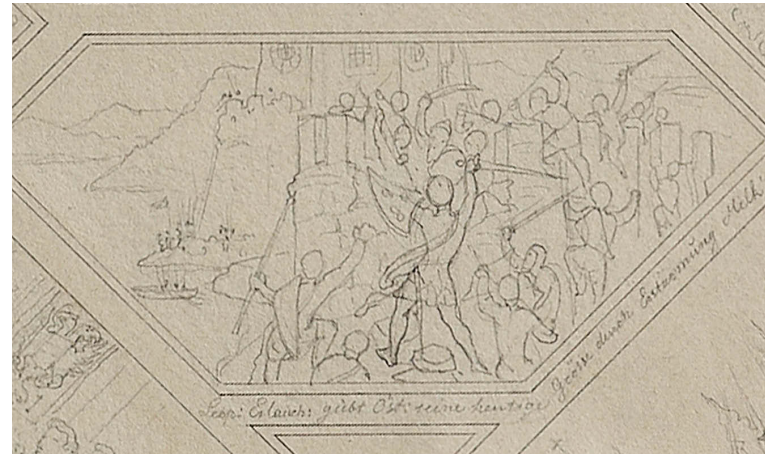


Abb. 87: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für Wand- und Deckengemälde: Bildfeld „Leop: Erlauch: giebt Öst. seine heutige Grösse durch Erstürmung Melk's 985“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 418 x 569 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

„Die magyrische Grenzfest, das stolze Medelike [Melk] auch die Eisenburg genannt, wurde von ihm gestürmt, eingenommen und der Feind bis an den Kahlenberg zurückgedrängt, wodurch die Ostmark [...] bedeutende Erweiterung erlangte [...]“²²¹

Beide Autoren betonen dabei die Frömmigkeit, welcher Leopold I. seinen Sieg verdankt und die ihn dazu veranlasst habe, an der Stelle der Burg ein Chorherrenstift zu erbauen.

„Leopold wählte Melk zu seiner Residenz, und wohl erkennend, daß er seine Erhöhung und sein Siegesglück allein dem Höchsten zu verdanken habe, baute er in seinem neuen Wohnsitz eine Kirche und ein Chorherrenstift, welches er sich und den seinigen zur Stätte der ewigen Ruhe erkor.“²²²

Anton Ziegler ging in seiner Interpretation noch weiter und deutete Leopolds Eroberung der „unbezwingbaren, höhennenden Burg“ innerhalb des gesamthistorisch-heilsgeschichtlichen Geschehens im Sinne eines Sieges des Christentums über die Heiden:

„Mitten in der Freude und des Sieges allgemeinem Jubel gedachte jetzt der Erlauchte als ein rein christlicher Ritter und Held, daß dem Herrn der Heerscharen Ruhm, Ehre und Preis

²¹⁹ Die „Mea-Dilecta“-Etymologie findet sich erstmals im *Breve Chronicon Austriacum Mellicense* (bald vor 1177), das 1742 von Hieronymus Pez herausgegeben wurde. Vgl.: Petrin (1996) p. 541, Anm. 24.

²²⁰ Ziegler (1838 – 1840) Text zu Abb. 7: *Die Stiftung der Abtei zu Melk 984*.

²²¹ Ziska (1847) p. 55.

²²² Ebd. p. 55.

gebühren, und gründete daher auf dem Schutte des heidnischen Übermuthes, da, wo des Feindes unbezwingliche Hauptburg war, ein Stift von 12 Chorherren zum Dienste des Herrn.“²²³

Auch der Begleittext zur Federzeichnung desselben Inhalts von Carl Ruß gibt eine ähnliche Geschichtsperspektive wieder:

„Leopold der Erlauchte, der Babenberger, wird von Otto dem Zweiten mit der Ostmark gegen die heidnischen Ungarn belehnt, erobert das trotzige heidnische Melk und pflanzt das christliche Kreuz auf dessen Zinnen.“²²⁴

Die Vorstellung von der Burg Melk als Versammlungsort der Heerscharen Geysas dürfte allerdings auf einen historischen Lesefehler zurückgehen. Nach neueren Erkenntnissen befand sich die Burganlage, die in der Folge Hauptsitz und Grablege der Babenberger werden sollte, wahrscheinlich im Besitz des bayrischen Adligen

Sizo. Sizo wurde später als Gizo gelesen und so entstand die Annahme, der Ungarnfürst Geysa sei auf der Festung Melk besiegt und von ihr vertrieben worden.²²⁵

223 Ziegler (1838 – 1840) Abb. 7: Die Stiftung der Abtei zu Melk 984 (Illustration: Einzug der Mönche).

224 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, 280.990-B, Blatt Nr. 41.

225 Das *Breve chronicon Austriacum Mellicense* berichtet von einem „potentissimus homo Sizo“, der den Melker Burgberg besetzt hielt und den Markgraf Leopold I. nach hartem Kampf besiegte. Infolge eines Lesefehlers des Herausgebers Hieronymus Pez wurde der Name „Sizo“ als „Gizo“ wiedergegeben, was als Name des Ungarnfürsten Geza oder Geisa interpretiert wurde. Neben der verfehlten Gleichsetzung Sizos mit Geisa wurde der Name auch als „Sigihard“ (Sizzo) gedeutet. Sigihard war Graf im Chiemgau und ein Bruder des Erzbischofs Friedrich von Salzburg. Siehe dazu: Fichtenau (1997) 4. Bd., 1. Halbbd., p. 7; vgl.: Petrin (1996) p. 541, Anm. 24.

Studien und Karton zu dem Gemälde „Der Sturm auf Melk“

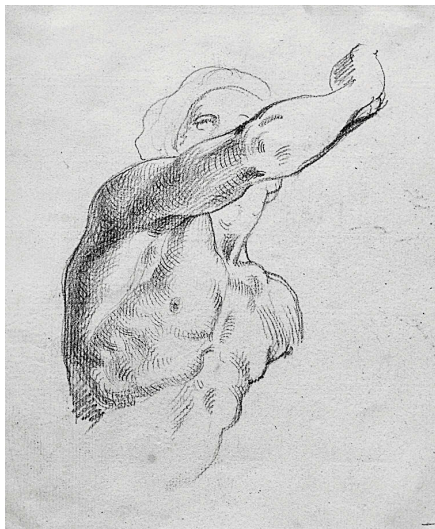


Abb. 88: Studie zu dem Gemälde „Der Sturm auf Melk“; Bleistift, geripptes Papier (Wasserzeichen: C&I HONIG), 216 x 173 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1013.



Abb. 89: Studie zu dem Gemälde „Der Sturm auf Melk“; Bleistift, geripptes Papier, 470 x 290 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/526.

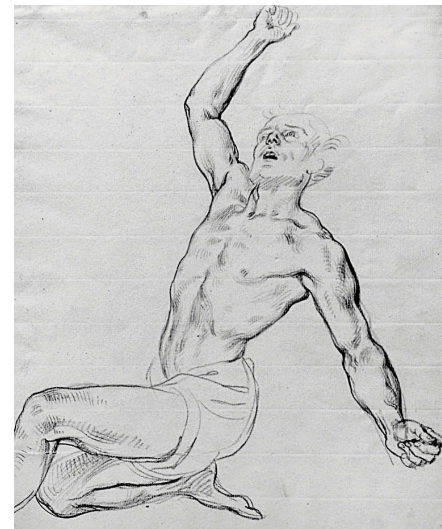


Abb. 90: Studie zu dem Gemälde „Der Sturm auf Melk“; Bleistift, geripptes Papier, 355 x 298 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1222.

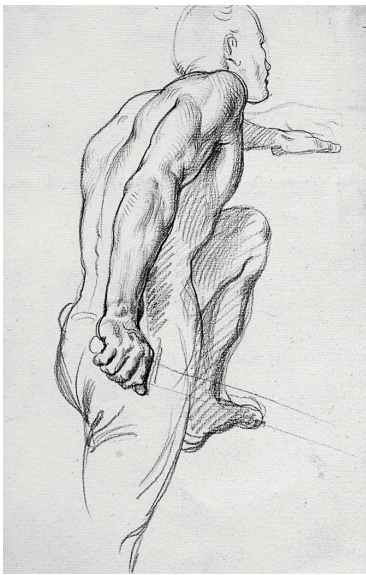


Abb. 91: Studie zu dem Gemälde „Der Sturm auf Melk“; Bleistift, geripptes Papier, 283 x 176 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1224.

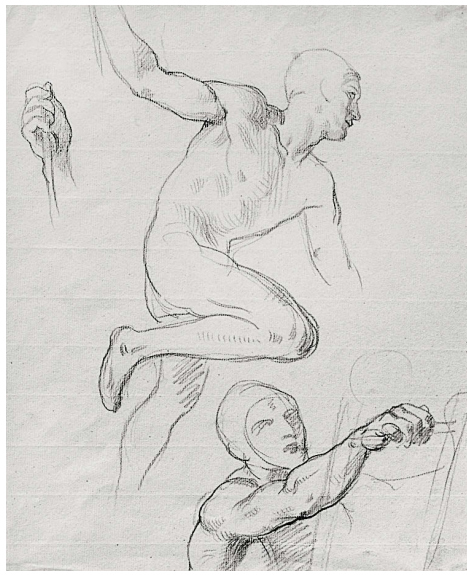


Abb. 92: Studie zu dem Gemälde „Der Sturm auf Melk“; Bleistift, geripptes Papier, 340 x 185 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1223.

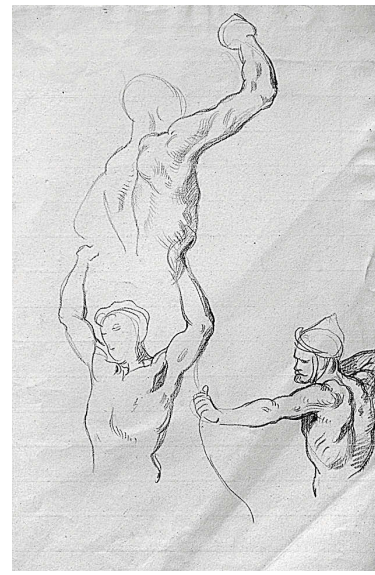


Abb. 93: Studie zu dem Gemälde „Der Sturm auf Melk“; Bleistift, geripptes Papier, 485 x 327 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1226.



Abb. 94: Karton zu dem Gemälde „Der Sturm auf Melk“; Kohle, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 1400 x 1634 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 770.

Die drei Erbauer der St. Stephanskirche

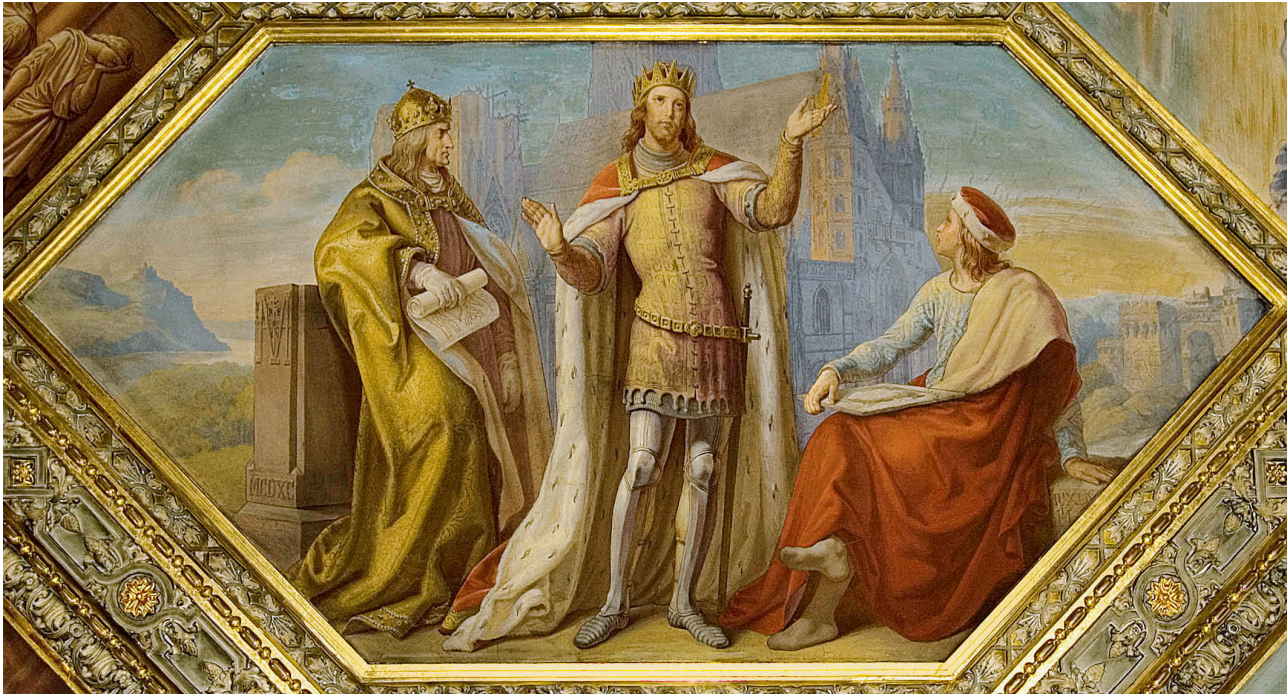


Abb. 95: „Die drei Erbauer der St. Stephanskirche“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Die drei Erbauer der St. Stephanskirche zu Wien. Heinrich Jasomirgott (1144) mit dem österreichischen Herzogshute und dem Plane des Domes, sitzt auf einem Werkstücke. Rudolf der IV., der Stifter (1360) steht in der Mitte und Kaiser Friedrich IV. (1490) mit dem Plane zu einem der großen Giebel. Jeder an der von ihm erbauten Stelle am unvollendeten Thurm.“

Die drei Herrscher sind jeweils vor dem von ihnen initiierten Bauteil des Stephansdoms angeordnet. Im Hintergrund rechts erkennt man ein Stadttor mit der Inschrift *Fabiana*, links die Donau und den darüber aufragenden Kahlenberg mit der sagenumwobenen Babenberger-Burg auf der Spitze.

Die Komposition lässt noch deutlich jenes frühe Schema des Gruppenporträts erkennen, welches in Form von Entwürfen bzw. Pausen vorliegt.²²⁶ (Abb. 96, 97)

Durch die Übersetzung dieses Repräsentationsmotivs in eine szenische Darstellung entstand ein eigenwilliges Spannungsfeld zwischen historisch getreuem Detailrealismus, einer anachronistischen Zusammenstellung von Figuren und einer Ortsangabe, die aus mehreren konkreten geographischen Requisiten zu einer Ideal-landschaft österreichischer Identität verdichtet ist.

Die zentrale Figur des Gemäldes, Rudolf IV., ist stehend, dem Betrachter frontal zugewandt dargestellt. Die Linke deutet nach oben, die Rechte ist zu einer Art Segnungsgestus erhoben, und der Blick ist gen Himmel gerichtet.

Im 6. Skizzenbuch befindet sich eine sehr detailreich ausgeführte Zeichnung nach der Stifterfigur Rudolfs im Stephansdom, die Kupelwieser offenbar im Zuge seiner Vorbereitungsarbeiten zu dem Gemälde angefertigt hat.²²⁷ (Abb. 100)

In Übereinstimmung mit der Skulptur ist Rudolf mit halblangen Haaren und Bart dargestellt und trägt eine Rüstung, einen Mantel²²⁸ und eine Zackenkronen als Erzherzogshut.²²⁹ Ganz ähnlich erscheint Rudolf auf dem von

²²⁶ Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/350 bzw. 7000/1040.

²²⁷ Niederösterreichisches Landesmuseum: Leopold Kupelwieser, 6. Skizzenbuch, 1847, Inv. Nr. 7000/516. Die Skizze befindet sich in dem Skizzenbuch unmittelbar vor der Skizze des Friedrich-Grabes im Stephansdom. Es erscheint daher wahrscheinlich, dass Kupelwieser hier die Stifterfigur im Stephansdom als Vorlage verwendete und nicht das Porträt Rudolfs, das sich zu der Zeit in der Schatzkammer befand.

²²⁸ Der hermelinbesetzte Mantel geht auf eine Beschreibung der Reichskleinodien von Christoph Gottlieb Murr aus dem Jahr 1796 zurück. Diese Beschreibung wird u.a. zitiert in: Hefner-Altenack (1840 – 1854) 1. Abt., p. 91.

Abb. 96: „Hein: Ias: /
Rudo Stift / Fried: IV /
AEIOU“; schwarze Feder,
Transparentpapier,
247 x 210 mm;
Nö. Landesmuseum,
7000/1040.

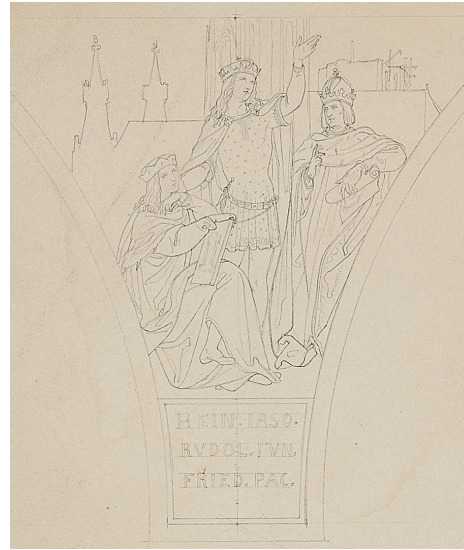


Abb. 97: Detail aus dem
Entwurf für vier Zwickel-
bilder: Bildfeld „Hein:
Iaso: / Rudol. Fund. /
Fried: Pac. / AEIOU“;
Bleistift, geripptes Papier,
gesamt 540 x 456 mm;
Nö. Landesmuseum,
7000/350.



Abb. 98: Detail aus einem Blatt mit Skizzen zu Wand- und Deckengemälden:
Entwurf zu dem Gemälde „Die drei Erbauer der St. Stephanskirche“; Bleistift,
geripptes Papier, gesamt 260 x 330 mm; Universität Graz, Institut für
Kunstgeschichte.



Abb. 99: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für die Wand- und Decken-
gemälde: Bildfeld „Fried. IV. Rudolph Fund. Heiner. Jas.“; Bleistift, geripptes
Papier, gesamt 569 x 418 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348. Hier
wird die ursprüngliche Dreier-Gruppe erstmals erweitert.



Abb. 100: „Rudolf IV.“; Bleistiftzeichnung, 6. Skizzenbuch; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/516.

ihm geführten Münzsiegel in ritterlicher Rüstung und prachtvollem langen Mantel, in der Rechten ein nach oben weisendes Zepter, in der Linken ein auf den Boden gestelltes Schwert, und mit dem (erfundenen) Erzherzogshut. Auch das – damals in der Schatzkammer aufbewahrte²³⁰ – Porträt zeigt Rudolf mit diesem Erzherzogshut. Auf Grundlage des als *Privilegium Maius* bekannten Fälschungskomplexes ließ Rudolf IV. den üblichen Herzogshut in dem Gemälde durch eine Zackenkrone mit Bügel und Kreuz – in Imitation der Reichskrone – zum Erzherzogshut erhöhen. Tatsächlich aber existierte dieser Erzherzogshut zur Zeit Rudolfs noch nicht, erst Ernst der Eiserne ließ einen solchen anfertigen. Auf dem Dach links hinter Rudolf ist der Schriftzug *Rudolph IV.* und *MCCCLX* zu erkennen. Diese Jahreszahl bezieht sich auf die Ausstellung des Stifterbriefes vom 17. Juli 1360.²³¹

Rechts von Rudolf dem Stifter sitzt mit übergeschlagenen Beinen, ihm zugewandt, Heinrich II. Jasomirgott,

der in der Rechten einen Bauplan hält. Er trägt den Herzogshut mit Hermelinstulpe und ein einfaches weißes Hemd mit engen langen Ärmeln, welches auf dem Karton noch mit einem reichen Muster verziert ist. Über die linke Schulter ist der weite rote Herzogsmantel mit breiter weißer Blende drapiert.²³² Möglicherweise orientierte sich Kupelwieser in der Gestaltung von Haartracht und Kleidung an der Darstellung des Herzogs auf dem Babenberger Stammbaum von Klosterneuburg.²³³ Dieses zeigt den

229 Im *Privilegium Maius* wird der Empfang der Lehen österreichischer Herzöge im Erzherzogshut (dem Herzogshut mit der Zackenkrone) beschrieben. Der mittelalterliche Erzherzogshut (Erzherzogskrone), wie er etwa bei der Stifterfigur Rudolfs IV. in St. Stephan bzw. auf dem Porträt Rudolfs IV. (heute im Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum, Wien) dargestellt ist oder im *Privilegium Maius* beschrieben wird, existierte zur Zeit Rudolfs IV. nicht. Der erste, von Ernst dem Eisernen angefertigte Erzherzogshut ist nicht erhalten. Auch der für Erzherzog Ferdinand I. geschaffene Erzherzogshut ist nicht mehr vorhanden. 1616 wurde ein weiterer Erzherzogshut von Erzherzog Maximilian III. gestiftet und dem Stift Klosterneuburg zur Aufbewahrung übergeben. Von dort wurde der Erzherzogshut zur Erbhuldigung nach Wien gebracht (erstmalig 1620, zuletzt 1835). Bereits zur Zeit Josephs II. erkannte der kaiserliche Hausarchivar Theodor von Rosenthal die Diskrepanz zwischen der Erzherzogskrone der mittelalterlichen Darstellungen und dem in Klosterneuburg aufbewahrten Herzogshut. Er konnte Staatskanzler Kaunitz von der Richtigkeit seiner Forschungsergebnisse überzeugen, worauf eine Rekonstruktion, auf dem Erzherzogshut der Stifterfigur in St. Stephan basierend, ausgeführt wurde. Der Vorschlag, den Erzherzogshut von Klosterneuburg umzuarbeiten, wurde abgelehnt. Von der Rekonstruktion der Erzherzogskrone aus dem 18. Jahrhundert, die Joseph II. für seine Krönung zum Römischen König herstellen ließ, ist nur die Karkasse erhalten. Vgl.: Kugler (1985) p. 42.

230 Vogl (1845) p.15: „Hierbei [*Alte Schatzkammer, im Dom; Anm.*] hing seine [*Rudolfs, Anm.*] Abbildung, welche jetzt in der Schatzkammer aufbewahrt wird.“

231 Die Ausstellung des Stifterbriefes bzw. das Jahr 1360 wird in der bearbeiteten zeitgenössischen historischen Literatur nur von Hormayr erwähnt: Hormayr (1823 – 1825) 5. Bd., p. 86. Die meisten anderen Autoren nennen als denkwürdiges Ereignis in diesem Zusammenhang die Grundsteinlegung für den Thekla- und Speis- Chor und für die beiden Türme am 7. April 1359. Vgl.: Ziegler (1843 – 1849) 1. Bd., p. 175. Die Illustration dazu zeigt die Begutachtung des Kirchenmodells auf der Baustelle durch Rudolf IV. Ziska (1832) p. 144.

232 In die Regierungszeit Heinrichs II. Jasomirgott wurde unter Rudolf IV. das *Privilegium Maius* (Fridericianum) rückdatiert. Es stellt eine Erweiterung des *Privilegium Minus* vom 17. September 1156 dar, das nach der Fälschung zerstört wurde und nur in Abschriften erhalten ist. Die Zusammenlegung von Ober- und Unter- Österreich und ihre Erhebung von einer Mark zu einem Herzogtum wurde schon im *Privilegium Minus* bestätigt, der Passus wurde in das *Privilegium Maius* übernommen. Heinrich II. Jasomirgott wird deshalb schon im Babenberger Stammbaum im Herzogsgewand und mit Herzogshut dargestellt.

233 Auf die engen Beziehungen, die Kupelwieser mit dem Kloster unterhielt, und die zahlreichen Aufenthalte wurde bereits an früherer Stelle hingewiesen. Vgl. S. 43, Fußnote 110. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass er den dort aufbewahrten Babenberger Stammbaum gut kannte.



Abb. 101: Friedrich IV.; Bleistiftzeichnung. 6. Skizzenbuch; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/516.

Herzog mit schulterlangem, offenem welligen Haar, ohne Bart und in einem langen roten Mantel mit weißem Kragen. Der Herzogshut auf seinem Kopf besteht aus einer roten Samthaube mit einem gelappten Hermelinkranz.

Das Werkstück, auf dem der Herzog sitzt, hat seine Initialen und die Jahreszahl MCXLIV eingemeißelt. Die Angabe 1144 bezieht sich auf die Gründung der St. Stephanskirche, die in der damaligen historischen Literatur übereinstimmend mit diesem Datum festgelegt wurde.²³⁴

*„Im Jahre 1144 legte Heinrich, und zwar außer den damaligen Ringmauern der Stadt, den Grundstein zur ersten St. Stephanskirche [...]“*²³⁵

Durch das im Hintergrund angedeutete Stadttor wird die hier erwähnte Lage der Kirche außerhalb der Stadtmauern veranschaulicht. Das im Stadttor eingemeißelte *Fabiana* verweist auf die Rolle Heinrichs als „Wiederhersteller der Schöpfungen Marc Aurels und Carls des Grossen“²³⁶, der *Fabiana*²³⁷, die Wirkungsstätte des hl. Severin, zu seiner neuen Residenz bestimmte.

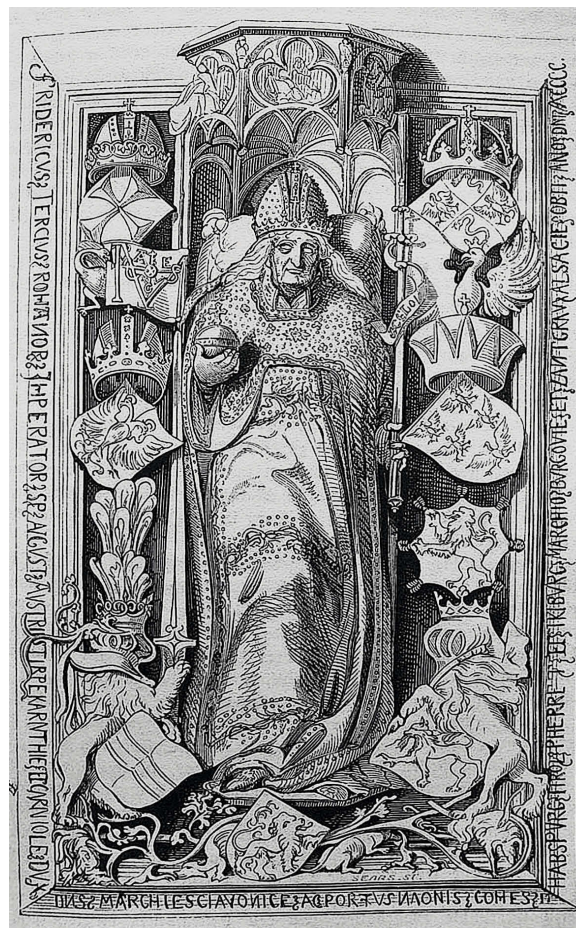


Abb. 102: „Das Grabmal von K. Friedrich IV. eigentlich III. zu St. Stephan, gez. von Zeilner“; Bildquelle: Ziska (1847).

Links von Rudolf IV. steht Kaiser Friedrich III. (als deutscher König Friedrich IV). Auch er wendet sich Rudolf zu und ist so in Profilansicht dargestellt. Kupelwieser stellte Studien seiner Gesichtszüge am Friedrichsgrab im Stephansdom an, wie Zeichnungen des Kopfes im Profil und in starker Untersicht in seinem Skizzenbuch zeigen.²³⁸ (Abb. 101)

²³⁴ Nach heutigem Kenntnisstand fiel das erste Weihedatum der Stephanskirche in das Jahr 1147. Vgl.: Petrin (1996) p. 542, Anm. 26.

²³⁵ Ziska (1847) p. 63.

²³⁶ Hormayr (1823 – 1825) 2. Bd., Heft 3, p. 19.

²³⁷ Der Ortsname „Faviana“ wird von Severins Biographen Eugippius als Wirkungsstätte des Heiligen zum ersten Mal erwähnt, die Deutung von Fabiana als Wien geht auf die Interpretation des Textes von Otto von Freising zurück: „Aber schon die in die Antike zurückreichende älteste Nennung durch Otto von Freising berichtet vom Zug Odoakers durch [...] Oberpannonien [...] wo er am Fuße des Wienerwaldes (mons comagenus) mit dem Gottesmann Severin zusammengetroffen sei.“ (MGH SS rerum German. 45, IV/30 222; VI/15, 275; 28, 291; 32, 298) in: Lechner (1976) p. 152 und 353, Anm. 35.

²³⁸ Niederösterreichisches Landesmuseum: Leopold Kupelwieser, 6. Skizzenbuch, 1874, Inv. Nr. 7000/516.

In der Gestaltung der Krone und des Mantels nahm Kupelwieser möglicherweise das Gemälde von Hans Burgkmair d. Ä. zum Vorbild, das Friedrich ebenfalls im Profil, mit der für ihn angefertigten Mitra-Krone und in einem Mantel aus Goldbrokat zeigt. Dabei weist Kupelwiesers Darstellung größere Ähnlichkeit mit der späteren, ca. 1510 entstandenen Version des Porträts auf, welche sich in Linz²³⁹ befindet und auf der die Schale der Mitra nicht mit rotem Samt – wie in der Wiener Version von 1468 – sondern mit Goldbrokat bezogen ist.

Die Säule, an der Friedrich lehnt, ist mit seinem Wahlspruch AEIOU versehen und trägt die Jahreszahl MCDXC. Das Jahr 1490 scheint in zeitgenössischen Abhandlungen zur Geschichte des Stephansdomes in den meisten Fällen nicht auf. In einem Führer aus dem frühen 19. Jahrhundert, der wahrscheinlich vor dem Dom erhältlich war, findet man allerdings folgenden Hinweis:

„Das eine Dach vorne, hinter den sogenannten beyden alten Thürmen (Heidenthürmen) bis zu den zwey großen Thürmen ist 17 Klafter 3 172 Schuh hoch [...]. Das andere niedrigere Dach über dem hintern Theile der Kirche (nach dem deutschen Hause zu) ist 11 Klafter 1 Schuh hoch. Herzog Rudolf der IV ließ das erstere hohe, das niedrigere Dach aber Kaiser Friedrich III. aufbauen. Zu diesen beyden Dächern führen zwey steinerne Schneckenstiegen, von denen man auf sechs hölzernen Stiegen bis zu dem höchsten Gipfel des höhern Dachs kömmt, auf dessen auswendigen sogenannten Forsten die Jahreszahl 1490 eingehauen ist, vermuthlich, um anzuzeigen, daß in diesem Jahre die beyden Dächer mit einander in Verbindung gebracht worden.“²⁴⁰

Da Kupelwieser im Zuge der Vorarbeiten für seinen Zyklus den Dom besuchte, wie sein Skizzenbuch aus der Zeit belegt, besichtigte er möglicherweise auch die beschriebenen Stiegenaufgänge und sah auf dem Dachfirst jene eingemeißelte Jahreszahl.

Unter den in dieser Arbeit untersuchten Autoren geht nur Ziska auf dieses Datum ein:

„Eine Jahreszahl 1490 auf dem Mauerfirst sol, [...] den Zeitpunkt angeben, zu dem das Dachwerk des Langhauses an das des Chorbaus angeschlossen wurde. Auf den Stadtansichten im Wiener Schottenstift und auf der Kreuzigung in St. Florian erscheint das Dach des Langhauses bereits fertig [...] jenes Datum 1490 muß jedenfalls als der äußerste Termin gelten, der äußere Anblick muß bereits zu Beginn der 80er Jahre endgültig gewesen sein.“²⁴¹

Das Gemälde *Die drei Erbauer der St. Stephanskirche* verweist auf den Glauben und die christliche Gesinnung als Fundament des österreichischen Selbstverständnisses. Haltung und Gestik Rudolfs erinnern an die frühen Entwürfe für die Austria-Allegorie mit nach oben weisender

Armbewegung und himmelwärts gerichtetem Blick, „von wo ihr stets Heil und Segen zuflossen“.²⁴² Insofern übernimmt die Darstellung die Funktion des zur Zeit der Freiheitskriege beliebten Themas von *Rudolf mit dem Priester*, welches die Kraft des Hauses Habsburg auf seinen unerschütterlichen Glauben zurückführt. Im Unterschied dazu ist das Thema bei Kupelwieser jedoch viel allgemeiner aufgefasst, indem nicht nur Herrscher der Habsburger sondern auch der Babenbergerdynastie dargestellt werden und zugleich auch das Kunstpatronat beider Herrscherfamilien akzentuiert wird. Zudem ist der Stephansdom nicht nur als Verweis auf die katholische Kirche zu lesen, sondern zugleich auch als herausragende künstlerische Leistung, als monumentaler Ausdruck der Unabhängigkeit und des neuen Selbstbewusstseins sowohl der Herrscherdynastie als auch der Stadt und ihrer Bürger.

Rudolfs Positur mit erhobenen Armen und nach außen gewendeten Handflächen zitiert zugleich das Motiv des in den Himmel aufsteigenden Christus, wie es etwa Raffael in seinem Gemälde *Die Verklärung Christi* formulierte. Eine derartige Nobilitierung eines Herrschers findet sich auch in anderen Wandgemälden des Zyklus, wie beispielsweise in der Darstellung Leopolds des Glorreichen in der ikonographischen Formulierung eines beim Weltgericht thronenden Gottvaters.

Besonders deutlich erscheint dieses Phänomen in einer Vorstudie zu dem Gemälde, die ein Brustbild des Herrschers mit ebenmäßigen, ruhigen und in ihrer Zeitlosigkeit überhöhten Gesichtszügen und mit erhobenen Armen zeigt. Rudolfs Porträt könnte, aus dem Kontext genommen, als Christus-Darstellung gelesen werden. (Abb. 103)

Darstellungsformen der Gründung des Stephansdoms in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Leopold Kupelwieser folgt in seinem Gemälde *Die drei Erbauer der St. Stephanskirche* nicht den lange Zeit gültigen Darstellungstraditionen, die stets entweder Herzog Jasomirgott oder Rudolf IV. durch einen Besuch auf der Baustelle von St. Stephan als *Stifterfigur* inszenieren. Carl Ruß widmete dem Bau des Stephansdoms zwei Blätter in seinem Zyklus von Feder- und Pinselzeichnungen zur Geschichte Österreichs, die diese beliebte Darstellungsform aufnehmen. Das erste Blatt mit dem Titel *Heinrich*

²³⁹ Den Eintragungen im 6. Skizzenbuch zufolge hielt sich Kupelwieser im Herbst 1847 in Linz auf.

²⁴⁰ Fischer (o.J.) verlegt bei Georg J. Binz, Buchhändler auf dem Stephans-Freyhof; vgl. auch: Lichnowsky (1817) p. 35.

²⁴¹ Ziska (1843) p. 83.

²⁴² Programmwurf I, siehe Anhang.

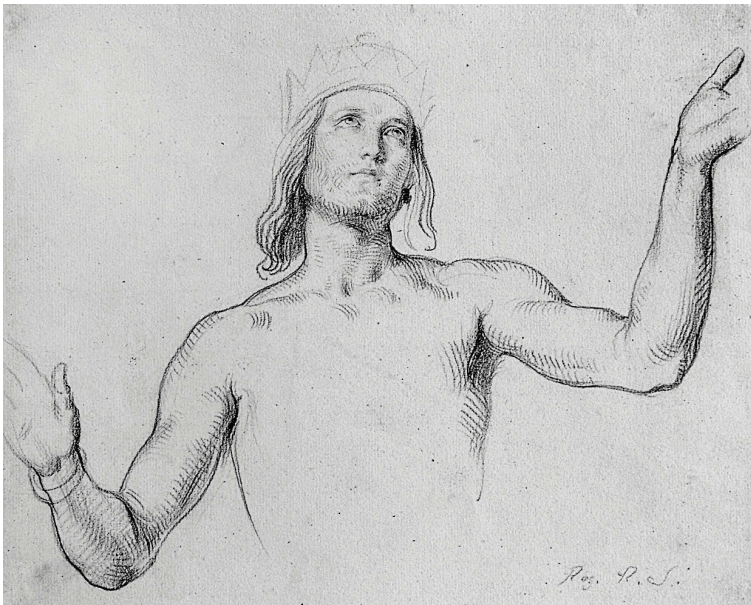


Abb. 103: Studie zu dem Gemälde „Die drei Erbauer der St. Stephanskirche“; Bleistift, geripptes Papier, 263 x 325 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/527.

II. Jasomirgott lässt durch Octavian Wolzner außerhalb Wiens die Stephanskirche bauen²⁴³ zeigt den Herzog vor dem begonnenen Bauwerk, einen Plan begutachtend. Zum zweiten Blatt findet sich folgender Erklärungstext:

„Herzog Rudolf der Vierte lässt, da er nach Italien zieht, seine Brüder Albrecht und Leopold schwören, den Bau von St. Stephan mit allem Fleiß zu fördern. 1365.“²⁴⁴

Rudolf IV. wird hier zu Pferd vor der unvollendeten Kirche gezeigt; er deutet auf das Bauwerk und hat die andere Hand zum Schwur erhoben, der von seinen beiden vor ihm stehenden Brüdern erwidert wird.

In Anton Zieglers *Vaterländischer Bilderchronik* ist die Gründung der Stephanskirche mit einer Lithographie von Vinzenz Katzler illustriert, in der Rudolf IV. beim ersten Spatenstich für das Fundament des Langhauses dargestellt wird (*Erste Ausgrabung der Grundfeste zum St. Stephans Dome durch Herzog Rudolph IV.*).²⁴⁵

Über Geschichte und Bedeutung des Stephansdoms im Spiegel der „Vaterländischen Geschichtsschreibung“

Mit der Faszination, die das Mittelalter und seine Bau- denkmale auf Historiker, Schriftsteller und bildende Künstler seit Beginn des 19. Jahrhunderts ausübte, erwachte auch erneutes Interesse am Stephansdom und seiner Geschichte. Autoren der vaterländischen Geschichtsschreibung wie Hormayr, Primisser und Ziska veröffentlichten eingehende Studien zu seiner Entstehung und zur Baugeschichte, und 1817 publizierte Lich-

nowsky ein umfangreiches, mit zahlreichen Illustrationen²⁴⁶ versehenes Werk über mittelalterliche Bauwerke im österreichischen Kaiserstaat, in welchem er dem Stephansdom ein ausführliches Kapitel widmete. Das verstärkte Bewusstsein der historischen Dimension des Bauwerks und die differenzierte Wahrnehmung der einzelnen Bauphasen findet auch in Kupelwiesers Komposition Ausdruck und zeugt von seiner intensiven Beschäftigung mit der Geschichte von St. Stephan. Im Folgenden soll erläutert werden, in welchen Kontext der Bau in der vaterländischen Geschichtsschreibung gestellt wurde und welche Interpretationen seine Vergangenheit erfuhr.

Durch die Gründung des Stephansdoms 1144 setzte Heinrich Jasomirgott der Wiedererrichtung Wiens und seiner herausragenden Bedeutung als neue Haupt- und Residenzstadt ein sichtbares Zeichen.

„Heinrich Jasomirgott [...] wird seit der Anlegung von Vindobona durch Marc Aurel, als der Wiederhersteller Fabianus, dem heutigen Wien bezeichnet. Die vorzüglichsten Gebäude, die er schuf, sind [...] der Stephansdom und die Abtei der Schotten [...].“²⁴⁷

Leopold VI. und Friedrich II. versuchten, in Wien ein eigenes Bistum zu begründen, blieben aber erfolglos. Rudolf IV. nahm im Zuge seiner gesamtpolitischen Bemühungen, der habsburgischen Herrschaft auf verschiedene Weise eine besondere Legitimität und größtmögliche Selbständigkeit in weltlicher wie in kirchlicher Hinsicht zu verschaffen, die Vorbereitungen zur Gründung einer eigenen Landeskirche wieder auf. Die Auseinandersetzung mit dem Papst, der die Errichtung eines eigenen Bistums nicht gewährte, wird in der zeitgenössischen Literatur übergangen. Es fehlt daher auch die Erklärung für das merkwürdige Konstrukt, das Rudolf als Reaktion darauf schuf: ein von Passau unabhängiges *Metropolitankapitel*, welches dem Namen nach einem Erzbischof beigeordnet sein müsste, dem ein gefürsteter Probst vorstand und dessen Mitglieder, wie Kardinäle, rot gekleidet waren. Dieses Privileg wurde 1359 gewährt und 1365 von der Allerheiligen-Kapelle in der Burg auf St. Stephan übertragen.

Ausführlich werden die Ereignisse dargestellt, die Rudolf mit dem eigentlichen Bau verbinden:

²⁴³ Wien, ÖNB, BA, 261.933-B, Blatt Nr. 49.

²⁴⁴ Wien, ÖNB, BA, 261.933-B, Blatt Nr. 105. Michael Franz von Canaval beschreibt die Schwur-Szene vor dem Stephansdom in seinem Balladenzyklus *Der Stephansdom zu Wien*, der 1828 in Hormayrs *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte* publiziert wurde. Hormayr (1811 – 1854) 9. Jg., (1828), p. 404 – 420.

²⁴⁵ Ziegler (1843 – 1849) 2. Bd., Bild Nr. 119.

²⁴⁶ Gezeichnet unter der Aufsicht von Joseph Fischer, Professor an der kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Künste.

²⁴⁷ Ziegler (1838 – 1840) Bild Nr. 26.

„Rudolf verwandelte das Zimmer, in dem er geboren war, in der Burg in eine Kapelle, [...]. Der neuen Burgkapelle enger Raum paßte weder zu der prächtigen Stiftung noch für den glänzenden Hof. Darum übersetzte Rudolph diese seine Lieblingsstiftung auf die alte Pfarrkirche zu St. Stephan.“²⁴⁸

So wird der Stephansdom im übertragenen Sinn zur Geburtsstätte Rudolfs und zur Wiege eines unabhängigen Landesbistums.

Durch den 1359 begonnenen Ausbau der Stephanskirche setzte Rudolf zugleich aber auch das Werk Heinrich Jasomirgotts fort.

„Rudolph faßte daher den großartigen Plan [...] das Gebäude der Kirche, an welchem seit Herzog Heinrich Jasomirgott in vielfachen Unterbrechungen mehrere Zeitalter gebaut hatten, und das dadurch in seinen Formen aller Uebereinstimmungen entbehrte, zu erweitern, und in herrlicher Einheit zu einem großen, staunenswerten feierlichen Tempel der Gläubigen auszuführen.“²⁴⁹

Rudolf wird hier zum Vollender dessen, was sein Vorgänger Jasomirgott begonnen hatte, was durchaus auch im übertragenen Sinne als Fortführung der babenbergischen Herrschaft durch die Habsburger und dadurch auch als deren Legitimation verstanden wurde.

Ziegler verbindet zuletzt das Gebäude auch auf persönliche und besonders innige Weise mit der Figur des Herrschers, wenn er schreibt:

„Hier in diesem ehrwürdigen und schauerlichen Gotteshause brachte Rudolph als ein Freund der Einsamkeit und des ernstesten Nachdenkens, viele Nächte zu, um über das, was ihm das größte und wichtigste schien, zu entscheiden.“²⁵⁰

Unter Friedrich III. wurde schließlich das Hauptgewölbe geschlossen und der Turm fertiggestellt.

„Dem Kaiser Friedrich III. war es aufbehalten, das von mehreren Vorfahren bearbeitete Werk, so weit wir es jetzt sehen, zu vollenden.“²⁵¹

In seine Regierungszeit fällt auch die Erhebung Wiens zum Bistum:

„Papst Paul II. zählt Wien und sein Gebieth [...] vom Passauer Sprengel gänzlich los, erhob es zur Stadt ersten Ranges und seine Probstei bei St. Stephan [...] zum Bischofssitz. [...] So war Fabianas alter Sprengel wieder hergestellt [...]. Es war in anderer Weise vollführt, was Rudolph, dieses Domes und der Hochschule Stifter vollwichtig gewollt, die Übertragung des alten Sitzes von Lorch nach Wien.“²⁵²

Bauliche oder kirchenpolitische Maßnahmen einzelner Herrscher werden in der Literatur stets betont als Fortsetzung oder auch Vollendung dessen, was ihre Vorgänger begonnen haben, dargestellt. Die Gründung von St. Stephan wird so zur Weiterführung der christlichen Pflanz-

schule Severins und die Erhebung zum Bistum stellt jene ideal in die Vergangenheit projizierten Bedingungen wieder her. Die Deutung der Ereignisse als Bewegung innerhalb eines großen Kontinuums ist immer wieder auch Verweis auf Kontinuitäten zwischen den Zeitaltern und ihren Herrscherdynastien und auf die Allgemeingültigkeit der christlichen Tradition, durch deren materielle und ideelle kulturelle Prägekraft Vergangenheit und Gegenwart verbunden werden.

In diesem Sinne kann auch die Debatte über die „Rückführung in einen ‚ursprünglichen‘ Zustand“ und eine mögliche Vollendung des Domes verstanden werden. Sein heterogener Zustand wurde vielfach bemängelt, die Architektur des Hochaltares als dem Stil des Doms widersprüchlich beurteilt, das Verschwinden von Standbildern und Verzierungen beklagt und willkürliche Ergänzungen kritisiert. Ein Gemälde von Leopold Ernst²⁵³ zeigt eine Innenansicht der St. Stephanskirche „in ihrem Bestande in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts“. Es zeugt einerseits von einer intensivierten Auseinandersetzung mit der Baugeschichte, andererseits vom aktuellen Zeitgeschmack, der barocke Ergänzungen und Umbauten allgemein als nicht authentisch empfand. Interessanterweise werden auch sehr frühe architektonische Arbeiten offenbar als zu uneinheitlich („das Gebäude der Kirche, [...] das dadurch in seinen Formen aller Uebereinstimmungen entbehrte“²⁵⁴) und der von Rudolf wesentlich veränderte und ergänzte Bau als die eigentliche und letztgültige Form wahrgenommen. Die Überzeugung, der gotische Stil sei in Deutschland entstanden, hielt sich bis weit ins 19. Jahrhundert und bestimmte damit dessen Lesart als genuin „deutschen Stil“, wodurch er zum Kennzeichen „vaterländischer“ Gesinnung wurde.²⁵⁵ Schon das erste „moderne“ Restaurierungsprojekt Ende des 18. Jahrhunderts sah eine stilistische Vereinheitlichung vor, bei der die schlichten romanischen Bauteile der Westfassade durch gotische Schmuckformen ergänzt werden sollten.

1842, im selben Jahr, in dem der Grundstein zur Vollendung des Kölner Domes gelegt wurde, machten

248 Hormayr (1823 – 1825) 3. Bd., Heft 1 und 2, p. 197.

249 Ziegler (1843 – 1849) 1. Bd., p. 175.

250 Ziegler (1837) Text zu Bild Nr. 22.

251 Lichnowsky (1817) p. 35.

252 Hormayr (1823 – 1825) 4. Bd., Heft 1, p. 23.

253 Das Gemälde wurde auf der Akademie-Ausstellung im Jahr 1844 gezeigt (Katalog Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebäude der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Künste St. Anna. Im Jahr 1844, Wien 1844). Leopold Ernst (1808 – 1862) studierte bei Peter Nobile Architektur und war ab 1853 Dombaumeister von St. Stephan.

254 *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*, Nr. 1, Wien 31. Jänner 1844, p. 7.

255 Zur Restauriergeschichte des Stephansdomes siehe auch: Nierhaus (2011) p. 100ff.

Bauschäden umfangreiche Restaurierungsarbeiten am Südturm des Stephansdomes notwendig. Nach einer Untersuchung und Bauaufnahme 1839/40 durch Carl Roesner und Josph Baumgartner wurde die obere Turmpyramide abgetragen.²⁵⁶ Der Architekt Paul Sprenger ließ, die alte Bauhütten tradition aufgebend, die Turmspitze mit einer neu eingebrachten Stahlkonstruktion stützen. Diese Arbeiten wurden von der Öffentlichkeit mit großem Interesse verfolgt; ein Aquarell von Rudolf von Alt und die frühe Daguerrotypie von Leopold Oescher (?) zeigen die eingerüstete Turmspitze.²⁵⁷ In unmittelbarem Zusammenhang mit diesen Eingriffen ist auch die Forderung nach der Fertigstellung des zweiten Turmes zu sehen. Um 1844 wurde der Bildhauer Joseph Baumgartner beauftragt, ein Konzept zur „Vollendung“ des Doms zu erstellen, das den Ausbau der sieben Langhausgiebel, den Umbau der Westfassade im gotischen Stil und den Ausbau des Nordturms beinhaltet.²⁵⁸ Carl Roesner und Carl Riwnatz schufen dazu Entwürfe für gotische Altäre.

Diese Sehnsucht nach einer umfassenden „Vollendung“ entsprang der Vorstellung, „mit Mitteln der Denkmalpflege Vergangenheit weithin sichtbar zu machen“²⁵⁹, sie war die Konsequenz einer romantischen Mittelalter-Rezeption und der Vorstellung eines *ursprünglich* gewollten Zustandes.

„Soll [...] der Wiener an seinem wunderherrlichen Stephansdom vorübergehen, ohne an Vollendung des Meisterwerkes zu denken?“²⁶⁰

Die Bedeutungsaufladung, die der Stephansdom dabei vor allem in Zusammenhang mit der Türkenbelagerung erfuhr, und seine symbolische Überhöhung zum die Völker des Abendlandes verbindenden Monument von Glauben und Freiheit kommen in diesem Text deutlich zum Ausdruck:

„[...] aber was sind 4 Millionen – für Wien? nein für Deutschland! Haben nicht an Wiens Mauern zweimal die Kräfte der Türken gebrochen? Wäre St. Stefan gefallen in Trümmer, wäre nicht vielleicht halb Deutschland geworden, was Ungarn 300 Jahre lang war [...]? Gibt es einen deutschen Stamm, der nicht seine Söhne gesendet zum Entsatz des heldenmuthigen Wien? Reichten nicht die Böhmen, Polen, Italiener und selbst Spanier sich brüderlich die Hände zu dem wichtigen Werke? Wohlan, diese Völker werden gerne ein Schärfflein beitragen zur Vollendung des Wiener Domes, als einem Monumente für ihre Brüder, die einst zu seiner Vertheidigung fielen, weil sie in ihm das Bollwerk ihres eigenen Glaubens, eigener Ehre und Freiheit vertheidigten! [...] 1844 werden es 700 Jahre, seit Heinrich Jasomirgott den Bau begann, gäbe es ein herrlicheres Jubiläum, als den Stein zur ersten Vollendung seines Riesenwerkes zu legen? Und sollten auch 40 Jahre über dem Werke vergehen, wenn der Stefans-

dom nur 1883 vollendet dasteht, mit dem Doppelthurme, emporleuchtet über das glückliche fröhliche Wien zur Verherrlichung seines Jubiläums, dass 200 Jahre früher, 1683, Wien und Deutschland für immer befreit wurden von den Türken! Werde der Doppelthurm ein glücklich vorbedeutend Zeichen, dass mit doppelter Kraft, Wien und Österreich stehen für Deutschland gegen jede Gefahr aus Osten, der Doppelthurm, ein neues Wahrzeichen der ruhmgekrönten Ostmark, Österreich!“²⁶¹

Der Wunsch, sich an dem großen Werk zu *beteiligen*, ist Ausdruck einer Sehnsucht nach der Rückversicherung durch Tradition, der Versuch einer Teilnahme an einer als ideal empfundenen Vergangenheit und zugleich deren Vergegenwärtigung. Durch, dem historischen Verständnis entsprechendes, Beseitigen und Hinzufügen von architektonischen Elementen entsteht ein fiktiver *vollendeter* Zustand, eine monumentale Bestätigung der Verbundenheit mit der eigenen – selektierten und konstruierten – Geschichte. Dass es – anders als in Köln, Regensburg oder Ulm – nie zu einer Vollendung des Nordturms kam, lässt sich durch die spezifischen politischen Umstände erklären: Wurde die Gotik in Deutschland als Symbol einer ethnisch und kulturell homogenen Nation verstanden, stand der Vielvölkerstaat der Habsburgermonarchie einer derartigen nationalen Begeisterung für das „deutsche“ Mittelalter mit Misstrauen gegenüber.

Dass Leopold Kupelwieser das Motiv des Stephansdoms – nicht als „abgeschlossenes“ Bauwerk, sondern seine Baugeschichte hervorhebend – in seinen Zyklus integrierte, verwundert nach den zuvor angestellten Überlegungen zur Bedeutung des Baus im 19. Jahrhundert nicht. Weiters ist es naheliegend, dass er an den durch seinen guten Freund Carl Roesner und seinen Kollegen Paul Sprenger ausgeführten Restaurierungsarbeiten am Stephansdom regen Anteil nahm und wohl auch deren Nachforschungen zur Baugeschichte des Doms mit Interesse verfolgte.

256 Siehe auch: Kassal-Mikula (1997) p. 400.

257 Abbildungen 4 und 5 in: Nierhaus (2011) p. 106 und p. 107.

258 Siehe: Kassal-Mikula (1997) p. 400.

259 Ebd. p. 401.

260 Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Nr. 1, Wien

31. Jänner 1844, p. 7.

261 Ebd. p. 7f.

Studien und Karton zu dem Gemälde „Die drei Erbauer der St. Stephanskirche“

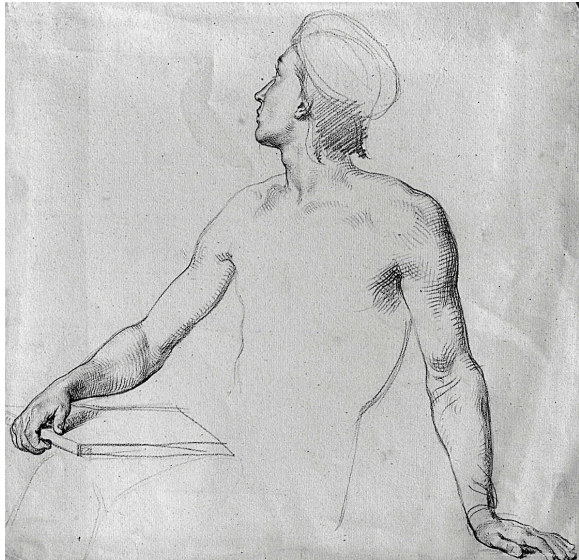


Abb. 104: Studie zu dem Gemälde „Die drei Erbauer der St. Stephanskirche“; Bleistift, geripptes Papier, 302 x 322 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1231.



Abb. 105: Studie zu dem Gemälde „Die drei Erbauer der St. Stephanskirche“; Bleistift, geripptes Papier, 437 x 337 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1233.



Abb. 106: Studie zu dem Gemälde „Die drei Erbauer der St. Stephanskirche“; Bleistift, geripptes Papier (Wasserzeichen: C&I HONIG), 374 x 295 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1555.



Abb. 107: Karton zu dem Gemälde „Die drei Erbauer der St. Stephanskirche“; Kohle, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 1310 x 2490 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 763.

Die Gründung der Universität Wien durch Rudolf IV. (1364)



Abb. 108: „Die Gründung der Universität zu Wien durch Rudolf IV.“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Der Herzog sitzt von Baugehilfen umgeben, und vor ihm stehen drei männliche Gestalten, durch welche die drei Fakultäten: Jus, Medizin und Theologie dargestellt werden. Im Hintergrunde ist die Schule, in welcher der Lehrer eben einen Vortrag über die damalige Lehre des Planetensystems hält.“

Die Gründung der Universität zu Wien schließt unmittelbar an das Gemälde *Die drei Erbauer der St. Stephanskirche* an. Rudolf IV. wird erneut als Stifter dargestellt, wobei er, selbst links im Bild sitzend, auf eine Gruppe von drei Männern weist, die vor ihm stehen. Sie symbolisieren die drei Fakultäten Philosophie, Medizin und Rechtslehre. Links hinter Rudolf stehen zwei Baugehilfen, ein Mann mit Winkelmaß und Maßstock, und ein Knabe, der einen Bauriss hält. Im Hintergrund ist die Baustelle mit Gerüsten zu erkennen, wo Arbeiter das Gebäude der neuen Universität errichten. Rechts im Bild ist bereits eine Unterrichtssituation dargestellt: ein von Studenten umgebener Professor deutet auf eine Darstellung des Planetensystems, in seiner Handhaltung wird der Weisgestus Rudolfs wiederholt.

Genau in der Mittelachse des Bildes, noch zusätzlich betont durch die senkrecht verlaufende Gebäudekante dahinter, befindet sich die Gestalt der *Theologia* bzw. der *Philosophia*. Die würdige Erscheinung mit langem weißen

Bart ist in einen zeitlosen antiken Umhang gehüllt und hält eine Schriftrolle in der verhüllten Rechten. Der etwas jüngere, ebenfalls bärtige Mann in dem weiten rot-grünen Mantel trägt ein Buch mit der Aufschrift *Medizin* und einen Bund Heilkräuter, die ihn als Personifikation der Heilkunst ausweisen. Der jüngste Mann ganz rechts mit kurzen Locken und in orange-farbigem Umhang trägt eine Tafel mit der Aufschrift „*IUS. CA. ET. CIV.*“²⁶²; er repräsentiert die Rechtslehre. Alter und Aussehen der drei Gestalten verweisen hier auf Herkunft und Tradition der jeweiligen Disziplin, zugleich nimmt Kupelwieser in der Dreiergruppe das Motiv der *Drei Lebensalter* auf und versinnbildlicht damit die Vollkommenheit von Rudolfs Stiftung.

Im Gegensatz zu den drei symbolischen Figuren in zeitlos-antikisierten Gewändern bemühte sich Kupelwieser bei der Figur Rudolfs IV. um eine möglichst authentische Wiedergabe der mittelalterlichen Tracht und Haar-mode. Er zeigt den Herzog in engen fleischfarbenen Beinleidern und einem kurzen, über den Knien endenden violetten Rock mit gelb verzierter Bordüre. Der rote, innen mit Hermelin besetzte weite Mantel wird über der rechten Schulter mit einer Spange zusammengehalten.

²⁶² Kanonische und Zivile Rechtslehre.



Abb. 109: „Die Gründung der Universität zu Wien“; Aquarell über Bleistift, dickes Velin-Papier (Aquarellpapier), 232 x 317 mm; rechts unten mit Bleistift beschriftet: „Regierungssaal, Gründung der Universität (ausgeführt)“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/340.

Damit folgt Kupelwieser genau den Kostümstudien seiner Zeit, wo es beispielsweise heißt:

„Die Röcke waren [...] auch abgeschnitten umb die Lenden, [...] und waren die Röcke einer Spannen nahe über die Knie [...] auch trugen sie Hencken [Mäntel, Anm.] die waren all umb rund und ganz, die hieß man Glocken.“²⁶³

Der Bart Rudolfs ist kurz gehalten und die Haare fallen offen in den Nacken, wie folgende Stelle in der Literatur beschreibt:

„Den Bart trug man kurz, [...], die Haare dagegen lang und fliegend, d.h. sie wurden hinten bis auf den Nacken herabfallend nach außen in eine Locke gebogen [...].“²⁶⁴

Auf dem Haupt trägt Rudolf, anders als im Gemälde *Die drei Gründer der Stephanskirche*, nicht die vielzackige Erzherzogskrone, sondern den roten Herzogshut mit Hermelin-Krempe. Möglicherweise orientierte sich Kupelwieser dabei am Klosterneuburger Erzherzogshut, den er hier ohne Diadem und Kreuzbügel darstellt.

In dem Gemälde *Die Gründung der Universität zu Wien* versuchte Kupelwieser, den abstrakten Vorgang der Gründung einer Institution teils durch Allegorisierung, teils durch szenische Elemente zu veranschaulichen. Einerseits griff Kupelwieser dabei auf Darstellungstraditionen von Gründungserzählungen zurück, wie etwa *Der erste Spatenstich* oder *Besuch auf der Baustelle*, wo der Stifter ein Modell oder einen Plan des Baus begutachtet. (Abb. 110) In der Geschichtsmalerei wurden diese Bildformeln besonders häufig in Darstellungen der Gründung des Stephansdoms – sowohl durch Heinrich Jasomirgott

als auch durch Rudolf IV. – zitiert. Bezeichnenderweise wurde der Karton zum Gemälde *Die Gründung der Universität zu Wien* im 20. Jahrhundert als *Gründung des Stephansdoms* gelesen bzw. fehlinterpretiert.²⁶⁵

Gemäß dem nazarenischen Kunstanspruch, nicht Darstellbares im Kunstwerk erfahrbar zu machen, wollte Kupelwieser nicht nur den Bau an sich, sondern auch dessen Bestimmung und Bedeutung veranschaulichen und musste eine ideal-überzeitliche Ebene durch symbolische Überhöhung der Wirklichkeit konstruieren. Dies erreichte er durch die Einführung allegorischer Figuren und die Verwendung von klassischen Bildzitaten wie dem der drei Lebensalter oder, im Fall Rudolfs, der Pose des richtenden Paris. Diese tradierten Muster nobilitieren den Herrscher und heben ihn aus dem Bereich der alltäglichen Wirklichkeit heraus, zugleich verdeutlichen sie seinen Weitblick und den visionären Gehalt seiner Stiftung. Durch die rahmenden Momentaufnahmen mittelalterlicher Szenarien – der Baustelle und des Lehrbetriebs an der neuen Universität – spannt Kupelwieser eine zeitliche Achse innerhalb des allegorisch-ahistorischen Bildgefüges. Diese narrativen Elemente verleihen der sonst so streng und klar gegliederten Komposition mehr Lebendigkeit und größere atmosphärische Dichte.

263 Hefner-Alteneck (1840 – 1854) 1. Abt., p. 22, Zitat einer „alten Nachricht“.

264 Ebd. p. 22.

265 Übergabe/Übernahmsbescheinigung des Bundesdenkmalamtes von 9 Kartons für den Freskenzyklus in der niederösterreichischen Statthalterei. Archiv des Österreichischen Bundesdenkmalamtes, zZl. 2276, v. 1949, Wien, 3. Juni 1949.

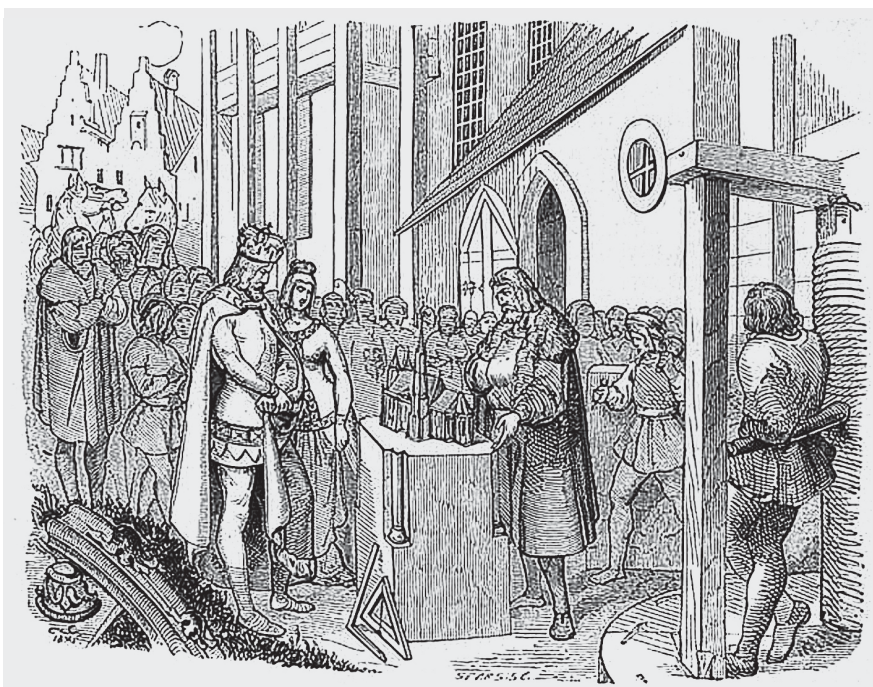


Abb. 110: „Herzog Rudolph der Vierte gründet den St. Stephansturm, comp. von Carl Schnorr“; Bildquelle: Ziska (1847).

Die Gründung der Wiener Universität in der Geschichtsschreibung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die meisten Geschichtsschreiber berichteten von der Gründung der Universität in unmittelbarem Zusammenhang mit der Gründung des Stephansdoms. Rudolf IV., der als „erhaben über die Vorurtheile seiner Zeit“²⁶⁶ beschrieben wird, unterstützt nicht nur kirchliche Angelegenheiten in seinem Land, sondern tritt auch, ganz im Sinne eines modernen Herrschers, als Förderer der aufstrebenden Wissenschaften auf. Aber auch das Motiv des Wettstreits mit anderen Hauptstädten wie Paris und vor allem auch Prag, der Residenz seines Schwiegervaters Karls IV., wird in der zeitgenössischen historischen Literatur diskutiert.

„Nachdem er [...] mit dem majestätischen Bau einer Kathedrale seiner Hauptstadt begonnen, wollte er auch den Wissenschaften Schutz und Gedeihen in seinem Land gewähren und sichern, um auch darin sein Wien weder dem königlichen Paris, noch den gelehrten Städten Italiens und durchaus nicht der Residenz seines kaiserlichen Schwiegervaters, nachstehen zu lassen.“²⁶⁷

Aus dieser Konkurrenz ergab sich die Schwierigkeit, neben der medizinischen und juristischen Fakultät auch eine theologische Fakultät zu gründen:

„Gerne hätte er auch die Theologie hinzugefügt; allein Kaiser Carl der Vierte verhinderte es, damit Wien nicht vollkommen die Nebenbuhlerin seiner Universität zu Prag werden konnte.“²⁶⁸

Dennoch steht die Theologie als eigenes Dekanat im Stifterbrief, den Rudolf IV. 1365 zusammen mit seinen beiden Brüdern Albrecht und Leopold ausstellte:

„Nichtsdestoweniger steht sie im Stifterbriefe unter den Hauptgegenständen des neuen Unterrichts, neben der Naturkunde, der Arzneywissenschaft, dem bürgerlichen und kanonischen Recht [...]“²⁶⁹

In zwei Punkten weicht Kupelwieser in seiner Darstellung von den Beschreibungen der zeitgenössischen Geschichtsschreiber ab: zum einen werden übereinstimmend die drei Brüder Rudolf, Albrecht und Leopold als Stifter genannt, während in dem Gemälde nur Rudolf aufscheint. Zum anderen steht im Bild neben der Medizin und der Rechtssprechung wie selbstverständlich auch die Theologie, die eigentlich erst 1384 als eigene Fakultät eingerichtet wurde. Beide Male kann man nicht wirklich von *Geschichtsverfälschung* sprechen, dennoch werden geschichtliche Tatsachen weggelassen bzw. stark vereinfacht, um die Aussage des Bildes zu verdeutlichen: Rudolf wird als modern denkender Herrscher und seine Stiftung ungetrübt von Konflikten und Missgunst der Zeit dargestellt.

266 Ziegler (1837) Bild Nr. 22.

267 Lichnowsky (1842) p. 87.

268 Ziska (1847) p. 148.

269 Hormayr (1823 – 1825) 3. Bd., Heft 7 und 8, p. 200.

Studien und Karton zu dem Gemälde „Die Gründung der Universität zu Wien“



Abb. 111: Studie zu dem Gemälde „Die Gründung der Universität zu Wien“; Bleistift, geripptes Papier (Wasserzeichen: C&I HONIG), 485 x 327 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1226.



Abb. 112: Studie zu dem Gemälde „Die Gründung der Universität zu Wien“; Bleistift, geripptes Papier, 486 x 300 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1227.

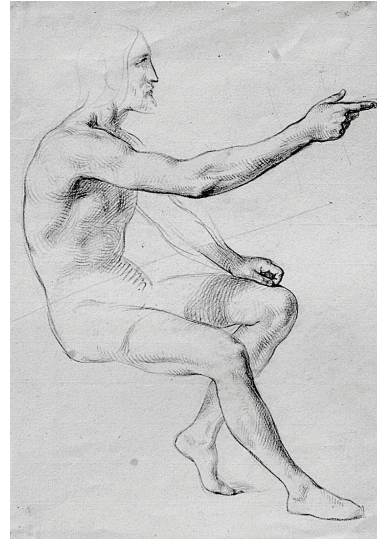


Abb. 113: Studie zu dem Gemälde „Die Gründung der Universität zu Wien“; Bleistift, geripptes Papier, 402 x 272 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1228.

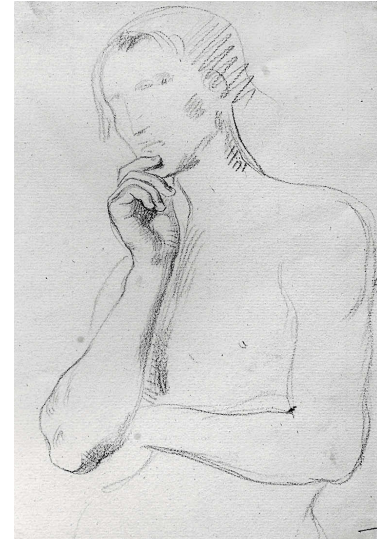


Abb. 114: Studie zu dem Gemälde „Die Gründung der Universität zu Wien“; Bleistift, geripptes Papier, 238 x 160 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1230.



Abb. 115: Studie zu dem Gemälde „Die Gründung der Universität zu Wien“; Bleistift, geripptes Papier (Wasserzeichen: C&I HONIG), 374 x 295 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1555 (verso).



Abb. 116: Karton zu dem Gemälde „Die Gründung der Universität zu Wien“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 1318 x 2470 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 765.

Kaiser Marc Aurel: Markomannenschlacht und Tod



Abb. 117: „Kaiser Marc Aurel: Markomannenschlacht und Tod“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Das erste schmale Längsfeld ist durch einen römischen Meilenzeiger mit der Inschrift Vindobona und der Jahreszahl CLXXX in zwei Hälften geteilt. Die eine dieser Hälften zeigt den Übergang Markus Aurelius über die Donau und die Markomannen- und Quadenschlacht und die andere den Tod jenes berühmten Römer-Kaisers. Es ist durch jenes Gemälde die Geschichte in Österreich, und der heranahende Untergang des ehemaligen Weltreiches angedeutet, durch dessen Folgen Österreich seine selbständige Entwicklung erhielt.“

Der lange schmale Fries ist als Grisaille-Malerei auf rotbraunem Grund mit weißen Höhungen ausgeführt und formuliert das Bildgeschehen mit den stilistischen Mitteln eines antiken Reliefs. Dargestellt ist die Schlacht gegen die vertragsbrüchigen Quaden (172 v. Chr.) während des ersten Markomannenkriegs (166 – 180 v. Chr.), in dem das römische Heer unter Kaiser Marc Aurel die römischen Grenzbefestigungen an der Donau gegen die nach Pannonien eingefallenen germanischen Stämme verteidigte. Im linken Bildteil ist die Überquerung der Donau durch die Römer mithilfe einer Schiffsbrücke dargestellt. Im Mittelteil dieses Bildfeldes befindet sich die Figur eines sitzenden alten Mannes, der in der Rechten einen Krug hält, aus dem sich ein Wasserstrahl ergießt.

Die Krieger auf dem Fries sind bildparallel und in Profilansicht angeordnet, links Markomannen in ihren Tierfellen, mit Äxten und Keulen bewaffnet, rechts römische Soldaten mit Helmen, ausgerüstet mit Schwertern und Schilden. Kupelwieser verdichtete hier zwei überlieferte Ereignisse, das Übersetzen der Donau in der Nähe Carnuntums und die Entscheidungsschlacht gegen die Quaden.

Der rechte Bildteil zeigt den Tod Marc Aurels. Das Thema ist nach der antiken Bildformel der *Beweinung des toten Helden*, etwa im Sinne von *Andromache betrauert den*

Tod des Hektor, gestaltet. Auch hier sind alle Figuren bildparallel angeordnet. Der sterbende Kaiser liegt in der Mitte auf einer Liege, zu seinem Kopf und zu seinen Füßen befinden sich trauernde Frauen, ganz rechts im Bild steht eine weitere Frau mit einem leeren Krug in der Hand und wendet sich, ihr Gesicht mit der Linken bedeckend, ab. Am Fußenden der Liege stehen zwei Krieger, ein Dritter betritt soeben das Zelt, das durch eine Stoff-Draperie im Hintergrund angedeutet wird.

Die beiden Bildhälften sind durch einen römischen Meilenstein mit der Jahreszahl der Entscheidungsschlacht, die zugleich das Todesjahr Marc Aurels angibt, voneinander getrennt.



Abb. 118: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde: Bildfeld „Marc Aurel stirbt in Wien 180“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 418 x 569 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

Zur Darstellung des Themas in der historischen Literatur der erste Hälfte des 19. Jahrhunderts

In Zusammenhang mit Marc Aurels Markomannenkriegen und seinem Feldzug gegen die Quaden finden sich in der historischen Literatur des frühen 19. Jahrhunderts meist Beschreibungen des Übergangs über die Donau und der sogenannten *Wunderschlacht*. In Leopold Kupelwiesers Fries findet sich ein Hinweis auf dieses Ereignis in der

Figur des sitzenden alten Mannes mit dem Wasserkrug, bei der es sich um die Gestalt des *Jupiter Pluvius* handelt, der nach der Überlieferung von Cassius Dio²⁷⁰ die *Legio XII. Fulminata*²⁷¹ durch einen Gewitterregen, das sogenannte *Regenwunder*, vor dem Verdursten rettete, feindliche Krieger durch Blitzschlag tötete oder die Sehnen ihrer Bögen erschlaffen ließ und so den Ausgang der Entscheidungsschlacht im Sinne der Römer entschied.²⁷²

Die historisch belegbare Begebenheit des die Schlacht entscheidenden Unwetters wurde zum Ausgangspunkt einer christlichen Sage, nach der die XII. Legion aus Christen bestanden haben soll, die durch ihre Gebete das römische Heer retteten.²⁷³ Diese Literaturstelle gilt als erstes Zeugnis des Christentums im österreichischen Raum, und es erscheint denkbar, dass unter anderem auch dieser Aspekt Kupelwieser zur Wahl des Bildgegenstandes bewog. Die christliche Deutung des Ereignisses entsprach dem Leitmotiv des Freskenzyklus, das österreichische Identität vor allem von einer langen christlichen Tradition ableitet.

Ziska berichtet von dem Ereignis in Anlehnung an die *Marcusvita*²⁷⁴, ohne es als christliches Wunder zu interpretieren:

„Dennoch wurde die römische Gränze, insbesondere durch die Quaden fortwährend beunruhigt. Aurel beschloß sie zu züchtigen. Mit einem auserlesenen Heere setzte er daher bei Vindobona, mittels einer Schiffsbrücke, über die Donau und drang im Marchfelde auf sie ein. Allmählich zogen sich die Quaden bis an die Vorläufer der Karpathen kämpfend zurück, bis sie die römische Legion in eine tiefe Wildnis verlockt hatten. Hier durch schroffe Felsen auf einem engen Raume dicht zusammengedrängt, bei glühender Sonnenhitze schon Tagelang des Wassers entbehrend, und dabei todmüde durch den unaufhörlichen Kampf mit dem Feinde, sahen sich die Römer rettungslos verloren. Ein Wunder konnte sie nur befreien, – und es geschah. Urplötzlich verfinsterte sich der Himmel und Jupiter Pluvius ließ Ströme erquickenden Regens auf die Römer herabstürzen, die das dankende Auge gegen Himmel gerichtet, denselben mit dem Munde auffingen [...]. Mit ungestüme Tapferkeit drangen jetzt die Quaden auf sie ein; aber Blitzstrahlen ohne Zahl, von dem furchtbarsten Donner begleitet, schlugen sie zurück und stürzten verheerend auf sie nieder. In einem Feuerpfühl eingehüllt sahen sich die Quaden mitten im Regen. Da ergriff sie panische Furcht, ja Wahnsinn, ob des entsetzlichen Grimmes fremder Mächte, und verzweiflungsvoll ergaben sie sich den Römern.“²⁷⁵

Anton Ziegler²⁷⁶ griff in seinem Werk *Historische Memorabilien des In- und Auslands* nicht nur Eusebius' Interpretation des Ereignisses als *christliches* Wunder auf, sondern deutete es auch in einem aktuellen politischen Kontext. Die römischen Truppen werden hier mit Napoleons Heer

verglichen, Quaden und Markomannen werden zu *deutschen Völkerschaften*, die sich gegen den übermächtigen Feind verbünden, und der Kampf gegen die Römer wird als *Vorspiel* zur Völkerschlacht bei Leipzig gedeutet.²⁷⁷

Bei dieser Überblendung der Überlieferung mit aktuellen Ereignissen wird auch der Ort des Geschehens mit symbolischer Bedeutung aufgeladen. Das Marchfeld, wo sich Markomannen mit Quaden und Herulern vereinigten und das römische Heer erwarteten, wird zur „*Bühne großer Weltbegebenheiten*“²⁷⁸. Nicht nur die Quaden- und Markomannenschlacht soll hier stattgefunden haben:

„So hat das Auge der größten Helden, Odoakers und Dietrich von Bern, Carl des Großen und des Barbarossa hier gehaftet.“²⁷⁹

Rudolf von Habsburg schlug hier der Überlieferung nach den Böhmenkönig Ottokar II. Přemysl, und nicht zuletzt wurden ebenda die Schlachten von Aspern und Wagram ausgetragen.²⁸⁰ Hormayr bezeichnete jedoch bereits im selben Werk diese Projektion der Ereignisse auf einen Ort als „*irrig Annahme*“²⁸¹ und Anton Ziegler schrieb 1843:

„Die gleichwohl höchst irrig Ueberlieferung ist uralte; die Schlacht sey im Angesichte Vindobonas geschehen, im Marchfelde wie die Rudolphsschlacht mit Ottokar, wie jene von Aspern und Wagram.“²⁸²

270 Cassius Dio (135 – 255 n. Chr.), Römischer Senator, Konsul und Geschichtsschreiber.

271 Die Blitz-Legion, ursprünglich 58 v. Chr. von Julius Caesar aufgehoben, nach ihrer Auflösung 43 v. Chr. von Marc Aurel wieder aufgestellt. Das Legionszeichen war ein Blitz. In der neueren Forschung geht man davon aus, dass der Name der Legion Anlass dazu war, sie mit dem Regenwunder in Verbindung zu bringen. Vgl.: Piso (2005) p. 351.

272 Die Informationen scheinen auf einen von Tertullian erwähnten, wahrscheinlich authentischen Brief Marc Aurels an den Senat zurückzugehen. Vgl.: Piso (2005) p. 351, Anm. 16 und 17.

273 Cassius Dio und die *Marcusvita* führen das Ereignis auf das Gebet des ägyptischen Magiers Arnuphis bzw. auf Gebete des Kaisers selbst zurück. Eusebius von Caesarea (ca. 260 – ca. 337 n. Chr., Verfasser einer frühen Kirchengeschichte) formulierte erstmals eine christliche Deutung des Wunders. Er bezog sich dabei auf den nur eine Generation nach dem Feldzug schreibenden Christen Tertullian, der davon berichtete, dass Marc Aurel einen Brief hinterlassen habe, in dem er bestätigt, durch die Christen gerettet worden zu sein. Vgl.: Heinzlmann (2002) p. 36.

274 Die *Marcusvita* ist unter dem Namen *Iulius Capitolinus* als eine der dreißig Kaiserviten in der Sammlung erhalten, die als *Historia Augusta* bezeichnet wird.

275 Ziska (1847) p. 12f.

276 Ziegler (1840) 1. Bd., p. 46.

277 Ebd. p. 46.

278 Hormayr (1823 – 1825) 1. Bd., Heft 2, p. 50.

279 Ebd. p. 50.

280 Ebd. p. 50.

281 Ebd. p. 84.

282 Ziegler (1843 – 1849) 1. Bd., p. 72, Fußnote (**).

Die Geschichtsschreibung schwankt hier zwischen einer idealen Auffassung von Historie, in der Ereignisse in ein System von Symmetrien, Bedeutungen und Verweisen eingebunden werden, und einer neuen, den historischen Quellen verpflichteten Wissenschaft.

Der Tod Marc Aurels wird in den geschichtlichen Werken der Zeit meist nur sehr knapp berichtet:

„Vindobona, das er höchst wahrscheinlich zu seiner Municipalstadt erhoben hatte, war der Ort seines Todes. Hier wurde der feierliche Leichenbrand begangen [...]“²⁸³,

kommentiert Ziska knapp.

In Anton Zieglers *Vaterländischer Bilder-Chronik* wird der Tod des Kaisers zugleich Verweis auf die zukünftige Größe Wiens und Österreichs.

„Marc Aurel [...] starb zu Wien, an demselben Ort, wo eintausend Jahre später eine lange Reihe römischer Kaiser aus demselben Volke, welches er zu verdrängen und zu vertilgen trachtete, herrschen sollte.“²⁸⁴

Durch die Beschreibung Marc Aurels als *einen der besten Kaiser, welche Rom beherrscht haben*, und die gleichzeitige Identifikation mit seinen Feinden, den *deutschen Völkern*, die nicht nur in geschichtlicher Analogie, sondern auch in der Ableitung der eigenen Herkunft eine identitätsstiftende Rolle erhalten, entsteht hier ein merkwürdiger Kontrast. Das ambivalente Verhältnis zum römischen Reich und seinen Feinden wird in Kupelwiesers Gemälde durch den Meilenstein in der Bildmitte deutlich: Der Tod des römischen Kaisers – Verweis auf den Untergang des Weltreichs – wird zum Meilenstein in der österreichischen Geschichte; erst durch das Ende des Imperiums ist eine selbständige Entwicklung Österreichs möglich, wie im Erläuterungstext festgestellt wird.

Zu den bildlichen Quellen

Die Ereignisse der Markomannenkriege, darunter auch das Regenwunder im Quadenland, sind als spiralförmig umlaufendes Band von Reliefs auf der Marc-Aurel-Säule in Rom²⁸⁵ dargestellt. Kupelwieser bezieht sich in seinem Fries stilistisch deutlich auf diese antike Darstellungsförmigkeit. Auch Ernst Lafitte illustrierte Ziskas Beschreibung der Quadenschlacht mit einer Zeichnung nach dem Basrelief der Marc-Aurel-Säule.²⁸⁶ (Abb. 119)

Unter anderem nimmt er darin auch die herausragende Szene des *Regenwunders* auf, in der auf der Säule Jupiter Pluvius als alter Mann mit langem Bart und weit ausgebreiteten Armen erscheint, aus denen es in Strömen regnet. Möglicherweise war diese Figur des Jupiters Vorbild für den sitzenden alten Mann mit dem Wasserkrug in Kupelwiesers Fries. Auch der Übergang über die Donau



Abb. 119: „Die Quadenschlacht, ein Basrelief der antoninischen Siegessäule, gez. von Ernst Lafitte“; Bildquelle: Ziska (1847).

und die – in der Literatur stets erwähnte – Schiffbrücke sind Gegenstand einer Umrisszeichnung nach einem Ausschnitt der Siegessäule Marc Aurels, die Hormayr 1823 publizierte.²⁸⁷ Die Schiffsbrücke auf dem Fries von Kupelwieser weist große Übereinstimmung mit jener Illustration auf.

Die Darstellung des Kaisers im rechten Bildteil entspricht wiederum genau einer Illustration zu Ziskas Text, die ein Porträt Marc Aurels nach einer Büste im k. k. Münz- und Antiken-Cabinet von Ludwig Schnorr von Carolsfeld zeigt.²⁸⁸ (Abb. 120)



Abb. 120: „Marc Aurel nach einer Büste im k. k. Münz- u. Antiken-Cabinet, von C. Schnorr“; Bildquelle: Ziska (1847).

²⁸³ Ziska (1847) p. 13.

²⁸⁴ Ziegler (1843 – 1849) 1. Bd., p. 71, Fußnote (**).

²⁸⁵ Die Marc-Aurel-Säule wurde im Jahr 196 n. Chr. fertiggestellt.

²⁸⁶ Ziska (1847) p. 12.

²⁸⁷ Hormayr (1823 – 1825) 1. Bd., Heft 3, Anhang.

²⁸⁸ Ziska (1847) p. 13.

Der römische Meilenstein, der den Fries in zwei Bildhälften teilt, ist nicht nur Hinweis auf die Bedeutung der dargestellten Ereignisse als Meilenstein in der österreichischen Geschichte, sondern könnte auch ganz konkrete Vorbilder haben. Eine Illustration zu Ziskas *Geschichte der Stadt Wien* zeigt eine von J. Morcette gezeichnete römische Meilensäule²⁸⁹ und zitiert die Aufschrift auf einem weiteren Denkstein:

„VICTORIEAE . ET . FORTUNAE . AUGUSTAE . M . AURELIUS MAXIMUS I . I . A . V . P [Zu Ehren des kaiserlichen Sieges und Glücks hat Marc Aurel der Kaiser in seinem Leben diesen Stein auf das Feld gesetzt.]“²⁹⁰

289 Ebd. p. 3.

290 Ebd. p. 13.

Karton zu dem Gemälde „Kaiser Marc Aurel: Markomannenschlacht und Tod“



Abb. 121: Karton zu dem Gemälde „Kaiser Marc Aurel: Markomannenschlacht und Tod“; Kohle, weiße Kreide, rötlich-braunes Rollenpapier, 6250 x 337 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 794.

Zug Karls des Großen gegen die Hunnawaren²⁹¹



Abb. 122: „Zug Karls des Großen gegen die Hunnawaren“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Im zweiten Längsfelde ist der Zug Karls des Großen gegen die Hunno-Awaren dargestellt, welchem Zuge die Ostmark ihre Gründung verdankte.“

Der Fries zeigt die Eroberung einer awarischen Befestigungsanlage²⁹² während eines der Feldzüge Karls des Großen gegen die Awaren.²⁹³ Die Figuren sind bildparallel angeordnet und in Profilsicht dargestellt. In der Mitte des Bildes befindet sich Karl der Große zu Pferd, mit wehendem Mantel und gezücktem Schwert, auf dem Haupt trägt er die römische Kaiserkrone. Neben ihm reitet ein Mönch, der mit beiden Händen ein Kreuz hochhält. Unmittelbar vor und hinter Karl sind seine berittenen Soldaten dargestellt, welche Speere gegen die fliehenden Feinde schleudern. Einige Awaren wehren den Angriff noch mit Pfeil und Bogen ab, die meisten aber flüchten oder stürzen über Palisaden. Am linken Bildrand ziehen weitere Soldaten Karls des Großen zu Fuß, Hörner blasend und eine Fahne schwenkend, hinter dem Zug der Reiter her. Der Verlauf der Feldzüge wird durch die Verteilung der Krieger im Bild, in dem die fränkischen Reiter Karls fast die gesamte Fläche beanspruchen und die awarischen Krieger buchstäblich an den rechten Bildrand drängen, vorweggenommen. Als Verweis ist auch die formelhaft verknappte Gegenüberstellung der beiden Krieger rechts im Bild zu lesen, in der die Unterlegenheit der Awaren durch einen, von einem fränkischen Speer durchbohrten Reiter versinnbildlicht wird, dessen Pferd, ebenfalls von einem Speer getroffen, in die Knie sinkt.

In seiner Komposition bezieht sich Leopold Kupelwieser, wie in dem Marc-Aurel-Fries, auf das umlaufende Reliefband einer römisch-antiken Kaisersäule. Formal wird dies durch das Querformat mit extremer Breitenerstreckung und die Grisaille-Technik, die ein Tonrelief imitiert, deutlich. Durch das stark betonte horizontale

Element wird das Geschehen nur vom oberen und unteren Bildrand, nicht aber von den seitlichen Rändern begrenzt; so wird das Schlachtfeld theoretisch nach beiden Seiten hin fortsetzbar.



Abb. 123: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde: Bildfeld „Öst. für Deutschland erworben von Karl dem Großen 800“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 418 x 569 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

291 In der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts ist meist von „Hunnen“ und „Awaren“ die Rede. Den schon im zweiten Programmtext verwendeten Begriff „Hunnawaren“ hat Kupelwieser möglicherweise von Ziska übernommen (Ziska 1847 p. 33). In einer der frühesten Quellen über die Awaren, dem um 600 verfassten sogenannten *Maurikios-Strategikon*, einem Kriegshandbuch, wurden die Barbaren in drei Gruppen eingeteilt: die blonden Völker, darunter Franken und Langobarden, die Skythen, d. h. Awaren, Türken und andere hunnische Völker, und die Slawen und Anten (Vgl.: Pohl 2002, p. 5). Synesios von Kyrene stellte um das Jahr 400 fest, es gäbe keine neuen Barbaren, die alten Skythen erfänden immer neue Namen, um die Römer zu täuschen. Diese unpräzise Bezeichnung setzte sich bis in die Kloster-Chroniken der Karolingerzeit fort: Hier werden die Hunnen oft Skythen genannt und die Awaren und Bulgaren hielt man für Hunnen (Pohl 2002, p. 4). Aufgrund der spärlichen Quellenlage ist eine allgemein anerkannte ethnisch-sprachliche Zuordnung der Awaren nicht möglich.

292 Möglicherweise stellte Kupelwieser hier die Erstürmung des sogenannten „Rings“ dar. Der Ring war die Hauptburg der Awaren und Residenz ihrer Fürsten. Vgl.: Pohl (2002) p. 456, Anm. 174.

293 Die Awarenkriege Karls des Großen werden in die Jahre 791 bis 803 datiert.

Jörg Traeger²⁹⁴ stellte in seiner Untersuchung über Napoleon-Darstellungen fest, dass zwischen dem Reliefstil der Darstellung und ihrem triumphalen Inhalt ein innerer Zusammenhang besteht. Die Verwandtschaft mit der häufigsten Form des Triumphrituals, dem Triumphzug, wird besonders anschaulich, wo friesartige Bildform und dargestellter Gegenstand übereinstimmen, etwa in Bertel Thorwaldsens Relieffries *Einzug Alexanders des Großen in Babylon*. Dies bestätigt sich gerade auch im linken Bildteil von Kupelwiesers Karls-Fries, wo der Heereszug, nach dem Sieg im rechten Bildteil, in eine Art Triumphzug mit Hörner blasenden und Fahnen schwenkenden Figuren übergeht.

Bei der Darstellung der Figur Karls des Großen mit gelocktem Haar und langem Bart griff Kupelwieser auf antike Herrscher-Topoi zurück, auf denen letztlich auch die Beschreibungen in der zeitgenössischen Geschichtsschreibung beruhten.²⁹⁵ Die Reichskrone des Hl. Römischen Reichs mit Kreuz und Bügel auf seinem Haupt galt im frühen 19. Jahrhundert noch als Reichskrone Karls, schließlich zeigte auch Dürers berühmtes Gemälde Karl mit dieser Krone. Illustrationen zu geschichtlichen Werken des 19. Jahrhunderts haben oft diese Darstellung Dürers zum Vorbild, so etwa der Kupferstich von Peter Fendi auf dem Titelblatt zu Hormayrs Geschichte von Wien²⁹⁶ oder der Holzschnitt von Lafitte in Ziskas Geschichtswerk.²⁹⁷ (Abb. 124)



Abb. 124: „Carl der Große, nach einer alten Handzeichnung, von Lafitte“; Bildquelle: Ziska (1847).

Auch Alfred Rethel und Julius Schnorr von Carolsfeld stellten den Kaiser in ihren Karl-Zyklen im Krönungssaal des Aachener Rathauses bzw. den Kaisersälen der Münchner Residenz mit dieser Krone dar. Erst spätere Forschungen ergaben, dass sich die Reichskrone des Hl. Römischen Reichs aus Goldschmiedearbeiten des 9. bis späten 11. Jahrhunderts zusammensetzt.

Die Darstellung der fränkischen Reiter sowie der Waffen entspricht dem Wissensstand der Zeit, der jedoch noch große Lücken aufwies, wie Sabine Fastert in ihrer Abhandlung über die historischen Quellen zu Schnorr von Carolsfelds Wandmalerei-Zyklus in den Münchner Kaisersälen nachweisen konnte.²⁹⁸ Nach dem Geschichtsschreiber Heinrich Luden²⁹⁹ waren die fränkischen Soldaten mit Helm, Panzer und Lanze ausgestattet. Sie führten weder Bogen noch Pfeile, heißt es in Idelers kritischem Einhard-Kommentar von 1839, sondern in der linken Hand einen Schild, in der Rechten ein mit zwei Schneiden versehenes Beil mit kurzem Stiel. Obwohl Schwerter in Ludens Text über das fränkische Heer nicht erwähnt werden, wird von Karl dem Großen überliefert, er habe stets ein Schwert an der Seite gehabt.³⁰⁰

Die Darstellung Karls des Großen und seiner fränkischen Krieger in Kupelwiesers Fries stimmt mit dieser Beschreibung überein.³⁰¹ So etwa sind die meisten Krieger mit Speeren bewaffnet, ein Reiter ganz rechts im Bild schwingt ein kurzes Beil, und allein Karl der Große hält in der Rechten ein Schwert. Auch Karls Kleidung – das kurze Gewand in der Art einer römischen Tunika und der lange Mantel – entspricht der Beschreibung Ludens und ist ähnlich auf den Wandgemälden im Karls-Saal der Münchner Residenz zu finden. In Übereinstimmung mit Schnorr von Carolsfelds Darstellungen fehlen Karl und seinen Reitern die Steigbügel. Fastert weist in diesem Zusammenhang auf die Metzger Reiterstatuette hin und deutet das Fehlen der Steigbügel als Verweis auf den frühen Zeitpunkt des Ereignisses.³⁰²

294 Traeger (1990) p. 162.

295 Vgl. dazu: Hormayr (1823 – 1825) 2. Bd., Heft 2, p. 53.

296 Hormayr (1823 – 1825) 1. Bd., Heft 3, Titelkupfer J. Axmann nach P. Fendi.

297 Ziska (1847) p. 36.

298 Fastert (2000) p. 219f.

299 Heinrich Luden, 1778 – 1847, deutscher Historiker, Verfasser u.a. einer 12-bändigen *Geschichte des Deutschen Volkes* (1825 – 1845).

300 Zur Kampfausrüstung der Franken nach Luden und Ideler vgl. Fastert (2000) p. 218.

301 Zur Zeit von Kupelwiesers Aufenthalt in Rom 1824 arbeitete Julius Schnorr von Carolsfeld an den Fresken des Ariost-Saales in der Villa Massimo. Weiters ist anzunehmen, dass Kupelwieser auf seiner Reise nach München im Herbst 1847 auch die Kaisersäle besichtigte und es zu einem Austausch mit Schnorr von Carolsfeld über die Darstellung geschichtlicher Gegenstände kam.

302 Fastert (2000) p. 219.

Die fliehenden Awaren werden im Fries ohne besonders charakteristische Haartracht³⁰⁵ oder Gewand dargestellt, man erkennt kurze Tuniken und einfache Kopfbedeckungen. Die Bewaffnung der berittenen Awaren-Krieger mit Lanzen und skythischen Reflexbögen, die von den Hunnen als „Wunderwaffe“ in Osteuropa wieder durchgesetzt worden waren, wurde bereits im *Strategikon*, einer frühen schriftlichen Quelle über die Awaren, beschrieben.³⁰⁴ Eine der wichtigsten Neueinführungen in der Kampfausrüstung allerdings, der Steigbügel, der auf die Awaren zurückgeht³⁰⁵, scheint in der Geschichtsforschung des frühen 19. Jahrhunderts in diesem Zusammenhang noch nicht erkannt worden zu sein und ist im Karl-Fries wie erwähnt nicht dargestellt. Eine Keule als Teil der awarischen Kriegerausrüstung, wie sie am äußersten rechten Bildrand zu erkennen ist, geht nicht auf historische Quellen zurück³⁰⁶ und hat im Bild wahrscheinlich die Funktion, die Awaren als kulturell rückständige Barbaren zu markieren.

Bei dem Kruzifix tragenden Mönch³⁰⁷ an Karls Seite handelt es sich um den angelsächsischen Mönch Alkuin, einen engen Vertrauten Karls, der in der Christianisierung der heidnischen germanischen, vor allem sächsischen, und awarischen Stämme Europas eine wichtige Rolle spielte.

Karl der Große und die Awaren in der Geschichtsschreibung und der darstellenden Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die Auffassung der Figur Karls des Großen und seiner Taten spiegelt die politischen Umstände in den deutschen Staaten und dem neu gegründeten österreichischen Kaiserstaat wider bzw. markiert deutlich Differenzen zwischen den beiden.

Sabine Fastert diskutiert in ihrer Arbeit eingehend die Bedeutung Karls des Großen in der deutschen Geschichtsschreibung und Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.³⁰⁸ Das von Voltaire begründete Vorurteil der Aufklärung von dem Barbaren Karl war Anfang des 19. Jahrhunderts endgültig verschwunden und machte dem Bild eines frommen, gerechten und gebildeten Herrschers Platz. Eine Reihe von Historikern beschäftigte sich – allerdings nach dem Ende der Freiheitskriege zunehmend kritisch – mit seinem Leben und Werk. 1810 schrieb Hans Karl Dippold eine sehr populäre, mit zahlreichen Sagen bereicherte Biographie, der liberale Historiker Luden veröffentlichte 1828 sein umfangreiches Werk zu Karl dem Großen, weitere Autoren wie Leo, Ellendorfer und Lorentz folgten. Mehr als andere historische Gestalten provozierte die Person Karls dabei widersprüchliche

Interpretationen, und abhängig von der Position des jeweiligen Autors kam es zu einer Vielzahl unterschiedlicher Urteile. Karl der Große wurde zum Kämpfer für das Christentum, Gründer des Heiligen Römischen Reiches sowie des französischen Königreichs, Gesetzgeber und Gründer von Institutionen sowie kirchlichen und städtischen Einrichtungen. Die Komplexität der Projektionen machte es schwierig, ihn als eindimensionale nationale Symbolfigur festzulegen; darüber hinaus wurde er vom Erzfeind Napoleon in einem wahren Karlskult als Vorfahre und Begründer der französischen Nation vereinnahmt. Trotzdem spielte Karl der Große besonders in der bildenden Kunst Deutschlands im 19. Jahrhundert eine wesentliche Rolle.

Julius Schnorr von Carolsfeld machte den Kaiser bereits in den 1820er Jahren zur zentralen Gestalt von drei seiner Gemälde im Ariost-Saal des Casino Massimo. Zehn Jahre später beschäftigte er sich erneut mit dem Stoff, als er einen der drei Kaisersäle der Münchner Residenz mit sechs monumentalen Wandgemälden zu Karls Leben ausstattete, wobei hier eine ausgeprägt christliche Lesart seiner Taten dominiert. Alfred Rethel gestaltete ab 1840 im Aachener Rathaussaal einen monumentalen Karl-Zyklus mit neun Bildfeldern, in dem Karl der Große als christlicher Held aufgefasst wird, der durch seine Siege über Heiden und Türken das christliche Abendland begründet. Beiden Werken ging eine intensive Beschäftigung mit dem historischen Stoff voran.

Im Vielvölkerstaat der österreichischen Monarchie hingegen konnte allgemeine Begeisterung für eine so deutsch- bzw. französisch-national besetzte Leitfigur wie die Karls des Großen politisch nicht geduldet werden. Bezeichnenderweise betonte Friedrich Schlegel in seinen Wiener Vorlesungen 1810 dann auch den von Karl geprägten Begriff eines christlichen Vereins aller abendländischen Nationen³⁰⁹, der vorbildhaft die eigentümliche Entwicklung jeder einzelnen Nation ermöglichte – eine Idee, die im multinationalen habsburgischen Reich große politische Aktualität besaß.

305 Das Erste, das den Griechen an den Awaren auffiel, waren ihre langen schmutzigen Zöpfe, die sie geflochten trugen. Ihre Haartracht ist das Einzige, das der Zeitgenosse Agathias in seinem 552 – 559 verfassten Geschichtswerk über sie berichtet: „*Sie sind [...] ungekämmt, borstig und schmutzig und geschmacklos in Knoten geflochten.*“ Zit. nach: Pohl (2002) p. 18.

304 Pohl (2002) p. 170.

305 Ebd. p. 171.

306 Zur Ausrüstung awarischer Krieger vgl.: Pohl (2002) p. 170f.

307 Auch in Schnorr von Carolsfelds Gemälde *Bekehrung und Taufe der Sachsen* in den Kaisersälen der Münchner Residenz wird Karl der Große in Begleitung des Kreuz tragenden Mönches Alkuin dargestellt.

308 Fastert (2000) p. 185 – 230.

309 Zit. nach: Fastert (2000) p. 226.

In der österreichischen vaterländischen Geschichtsschreibung wird Karl der Große in der Folge hauptsächlich als Gründer der Ostmark gewürdigt, von der etymologisch der Begriff Österreich abgeleitet wurde:

„Diesen, der Barbarenherrschaft entrissenen Bezirk von der Enns bis an die Leitha reichend (ein Theil des heutigen Nieder-Österreichs) nach dem damaligen Ausdruck Markh, woraus später Mark geworden, bestimmte jetzt Karl zu seiner schützenden Vormauer seines weitläufigen Frankenreiches von Osten her, und so erhielt die wichtige neu geschaffene Provinz den bezeichnenden Namen Ostmark, woraus im Laufe der Zeiten und Geschieke die Benennung Ost=Reich, Oesterreich hervorging.“³¹⁰

In der Funktion als Begründer der Ostmark und Schützer des christlichen Glaubens findet Karl der Große auch Eingang in Ziskas *Geschichte der Stadt Wien*. Als Gründer der Petruskirche und durch den Aufbau zahlreicher, noch „[...] seit Severins Zeiten übrig gebliebener Kirchen, die von den Awaren und Hunnen verwüestet wurden“³¹¹, wird er zum Wiederhersteller einer alten, auf Severin zurückgehenden christlichen Tradition.

Auch Joseph von Hormayr bringt Karl den Großen in diesem Sinn mit Severin in Verbindung, wenn er ihn als Wiederhersteller Wiens³¹² bezeichnet:

„der Mann [...], der diese Schöpfung und den Todesort Marc Aurels, der S. Severins christliche Pflanzschule, aus der Sturmnacht der Völkerwanderungen wieder hergestellt hat [...].“³¹³

Besonders die Errungenschaften Karls des Großen als Verbreiter und Verteidiger des christlichen Glaubens werden hier akzentuiert. Tatsächlich fand noch im Jahr 791 eine Bischofskonferenz in den neu eroberten Gebieten statt, in der man die Bekehrung der Unterworfenen plante, worüber auch Alkuin und der Salzburger Bischof Arn korrespondierten.³¹⁴

Vor allem für die Siedlungsgeschichte des österreichischen Donaupraumes hatten die Awarenkriege einschneidende Konsequenzen; als Gründer der *Marca Orientalis* war Karls Bedeutung primär geographisch auf Wien bzw. einen Teil Niederösterreichs beschränkt, nur sekundär wurde er zum Schöpfer der Ostmark und damit gleichsam etymologisch eines Proto-Österreichs. Über diesen Wirkungskreis hinaus konnte Karl nicht zu einer nationalen Leitfigur im aktuellen politischen Geschehen stilisiert werden wie in den deutschen Staaten, wo er durch die weite Verbreitung des wieder entdeckten Sagenkreises um seine Figur in die Gegenwart beschworen wurde und Historiker durch ihre Interpretation seiner Persönlichkeit und seiner Taten zumindest zum Teil eine nationale Identitätsplattform konstruieren konnten.

Während jedoch die zunehmend kritische Auseinandersetzung mit Karl dem Großen in den deutschen Staaten auch zu teilweisen Sympathien für die von ihm bekämpften freiheitsliebenden Volksstämme der Sachsen und Langobarden führte, wurden Hunnen und Awaren in der österreichischen Geschichtsschreibung durchwegs sehr negativ dargestellt. Bei Ziska werden sie als willkürliche Fremdherrschaft und als Unterjocher der ursprünglichen Einwohner des Gebietes beschrieben:

„Auch die Hunn=Awaren, ein gräßlich, wildumschweifend Heidenvolk, befleckt mit allen Lastern der Unwissenheit und sinnlicher Völlerei, das die Städte, als verhaßte Gefängnisse fliehend, verächtlich den unterdrückten Eingebornen überließ, und in Ringen [Wagenburgen, meilenlangen Erdwällen] hinter Flüssen oder unzugänglichen Morästen lebte; immer bereit auf ihren pfeilschnellen Rossen zum Ueberfalle, Kampf und Raube, – behaupteten ihre neuen Besitzungen, welche die Enns und der Raabfluß begränzten, bis auf die Zeit Carl's des Grossen [...].“³¹⁵

Schon Karl der Große bot in seiner Propaganda anlässlich seiner Awaren-Feldzüge das zeitlose Stereotyp der *Gefahr aus dem Osten* auf³¹⁶ und schloss damit an die frühesten Berichte über das Reitervolk an, das stets als wild, zügellos, überheblich, verschlagen, unbeständig und gierig beschrieben wurde.³¹⁷ Das Bild der bezopften Awaren, des „hässlichen Volkes der haarigen Barbaren“³¹⁸, repräsentierte in der Karolinger Zeit die *Heiden* schlechthin. Die Illustration zu Psalm 44 des Utrechter Psalters aus dem 9. Jahrhundert etwa zeigt die heidnischen Krieger als awarische Reiter mit Steigbügeln und kurzem Reflexbogen.

Karls größter Sieg, außer dem über die Sachsen, war damit schon nach dem Urteil Einhards in seiner Kaiserbiographie *Vita Caroli Magni*³¹⁹ der Awarenkrieg: Er symbolisierte einen Schlusstrich unter die mehr als zweihundert Jahre, in denen das Abendland unter den Einfällen jener wilder Völker aus Pannonien gelitten hatte. Dass auch die Franken selbst zu den *gentes* gehört hatten, wurde dabei rasch vergessen.³²⁰

310 Ziegler (1843 – 1849) 1. Bd., p. 119.

311 Ziska (1847) p. 40.

312 Hormayr (1823 – 1825) 2. Bd., Heft 2, p. 40 – 43.

313 Ebd. p. 53.

314 Alkuins Briefe in: Berg (1986) p. 103ff. Zit. nach: Pohl (2002) p. 10, Anm. 51.

315 Ziska (1847) p. 33.

316 Zum Awaren-Bild der Zeit: Pohl (2002) p. 312f.

317 Ammianus Marcellinus, 4. Jhdt., zit. nach: Pohl (2002) p. 5.

318 Johannes v. Ephesos 6, 45, nach der Übersetzung von Marquart, 1903. Zit. nach: Pohl (2002) p. 1.

319 Die Entstehungszeit von Einhards *Vita Caroli Magni* wird in den Zeitraum von 817 – 836 datiert.

320 Pohl (2002) p. 312.

Im 19. Jahrhundert wiederum suchte der im Entstehen begriffene Nationalismus seine Rechtfertigung im missverstandenen Bild von den Völkern des Frühmittelalters und griff dabei wiederholt auf die lange tradierten Barbarentopoi der Völkerwanderungszeit zurück.³²¹ Im Gegensatz zu den Hunnen, die ihre Herrschaft nur wenige Jahrzehnte behaupten konnten, oder den Sachsen, waren die Awaren um die Mitte des 19. Jahrhunderts jedoch kaum Gegenstand der historischen Forschung, obwohl sie fast 250 Jahre weite Teile Mittel- und Osteuropas beherrscht hatten. Sie waren, wie Walter Pohl formuliert, Fremde in der europäischen Geschichte geblieben.³²² Dazu führte vor allem die schlechte Quellenlage, denn von den Awaren selbst sind kaum Texte erhalten,

und ihre Geschichte wurde von ihren Feinden geschrieben. Anders als die Bulgaren und Ungarn vermochten sie nicht, einen christlichen Staat nach römischem Vorbild zu errichten, und verspielten so die Möglichkeit, „gute Europäer“³²³ zu werden. Das machte sie im 19. Jahrhundert zur geeigneten Projektionsfläche unreflektierter und in ideologischen Mustern verhafteter Schemata, die eine Bedrohung des christlichen Abendlandes durch heidnische Barbaren aus dem Osten perpetuierten.

³²¹ Ebd. p. 2.

³²² Ebd. p. 1.

³²³ Ebd. p. 2.

Karton zu dem Gemälde „Zug Karls des Großen gegen die Hunnawaren“



Abb. 125: Karton zu dem Gemälde „Zug Karls des Großen gegen die Hunnawaren“; Kohle, weiße Kreide, rötlich-braunes Rollenpapier, 6600 x 357 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 795.

Leopold erhält von Otto II. die Ostmark zum Lehen



Abb. 126: „Leopold erhält von Otto II. die Ostmark zum Lehen“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „*Leopold der Erlauchte, der erste Babenberger erhält zu Verona (983) mittelst Vorweisung des zerbrochenen Bogens von Kaiser Otto II. die durch den Tod der Markgrafen Burkhart erledigte Ostmark (Oesterreich) zum Lehen.*“

Die Belehnungsszene ist formal konventionell gelöst – rechts im Bild sitzt Kaiser Otto II. auf einem erhöhten Thron unter einem Baldachin und reicht dem vor ihm auf den Stufen knienden Leopold den markgräflichen Wimpel der Ostmark mit den goldenen Lärchen auf blauem Grund. Im Hintergrund der rechten Bildhälfte kann man die versammelten Edlen des Reiches erkennen, die sich um den Thron scharen, links öffnet sich der Blick auf eine

weite italienische Landschaft. Auch durch Architektur-elemente – die Gebäude im Hintergrund und die Säule in der Bildmitte, die eine Art überdachten Vorplatz markiert – wird der Ort der Handlung, der Reichstag in der norditalienischen Stadt Verona, angedeutet. Die drei Figuren, die um die Säule gruppiert sind, betonen durch ihre Verweisgesten – einer von ihnen deutet auf Leopold, die anderen beiden zum Himmel – die göttliche Vorsehung dieser Belehnung.

In der Ausgestaltung der Gewänder und Waffen erkennt man das Bemühen Kupelwiesers, den Forschungsstand der historischen Kostümkunde seiner Zeit zu berücksichtigen. Das reich verzierte, lange Gewand von Otto II. und der ebenfalls lange, über der rechten Schul-



Abb. 127: Detail aus einem Blatt mit Skizzen zu Wand- und Deckengemälden: Entwurf zu dem Gemälde „Leopold erhält von Otto II. die Ostmark zum Lehen“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 260 x 330 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

ter mit einer Spange zusammengehaltene Mantel gehen auf zeitgenössische Abbildungen des Kaisers zurück. Die mit runden und ovalen Edelsteinen geschmückte sechseckige Krone, die der Herrscher in Kupelwiesers Fresko trägt, könnte ebenfalls auf Darstellungen Ottos II. oder Heinrichs II. in Buchmalereien des 10. Jahrhunderts zurückgehen, in denen stets ein mehreckiger Kronreif zu erkennen ist. Bei der Krone handelt es sich um die sogenannte *Eiserne Krone*, deren sechs durch Scharniere verbundene Goldplatten im Inneren mit einem eisernen Reif verstärkt werden. Jede Platte ist seitlich mit drei übereinandergesetzten Edelsteinen und einem Edelstein in der Mitte der Platte verziert.³²⁴ Hefner-Alteneck liefert eine genaue Beschreibung der Krone nach einer zeitgenössischen Darstellung des römischen Kaisers Otto II., die sich auf einem Einzelblatt aus dem *Registrum Gregorii* (Trier, um 983) befindet:

„Die aus mehreren Goldblechen zusammengesetzte Krone (wohl in Unkenntnis der Perspective von winkelliger Form³²⁵) ist mit Steinen besetzt von denen die beiden runden und der ovale roth, die drei dem letzteren zunächst stehenden grün, die anderen blau sind.“³²⁶

Möglicherweise hat Kupelwieser also die durch ein perspektivisches Missverständnis bedingte mehreckige Form der Krone aus der bekannten Darstellung übernommen.

Auch in der Gestaltung der Kleidung Leopolds I., von dem kaum zeitgenössische Abbildungen erhalten sind, versuchte Kupelwieser eine historisch korrekte Wiedergabe. Bei Hefner-Alteneck findet man folgende Schilderung:



Abb. 128: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde: Bildfeld „Leopold der Erlauchte erhält Öst. von Otto II. 984“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 418 x 569 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

„Die gewöhnliche Kleidung der Männer bestand aus einer bis an die Knie reichenden Tunika, die mit zwei Bändern der Länge nach besetzt und um die Hüften gegürtet wurde; langen Beinkleidern, unter dem Knie gebunden und Halbstiefeln, zuweilen trugen sie auch Sandalen und eine Art Strümpfe, die sie kreuzweise mit Schnüren umwanden. Ein Mantel von mäßiger Länge wurde auf der Schulter mit einer Spange oder durch einen Knoten befestigt.“³²⁷

Tatsächlich entspricht Kupelwiesers Darstellung in Vielem dieser Beschreibung: Man erkennt sowohl die kurze, mit Schnüren gegürtete Tunika, als auch die kreuzweise gebundenen Sandalen und den kurzen Mantel. Schild, Helm und Schwert Leopolds erfüllen ebenfalls die Forderung nach historischer Treue:

„Die Kopfbedeckung [...] bestand aus einem Helm von conischer oder zugespitzter verbogener Form und hatte eine herabhängende Verlängerung zum Schutz der Nase. [...] Das Schwert von beträchtlicher Länge war mit einer starken

³²⁴ Die „eiserne Krone“ ist eine karolingische Krone aus dem 9. Jahrhundert, deren nähere Herkunft nicht geklärt ist. Mit der eisernen Krone wurden nach einer Legende mittelalterliche Könige und Kaiser Italiens gekrönt. Seit dem 15. Jahrhundert wurde sie mit der sagenhaften Krone der Langobarden identifiziert, seit dem 16. Jahrhundert als Kreuznagelreliquie verehrt. Die Legendenbildung knüpft sich an den schmalen eisernen Reif, der innen eingefügt ist. Die Krone wird in der Kathedrale von Monza aufbewahrt. Vgl.: Schramm; Fillitz (1978) 2. Bd., p. 128.

³²⁵ Die eiserne Krone hat, anders als in den frühen Darstellungen, eine runde Form.

³²⁶ Hefner-Alteneck (1840 – 1854) 1. Abt., p. 10.

³²⁷ Ebd. p. 15f.

*Parierstange versehen und hing an einem um die Hüften befestigten Gürtel. Der Schild, statt der älteren runden Form, wurde jetzt sehr lang, nach unten in eine Spitze endend, oder auch gleich einem in die Länge gezogenen Drei- oder Viereck, und so gebogen, daß er den Körper halb umschloss.*³²⁸

Der zerbrochene Bogen in Leopolds linker Hand nimmt Bezug auf die sogenannte *Bogenlegende*, der zufolge Leopold I. als junger Gefolgsmann dem Kaiser Otto dem Großen bei der Jagd das Leben gerettet haben soll, indem er ihm, als sein Bogen beim Angriff eines Bären zerbrach, seinen eigenen Bogen reichte. Der Kaiser konnte so das Tier erlegen und schenkte Leopold zum Dank seinen zerbrochenen Bogen mit dem Versprechen, ihm das nächste erledigte Reichslehen zu überlassen. Als nach Markgraf Burkhard's Tod 983 das Lehen der Ostmark zu vergeben war, meldete der Babenberger seinen Anspruch an und wurde von Otto II., dem Sohn Ottos des Großen, auf dem Reichstag in Verona mit der österreichischen Mark belehnt.

Diese Episode geht auf eine im *Breve Chronicon Austriacum Mellicense* (Melk, 1157) überlieferte Schilderung zurück und ist historisch nicht nachweisbar.³²⁹ Besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfreute sich die mit der Legende verbundene Jagdszene großer Beliebtheit als Gegenstand in Geschichtsschreibung, Literatur und bildender Kunst. Schon in Hormayr's *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte* von 1813 findet sich eine Beschreibung der Legende, die mit einem Kupferstich von Johann Blaschke illustriert wurde³³⁰ und Anregung für Caroline Pichlers ein Jahr später ebenda publizierte Ballade *Markgraf Leopold der Erlauchte rettet Kaiser Otto I. das Leben*³³¹ gewesen sein dürfte. Sigmund Ritter von Pergers 1813 publizierte Serie von Aquatinta-Stichen mit Szenen aus der Epoche der Babenberger beginnt ebenfalls mit einer Darstellung von Leopold und Otto bei der Jagd³³² und wurde wahrscheinlich gleichfalls durch die Publikation seines Freundes Hormayr inspiriert. Es folgten Interpretationen von Joseph von Führich (Bleistiftzeichnung, 1830)³³³ und Leander Ruß (Gouache, 1845).³³⁴ Als Illustration finden sich weitere Variationen des Themas in so bekannten Werken wie Hormayr's *Geschichte Wiens und seine Denkwürdigkeiten*³³⁵ mit einem Stich von Josef Axmann nach Peter Fendi (*Der Babenberger Titel auf Österreich – Otto der Große wird von Leopold I. bei der Jagd gerettet*), in Anton Zieglers *Vaterländischer Bilder-Chronik*³³⁶ und in Franz Ziska's *Geschichte der Stadt Wien*³³⁷ aus dem Jahr 1847, die einen Holzschnitt von Ludwig Schnorr von Carolsfeld mit dem Titel *Otto des Großen Rettung auf der Jagd durch Leopold* enthält. (Abb. 129)



Abb. 129: „Otto des Großen Rettung auf der Jagd durch Leopold von Babenberg, comp. von C. Schnorr“; Bildquelle: Ziska (1847).

Wie dieser exkursorische Überblick zeigt, wurde der Schwerpunkt allgemein auf die viel dramatischere und eindrucksvollere Überlieferung der Rettung Ottos des Großen gelegt und weniger auf die spätere Belehnung

328 Hefner-Alteneck (1840 – 1854) 1. Abt., p. 19.

329 Kupelwieser relativiert die Darstellung des Ereignisses schon in seinem zweiten Programmtext, wo er schreibt: „[...] soviel uns aus den dunklen Quellen über diese Zeit erhalten [...]“ Möglicherweise wurde die Belehnung Leopolds in der Form schon von manchen Historikern um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Frage gestellt. Nach heutigem Stand der Forschung wurde Leopold schon im Jahr 976 belehnt. Burkhard, der erste Markgraf der bairischen Ostmark, unterstützte beim Aufstand gegen Otto II. dessen Gegenspieler Heinrich II. und wurde, nachdem sich der junge Kaiser durchgesetzt hatte, 976 abgesetzt; das Lehen war dadurch wieder frei. Die Belehnung fand folglich nicht, wie in Kupelwiesers Darstellung, auf dem Reichstag zu Verona, der in das Jahr 985 datiert wird, statt. Diese Interpretation der Quellen setzte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch. Siehe dazu: Allgemeine deutsche Biographie, Bd. X, München/Leipzig 1883, p. 379: „Auch das Jahr, in welchem L.[Leopold, Anm.] einem gewissen Burchard als Markgraf von Oesterreich folgte, war früher strittig; gewöhnlich entschied man sich für das J. 984. Gegenwärtig gilt als der Zeitpunkt, zu welchem L. in den Besitz der Ostmark gelangte, das J. 976, in welchem er zuerst urkundlich als Markgraf von Oesterreich erscheint und man bringt, wol mit Recht, seine Einsetzung mit der Empörung Herzog Heinrichs II. von Baiern gegen König Otto II. in Verbindung [...]“

330 Hormayr (1811 – 1854) 3. Jg. (1813) p. 247.

331 Ebd. 4. Jg. (1814), p. 3 – 8.

332 Zöllner (1976) p. 712.

333 Ebd. p. 714.

334 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, BA, Pk 3672.

335 Hormayr (1823 – 1825) 2. Bd., Titelpuffer von J. Axmann.

336 Ziegler (1843 – 1849) Bild Nr. 38.

337 Ziska (1847) p. 53.

Leopolds I. Eine Ausnahme bildet dabei Anton Zieglers Geschichtswerk *Vaterländische Immortellen*, in dem sich eine ausführliche Beschreibung der Belehnung findet, die auch mit einer Illustration versehen ist.

„Alle Edlen und Großen des Reiches hatten sich zu diesem Reichstage versammelt. Unter einem prächtigen Baldachine saß auf erhabenem Throne der Kaiser in dem dazu bestimmten Prunksaal, in seiner rechten Hand das kaiserliche Zepter haltend [...] Da trat nun hervor des Reiches Herold in alterthümlicher Tracht, erhob seinen mächtigen Stab, und sprach mit heller und vernehmbarer Stimme ‚Hohe Edle, vielvermögende Fürsten des Reiches – erledigt ist das Lehen der Ostmark, wer nun gedenket Anwaltschaft darauf zu haben, und diese erweisen zu können glaubt, der stelle jetzt seine Rede.‘ Ein dreimal wiederholter Trompetenstoß schmetterte durch den hohen Saal und verkündigte den Aufruf. [...] Als sich darauf Leopold aus dem Geschlecht der Babenberger meldet, erinnert sich der Kaiser dankbar aus seiner Jugend noch des Ereignisses seines großen kaiserlichen Vaters, und gleichsam ahnend, daß durch diesen die Ostmark ihren Retter finden werde, wie vor 200 Jahren in dem glorreichen Kaiser Karl dem Großen, ihren Gründer, so befahl ihm der gerührte Herrscher, sich an des Thrones Stufen kniend nieder zu lasen. Feierlich reichte ihm nun der Kaiser die goldene Krone in seine Hände [...].“³³⁸

Auffallend ist an diesem Text der Kontinuitätsgedanke, der Leopold, den eine glücklichen Vorsehung zum Retter der verwaisten Ostmark bestimmt hat, gewissermaßen in die Nachfolger Karls des Großen stellt.

Über die Gründe, warum Kupelwieser in seinem Freskenzyklus nicht den wesentlich weniger sperrigen Bildgegenstand der Bärenjagd wieder aufgegriffen hat, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Vielleicht wollte Kupelwieser den Beginn der beiden großen Herrscherdynastien von Österreich in der Symmetrie der beiden Belehnungen einander gegenüberstellen und durch ihre auch formal ähnliche Gestaltung als Staatsakt die Rechtmäßigkeit der Ansprüche beider Herrscherhäuser betonen. Möglicherweise hatte die Episode aber auch zu stark legendenhafte Züge, um der Forderung nach historischer Wahrscheinlichkeit genügen zu können, und wurde deshalb nur noch symbolisch in Form des zerbrochenen Bogens angedeutet – schließlich war auch das Motiv der *Schleierlegende* aus dem Programm gestrichen worden.

Aus der Textpassage zur Belehnung Leopolds im ersten Programmentwurf geht hervor, dass Kupelwiesers Interesse tatsächlich eher dem historischen Kontext des Reichstags von Verona galt und nicht der Bogenlegende. Im Bewusstsein, dass die Quellenlage für die Belehnung sehr unklar ist, formulierte er dazu vorsichtig: „[...] soviel uns aus den dunklen Quellen über diese Zeit erhalten [...]“,

und umreißt in der Folge die Umstände der Belehnung:

„Als das deutsche Heer sich aus Appulien zurückzog, war der Markgraf von Österreich gefallen, der Babenberger nimmt das Lehen in Anspruch und beruft sich auf die Verheißung Otto des großen zu dessen Beweiß er den gebrochenen Bogen zeigt, der leidende Kaiser (gramerfüllt) giebt ihm das Lehen und stirbt den zweyten Tag danach in Rom, des tapferen Mannes Panner folgen die kühnen Reken nach Österreich; auf dem Bilde ist der Kaiser in (leidender Stellung) (wehmüthiger Erinnerung) frommer Erfüllung des vom großen Vaters gegebenen Worts und die Krieger zujauchzend der verdienten Belohnung vorgestellt.“³³⁹

Besonders wird hier das Leiden des Kaisers und sein bevorstehendes frühes Ende zwei Tage nach dem Reichstag³⁴⁰ betont, dabei zeigt sich in der Überarbeitung des Textes eine Bedeutungsverschiebung von einer zunächst leidenden und gramerfüllten Figur hin zu einer positiven Interpretation als erst wehmütiger und schließlich frommer Herrscher, der gleichsam als letzte ehrenvolle Tat das Versprechen, das sein Vater gegeben hat, einlöst und damit den Fortbestand des österreichischen Kernlandes sichert.

Im Wandgemälde wird diese Schilderung dementsprechend umgesetzt; hier spiegeln sich in dem blassen, ernsten Antlitz Ottos II. seine Krankheit und sein baldiger Tod. Kupelwieser folgt darin der Formkategorie des sorgenden Herrschers, der, angesichts seines nahen Todes, sterbend das Schicksal seiner Länder in die Hände eines Nachfolgers oder Lehnsherrn legt. In den zahlreichen Varianten des *Sterbebildes* (Telesko) wird vor allem der Gedanke der *translatio* der Herrschergewalt auf den Nachfolger formuliert. Ein Pendant zu Kupelwiesers Gemälde aus der Spätzeit der Babenberger ist die Federzeichnung von Carl Ruß mit dem Titel *Der sterbende Ottokar IV. übergibt 1186 in Enns Leopold V. die Steiermark* („*Georgenberger Handfeste*“).³⁴¹ Dieses Muster wurde aber auch in die unmittelbare Gegenwart übersetzt, wie das Gemälde *Am Sterbebett von Kaiser Franz* (1835) von Joseph Danhauser zeigt, in dem Kaiser Franz sterbend den jungen Franz Joseph segnet.

338 Ziegler (1838 – 1840) Text zu Bild Nr. 2.

339 Siehe Transskript des Programmentwurfs I, Anhang. Die in Klammern angeführten Worte sind im Originaltext durchgestrichen. Der Text wurde leicht gekürzt und Satzzeichen zur besseren Lesbarkeit eingefügt.

340 Nach heutigem Forschungsstand fand der Reichstag in Verona zu Pfingsten des Jahres 983 statt. Kaiser Otto II. starb nicht unmittelbar danach, sondern am 7. Dezember in Rom im Alter von 28 Jahren unerwartet an den Folgen einer Malariabehandlung. Vgl.: Hansert (2006) p. 56.

341 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Pk 783A Blatt Nr. 55, vor 1843.

Studien und Karton zu dem Gemälde „Leopold erhält von Otto II. die Ostmark zum Lehen“



Abb. 130: Studie zu dem Gemälde „Leopold erhält von Otto II. die Ostmark zum Lehen“; Bleistift, geripptes Papier, 317 x 365 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1234.



Abb. 131: Studie zu dem Gemälde „Leopold erhält von Otto II. die Ostmark zum Lehen“; Bleistift, geripptes Papier, 337 x 241 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1235.



Abb. 132: Karton zu dem Gemälde „Leopold erhält von Otto II. die Ostmark zum Lehen“; Kohle, dickes geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 2750 x 2680 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 786.

Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.



Abb. 133: „Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Albrecht I von Oesterreich empfängt zu Augsburg von Kaiser (sic!) Rudolf I. (1287)(sic!) die Lehen, und zwar einem alten Vorrechte zufolge, zu Pferde. Ein Bischof verliest die Lehensurkunde. Im Vordergrund des Bildes steht ein Knabe, welcher auf das nunmehr vereinigte österreichische Wappen, nämlich den Bindenschild mit dem Habsburgischen Löwen deutet.“

Das Bild zeigt die Belehnung Albrechts I. während des Reichstages zu Augsburg im Jahr 1282. König Rudolf I. von Habsburg wird in der linken Bildhälfte, auf einem erhöhten Thron unter einem Baldachin sitzend dargestellt. Er trägt die Reichskrone des Hl. Römischen Reichs auf dem Haupt und hält in der Linken den Reichsapfel, mit der Rechten streckt er das Zepter seinem Sohn Albrecht I. entgegen.

Albrecht erscheint rechts im Bild auf einem weißen Pferd reitend und wendet dem Betrachter den Rücken zu. In der linken Hand hält er die Zügel, die Rechte hat er zum Schwur erhoben und blickt dabei zum König auf. Zur Linken Rudolfs verliest ein Bischof³⁴² die Lehensurkunde.

Die linke obere Bildecke wird von zwei Herolden eingenommen, die in ihre Fanfaren blasen, und rund um den Thron scharft sich die versammelte Ritterschaft. Den Vordergrund, der aufgrund der unten schmal zulaufenden Form der Bildfläche schwierig zu behandeln war, löste Kupelwieser durch die Darstellung eines Jünglings, der

³⁴² Bei dem Bischof handelt es sich wahrscheinlich um Wernhard von Marsbach (gest. 1283), der beim Reichstag von Augsburg 1282 die Belehnung der Söhne Rudolfs bezeugte.

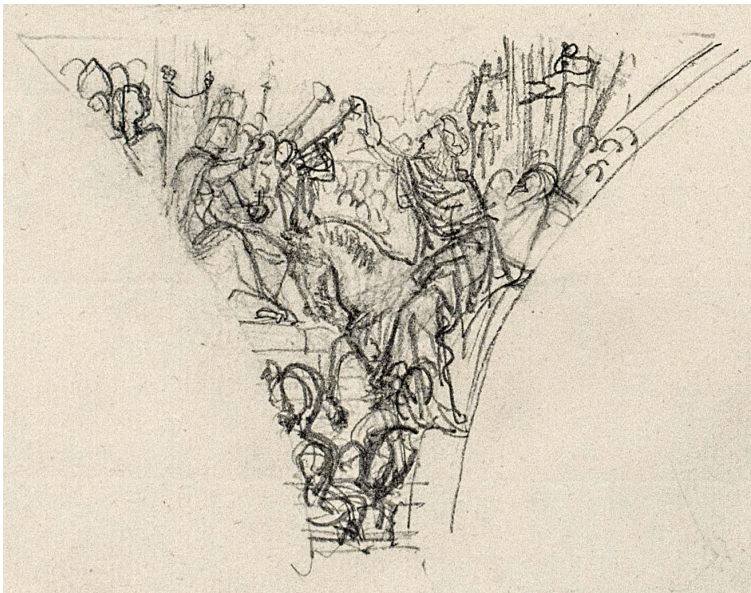


Abb. 134: Detail aus einem Blatt mit Skizzen zu Wand- und Deckengemälden: Entwurf zu dem Gemälde „Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 260 x 330 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

sich, in der Funktion einer Scharnierfigur, aus dem Gemälde heraus unmittelbar dem Betrachter zuwendet und so den Blick in das Bildgeschehen hinein führt. Durch eine Weisungsgeste lenkt er zugleich die Aufmerksamkeit auf das Wappen in seiner Rechten, welches den österreichischen Bindenschild und den habsburgischen roten Löwen auf goldenem Grund zeigt. Im Hintergrund des Gemäldes sind die Dächer und Türme des mittelalterlichen Augsburg zu erkennen. Im entsprechenden Bildfeld des Gesamtentwurfs für die Wand- und Deckengemälde sowie in dem Entwurf für das Gemälde fehlt die Figur des Jünglings mit dem Bindenschild noch. (Abb. 134, 135)

Trotz des offiziellen, zeremoniellen Charakters der dargestellten Szene gelang es Kupelwieser in der für ihn charakteristischen Art, dem Ereignis zugleich auch eine persönliche Dimension zu verleihen. In der Blickachse zwischen Rudolf und Albrecht entsteht ein inniger Moment zwischen einem Vater, der gütig von seinem würdevoll erhöhten Sitz herabblickt, und seinem Sohn, der zu ihm aufschaut.

„Historische Wahrheit“ und Konstruktion im Gemälde „Belehnung Albrechts I.“

In der Gestaltung der Figuren, ihrer Gewänder und der umgebenden Stadtlandschaft bemühte sich Kupelwieser um möglichst große historische Genauigkeit. So orientierte er sich, wie viele Künstler seiner Zeit, bei der Darstellung Rudolfs an der berühmten, um 1291 datierten und erst 1811 wiederentdeckten Grabplatte im Speyrer



Abb. 135: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde: Bildfeld „Albrecht Herzog in Öst. 1283“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 418 x 569 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

Dom.³⁴⁵ Sie zeigt den König streng frontal, in königlichem Ornat, bestehend aus einem Untergewand und einem Mantelumhang mit großer Spange, geschmückt nur mit Krone und den Reichsinsignien. Sein ungeschöntes Antlitz mit Falten und großer Hakennase ist in einem für diese Zeit ungewöhnlichen Realismus gearbeitet. In Kupelwiesers Fresko erscheinen Rudolfs Gesichtszüge im Verhältnis dazu zwar idealisiert, aber im Karton erkennt man deutlich das knochige Gesicht, die eingefallenen Wangen und müden, eingesunkenen Augen eines alten Mannes. Kupelwieser stellte Rudolf von Habsburg im Krönungsornat der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches dar. Er trägt die Alba, ein langes, gelblich-weißes Gewand mit einer reich mit Gold bestickten Borte, die goldene, vor der Brust gekreuzte Stola und den Krönungsmantel, einen halbrunden, bis zum Boden reichenden offenen Umhang aus roter, gold bestickter Seide, der nach Art eines Chormantels auf beiden Schultern liegend getragen wurde.³⁴⁴ Wie auf der Grabplatte hält Rudolf auch hier

³⁴⁵ Eine genaue Kopie dieser Grabplatte, von Hanns Knoderer 1508 in Tempera gemalt, befand sich als Teil der Ambraser Sammlung seit dem Jahr 1806 in der k. k. Gemäldegalerie im Belvedere (Vgl.: Primisser 1819, p. 24f.). Die Darstellung wurde 1821 in dem Band über die von Kaiser Maximilian in Auftrag gegebenen Stammtafeln der Habsburger als Lithographie publiziert (Primisser 1821, Taf. 56, fig.II). In Ziskas Werk zur Geschichte der Stadt Wien (1847) findet sich eine Zeichnung nach dem Grabdeckel zu Speyer von Ludwig Schnorr von Carolsfeld (Ziska 1847, p. 94). Zur geschichtlichen Entwicklung des Rudolf-Typus allgemein vgl.: Fastert (2000) p. 48f.

³⁴⁴ Alba und Krönungsmantel werden seit dem Jahr 1801 in der Schatzkammer der Wiener Hofburg aufbewahrt.



Abb. 136: Die Stadt Nürnberg; Bleistiftskizze, 6. Skizzenbuch; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/516.

die Reichskleinodien in den Händen, allerdings trägt er nicht wie in der Speyrer Darstellung die Lilienkrone, sondern die römische Kaiserkrone.³⁴⁵

Von Albrechts Gesicht ist wenig zu erkennen, er hat einen kurz geschnittenen Bart und längere Locken; der rote, mit Goldbordüren und einem breiten Hermelinkragen versehene österreichische Herzogsmantel und das blaue Unterkleid mit den goldenen Lärchen ist aus zahlreichen mittelalterlichen Darstellungen wie etwa jener von Leopold I. im Klosterneuburger Babenberger-Stammbaum bekannt. Den Erzherzogshut gestaltete Kupelwieser ähnlich dem Erzherzogshut von Maximilian I., der in Klosterneuburg aufbewahrt wird, allerdings ohne Zackendialem und aufwendig verzierte Bügel, als einfache rote Samthaube mit runden Lappen aus Hermelinpelz.

Die mittelalterlichen Hausfassaden und Dächer der Stadt Augsburg, mit denen Kupelwieser den Hintergrund gestaltete, erwähnt er explizit im zweiten Programmwurf und betont, dass die Straße durch die alten Häuser noch heute dieselben Umrisse zeige.³⁴⁶ Laut den Eintragungen in seinem Skizzenbuch³⁴⁷ reiste Kupelwieser im Sommer 1847 über Salzburg nach Deutschland und besuchte die Städte Passau, Augsburg, Nürnberg, Bamberg und Regensburg. Besonders nachhaltig dürften ihn auf dieser Reise mittelalterliche Bauwerke beeindruckt haben, wie zahlreiche Skizzen und Detailstudien, unter anderem auch vom Augsburger Dom, belegen. Unter dem Eindruck dieser Reise dürfte auch die Gestaltung des alten Rathausplatzes von Augsburg entstanden sein. (Abb. 136, 137)

Innerhalb des gesamten Freskenzyklus betont dieses Gemälde am eindringlichsten die Verbindung der Geschichte des Landes mit jener des Herrscherhauses. Diese Bildaussage wird zusätzlich durch das Wappen im Vordergrund, welches den rot-weiß-roten Bindenschild Österreichs mit dem habsburgischen Löwen vereint, sinnbild-



Abb. 137: Der Augsburger Dom, Details; Bleistiftskizze, 6. Skizzenbuch; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/516.

lich dargestellt. In Fortsetzung einer langen Tradition wird dabei auf der Suche nach den Anfängen dieser Einheit die symbolisch aufgeladene Figur des Stammvaters Rudolf I. beschworen. Die Konstruktion des Rudolf-Mythos und die enorme Popularisierung des Herrschers im 19. Jahrhundert nicht zuletzt auch durch bildende Kunst und Literatur hat Sabine Fastert in ihrer Arbeit *Entdeckung des Mittelalters* ausführlich beschrieben.³⁴⁸ Leopold Kupelwieser folgt in seinem Gemälde nicht der Bildtradition des Motivs vom *Frommen Rudolf (Rudolf und der Priester)* oder vom *Siegreichen Feldherrn (Rudolf in der Schlacht gegen Ottokar)*, sondern schildert den zeremoniellen Moment der Lehenvergabe an seinen Sohn Albrecht. Dadurch verschiebt sich der Akzent von der Person Rudolfs und seinen Taten hin zu seiner Rolle als Landesfürst und Begründer einer Dynastie, der nach drei kaiserlosen Jahrzehnten wieder Ordnung und Einheit im Land hergestellt hat und diesen Auftrag an seinen Sohn weitergibt.

Diese Inszenierung von Eintracht und Kontinuität ist allerdings bei näherer Betrachtung eine Konstruktion, welche Elemente aus dem geschichtlichen Ereignis im Sinne der Projektionen und Sehnsüchte des 19. Jahrhunderts selektiert und neu kombiniert. Denn Rudolf übergab in Augsburg nicht nur Albrecht I., sondern auch seinem jüngeren Sohn Rudolf II. die Lehen Österreich, Steiermark, Kärnten, Krain und die windische Mark. Aufgrund der Widerstände des österreichischen Adels gegen die gemeinsame Belehnung verzichtete Rudolf II. aber ein Jahr später in der *Rheinfeldener Hausordnung* auf seinen Anteil am Herzogtum Österreich, die verspro-

345 Zur Krone Rudolfs von Habsburg auf der Speyrer Grabplatte vgl. Kapitel „Rudolf I.“

346 Programmwurf II, siehe Anhang.

347 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/516.

348 Vgl.: Fastert (2000) p. 43 – 106.

chene Entschädigung – Ländereien im süddeutschen Raum – wurde nie übergeben. Jener zweite Sohn Rudolfs erscheint in Kupelwiesers Darstellung der Belehnung nicht und wird auch in keinem der Programmentwürfe erwähnt. Dadurch wird der geschichtliche Moment stilisiert und seine Auswirkungen – von der Ungerechtigkeit gegen Rudolf bis letztlich zur Ermordung Albrechts durch Rudolfs Sohn Johann Parricida – ausgeblendet. Geschichte wird hier geschickt vereinfacht, überhöht und jeder Ambivalenz enthoben.

Bereits in der von Kupelwieser verfassten Textstelle zur Belehnung Albrechts im zweiten Programmentwurf finden eine Reduktion geschichtlicher Komplexität und Komprimierung von Ereignissen statt. Es heißt hier:

„Albrecht I. erhält das Lehen Österreich von Rudolph I. in Augsburg, das Vorrecht der österr. Herzoge seyt Heinrich Jasomirgott, das Lehen zu Pferde zu nehmen, ist auf dem Bilde angebracht der Kaiser [sic!] sitzt auf dem Platze vor dem Rathause in Augsburg dessen Strasse durch die alten Häuser noch heute dieselben Umrisse zeigt (1283)“.³⁴⁹

Der Zeitpunkt der Belehnung (eigentlich 1282) wird auffallenderweise in das Jahr 1283 verlegt, in welchem der Rheinfeldener Vertrag aufgesetzt wurde. Die Ereignisse – Belehnung, Alleinanspruch Albrechts und Verzicht Rudolfs – werden hier selektiert und chronologisch verdichtet.³⁵⁰

Weiter erwähnt Kupelwieser in seinem Text das auf Heinrich Jasomirgott zurückgehende Vorrecht österreichischer Herzöge, die Lehen zu Pferde und in herzoglichem Gewand entgegenzunehmen. Es handelt sich dabei um ein Vorrecht, das auf einem Passus des *Privilegium Maius* beruht. Obwohl man zur Zeit Kupelwiesers schon die Echtheit der Österreichischen Freiheitsbriefe in Frage stellte³⁵¹ und es nicht mehr als gesichert galt, dass die Belehnungszeremonie in dieser Form stattgefunden hatte, setzt die Szene eine Vorstellungstradition fort, die Albrecht mit den Vorrechten des *Privilegium Maius* ausstattete.³⁵²

Nicht zuletzt ehrte Kupelwieser den habsburgischen Stammvater durch die Bezeichnung *Kaiser*, während Rudolf tatsächlich zeit seines Lebens römischer König blieb, da es ihm trotz seiner Bemühungen nie gelang, sich vom Papst zum Kaiser krönen zu lassen.³⁵³

Wie die vorangegangene Diskussion zeigt, bemühte sich Kupelwieser in der Charakterisierung der historischen Persönlichkeiten, ihrer Kleidung und Haartracht, sowie der Wiedergabe der historischen Bühne und ihrer Requisiten, den Kenntnisstand der Geschichtswissenschaft seiner Zeit zu berücksichtigen. Zugleich versuchte er, innerhalb seines Freskenzyklus einen habsburgischen

Ursprungsmythos zu schaffen und reduzierte die Ereignisse auf eine bildlich greifbare, verdichtete und überhöhte Geschichtskonstruktion.

Zur Rolle der Belehnung Albrechts I. in Geschichtsschreibung und Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Nicht immer werden die Söhne Rudolfs bei der Belehnung zu Pferd dargestellt. Die Illustration zu der Szene in Anton Zieglers *Galerie der Österreichischen Vaterlandsgeschichte*³⁵⁴ etwa zeigt die beiden Söhne vor dem Thron des Vaters kniend das Lehen in Empfang nehmen. Entsprechend heißt es im Text dazu:

„Der Kaiser setzte diese Feierlichkeit auf den 27. December des Jahres 1282 fest, an welchem Tage er ein Hoflager zu Augsburg ausschrieb. In dem hiezu geeigneten prunkvollen Saale, im Beiseyn vieler Fürsten, Großen und Edlen des Reiches und mit voller Zustimmung des Churfürsten belehnte Rudolph im kaiserlichen Ornate seine beiden vor ihm knienden Söhne, Albrecht und Rudolph, mit den erledigten Herzogthümern [...].“³⁵⁵

Weder in Zieglers späterem Werk *Vaterländische Bilderchronik* (1843 – 1849) noch Franz Ziskas *Geschichte der Stadt Wien* (1847) wird dieses Vorrecht der österreichischen Herzöge im Zusammenhang mit der Belehnungsszene erwähnt.

Carl Ruß hingegen lässt die beiden Söhne Rudolfs in seiner Darstellung des Ereignisses die Lehen zu Pferde und in herzoglichen Gewändern entgegennehmen.³⁵⁶ Ruß legte die Szene als einfache, strenge Komposition mit ausgeprägtem Bildzentrum an, in dem Rudolf auf einem erhöhten Thron unter einem Baldachin sitzt. Links und rechts von ihm befinden sich seine Söhne Albrecht und Rudolf, die nach den beiden Lehenfahnen greifen, die der König in Händen hält.

349 Programmentwurf II, siehe Anhang.

350 Die Datierung der Ereignisse im Erläuterungstext in das Jahr 1287 ist unrichtig. Vgl.: Kielmannsegg (1891).

351 Den endgültigen Beweis für die Fälschung erbrachte Wilhelm Wattenbach 1852. Siehe dazu: Petrin (1996) p. 546, Anm. 33.

352 Arneth zitiert in seiner *Geschichte des Kaiserthumes Oesterreich* den Passus: „[...] er [der Herzog, Anm.] empfängt die Lehen in seinen Landen zu Pferd, im Fürstenschmuck, den Stab in der Hand, auf dem Haupte den Herzogshut mit der Zinkenkrone.“ (Arneth 1827, p. 39f.)

353 Schon Schiller spricht in seiner 1803 veröffentlichten Ballade *Rudolf von Habsburg* in dichterischer Überhöhung von „Kaiser“ Rudolf.

354 Ziegler (1837) Bild Nr. 7.

355 Ziegler (1837) Text zu Bild Nr. 7.

356 *Serie von 149 Feder- und Pinselzeichnungen zur Geschichte Österreichs* von Carl Ruß, vor 1843. Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Pk 783, Blatt Nr. 90.

Johann Ladislaus Pyrker wiederum schildert in dem 1824 veröffentlichten Heldengedicht *Rudolphias* Albrechts Belehnung mit Österreich genau in der Art, wie Leopold Kupelwieser sie einsetzte: Albrecht nimmt das Lehen zu Pferd entgegen, während sein Bruder Rudolf nicht weiter erwähnt wird:

„Doch schon ritt aus dem hallenden Thor der Erzeugte des Kaisers, / Albrecht, stattlich heran. Sein Roß, der tönenden Hauptzier- / Also des Zaums und Geschirrs von blinkendem Silber sich freuend, / Beugte stolz das Haupt an die Brust. Doch herrlich geschmücket war / Er mit dem Fürstenhut' und dem Purpurmantel: ihn deckte / Glänzender Hermelin; auch hielt er den goldenen Zepter / Fest in der Rechten erhöht. Durch Schrift und Siegel ertheilte / Friedrich der Erste, von Hohenstauff, der mächtig als Kaiser / Ragte vor andern

hervor, das Recht dem Herzog von Oestreich, / Iso zu Pferd, und so herrlich geschmücket das Leh'n zu empfangen.“³⁵⁷

Als Anmerkung zu der Szene findet sich folgender Nachsatz:

„Die Belehnung Albrechts mit Oestreich, Steyer, Krain, der Windisch-Mark und Portenau geschah eigentlich in Augsburg während des Reichstags daselbst im Jahr 1282, wo, im sogenannten Frohnhof, ein kaiserlicher Thron, umgeben von der Churfürsten und Fürstensöhnen, zu sehen war, und die Feierlichkeit nach denen, von Friedrich I., Heinrich IV. Friedrich II. ertheilten Privilegien geschah.“³⁵⁸

³⁵⁷ Pyrker (1825) p. 392. Der letzte Vers spielt auf das zum *Privilegium Maius* gehörende *Fridericanum an.*

³⁵⁸ Ebd. p. 422.

Studie und Karton zu dem Gemälde „Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.“



Abb. 138: Studie zu dem Gemälde „Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.“; Kohle, weiße Kreide, dickes, geripptes, graubraunes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 219 x 196 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/346.

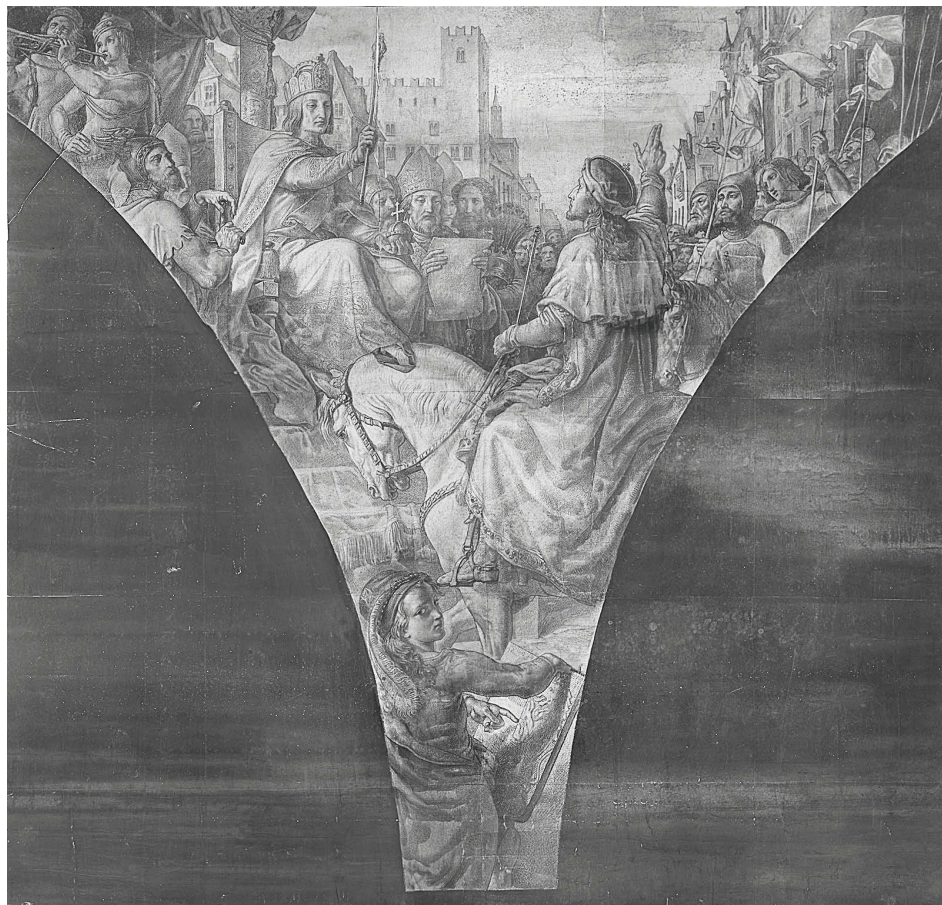


Abb. 139: Karton zu dem Gemälde „Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 2754 x 2680 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 788.

Das öffentliche Gericht zu Tulln (1200)



Abb. 140: „Das öffentliche Gericht zu Tulln“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Herzog Leopold VII. der Glorreiche sitzt auf dem Thaiding zu Tulln in Mitten seiner Räte und spricht Recht über die Verbrecher, welche zur verdienten Strafe durch das Stadthor abgeführt werden. Im Vordergrund ist eine Frau mit ihren Kindern, welche wie ihr stillfreudiges Antlitz andeutet, vom Herzog ihr Recht erhielt. Der Hintergrund zeigt die drei Königskapelle zu Tulln, welche noch steht und die Zinnen der alten Komagene.“³⁵⁹

Bedingt durch die nach unten hin schmal zulaufende Form des Bildfeldes ist das Gemälde in zwei Zonen geteilt und weist einen oberen, breiten und einen unteren, sehr schmalen Bereich auf.

Im oberen Bildteil befindet sich, etwas aus der Mitte nach rechts versetzt, die zentrale Figur der Komposition, Leopold VI. (VII.).³⁶⁰ Er ist in ruhiger und majestätischer Haltung, auf einem einfachen Thron sitzend in Frontal-

ansicht dargestellt. Sein Gesicht mit den ebenmäßigen Zügen und dem langen Bart ist nach dem Idealtypus einer Herrscherphysiognomie gebildet. Bei der Kleidung

³⁵⁹ Der antike Name von Tulln geht auf „Comagena“ zurück, womit das Römerlager, das sich an der Stelle befunden hatte, bezeichnet wurde. „Comagene“ wird in der *Vita Sancti Severini* mehrmals erwähnt und ist im Zusammenhang mit Karls Awarenzügen noch 791 quellenmäßig nachweisbar. Vgl.: *Dehio Niederösterreich südlich der Donau*, Teil 2 (2003) p. 2398 und Petrin (1996) p. 539, Anm. 19.

³⁶⁰ Nach neuer Zählung Leopold VI. Im 19. Jahrhundert wurde Leopold, Markgraf der ungarischen Mark, ein Bruder von Markgraf Ernst und Enkel Leopolds I., bei der Zählung der Babenberger berücksichtigt, obwohl er kein regierender Markgraf von Österreich gewesen war. Dadurch ergab sich eine Verschiebung der Zählung, so dass Leopold der Heilige (III.) zu Leopold IV. wurde und dementsprechend Leopold VI., der Glorreiche, als Leopold VII. bezeichnet wurde. Dankenswerter Hinweis von Floridus Röhrig (Stift Klosterneuburg).

orientierte sich Kupelwieser möglicherweise an der Darstellung Leopolds III. aus dem Babenberger Stammbaum in Klosterneuburg³⁶¹, auf dem der Markgraf ebenfalls den roten Herzogsmantel mit breitem Hermelinkragen und ein Untergewand mit goldenen Lärchen auf blauem Grund trägt. Der Herzogshut aus roter Samthaube, Hermelinkranz und den mit einem Kreuz verzierten Bügeln stimmt mit dieser Abbildung aus dem 15. Jahrhundert gleichfalls überein. In der linken Hand hält Leopold ein Zepter, seine rechte Hand ist leicht erhoben und deutet, als Verweis auf den höheren göttlichen Richter und dessen Gesetz, nach oben.

Der Markgraf ist von seinen Räten, darunter auch einem Geistlichen, umgeben, deren nachdenkliche Mienen die Bedeutung des Geschehens widerspiegeln. Links im Bild werden zwei Verurteilte gefesselt von Soldaten durch das Stadttor abgeführt, den rechten Bildrand nimmt eine Gruppe von Leuten ein, die das Geschehen beobachten.

Im Vordergrund des Bildes befindet sich eine Frau, zu deren Gunsten das Urteil ausgefallen war, mit ihren beiden Kindern. Während sie nach vorne aus dem Bild heraus dem Betrachter entgegenschreitet, wendet sie den Blick dankbar zurück zu dem über ihr thronenden Markgrafen. Sie hält im rechten Arm ein kleines Kind, ihren linken Arm umfasst ein schon älteres Mädchen. Im Hintergrund wird die Komposition links von den Stadtmauern Tullns und rechts von der Dreikönigskapelle eingerahmt. Dazwischen öffnet sich der Ausblick auf einen burgähnlichen Gebäudekomplex.

Durch zahlreiche Weisungsgesten und Blickachsen wird dem Betrachter die Orientierung im Bild erleichtert. Zunächst geht die Leserichtung vom Mittelpunkt der Komposition, Leopold VI. (VII.), aus und folgt dem ausgestreckten Arm des Mannes rechts von Leopold an den Bildrand, wo die Verurteilten abgeführt werden. Die Frau aus dem Volk in der rechten oberen Ecke des Bildes führt den Blick mit ihrem ausgestreckten Arm wiederum auf die weibliche Figur in der unteren Bildzone, der durch das gefällte Urteil Gerechtigkeit widerfuhr. Die Räte wenden sich alle dem Markgrafen zu und auch die Frauenfigur im Vordergrund hat ihre Augen auf ihn gerichtet, wodurch seine vorrangige Stellung – inhaltlich wie auch kompositionell – noch betont wird.

Bis auf die Soldaten und Leopold selbst sind alle Figuren im Bild in zeitlos-antike Gewänder gehüllt. Über einem engen Untergewand tragen sie weite Mäntel in kräftigen Farben, die mit Spangen über der Schulter befestigt werden. Bei der weiblichen Figur im Vordergrund mit ihrem Kopf und Schultern bedeckenden leicht gebauschten Tuch und den in weichen Falten fallenden Kleidern ist der Einfluss Raffaels besonders deutlich.

„Das öffentliche Gericht zu Tulln“ – Entstehungsgeschichte und Vorbilder

Auf dem ersten Gesamtentwurf zu den Deckengemälden ebenso wie auf der damit in Zusammenhang stehenden Pauszeichnung³⁶² wird Leopold der Glorreiche als *anteilmehrender* Herrscher zusammen mit seiner Gemahlin Theodora auf den Straßen Wiens gezeigt, inmitten seiner Untertanen. (Abb. 141, 142)

Eine kniende Frau mit Kind empfängt von einem Mann aus dem Gefolge Leopolds Geldmünzen, während der Markgraf von einer Gruppe Kaufleute empfangen wird, die ihm offenbar eine Petition vorlegen. Die verschürzten Waren und Ballen im Vordergrund und die Baustelle im Hintergrund sind Hinweise auf den wirtschaftlichen Aufschwung und die bedeutende Erweiterung Wiens als Folge des 1221 von Leopold verliehenen Stadtrechts und der Erklärung Wiens zur Stapelstadt.³⁶³

„Er [Leopold, Anm.] erhob auch Wien zu einer Handelsstadt, verlegte das bisher in Haimburg befindlich gewesene Stappelrecht hierher und machte sie zur Legstätte der aus Deutschland und Ungarn gehenden Waaren.“³⁶⁴

Die Baustelle könnte konkret auf den Bau der Burg³⁶⁵ verweisen, den schon Carl Ruß in einer lavierten Federzeichnung mit dem Titel *Herzog Leopold VI., der Glorreiche baut die Burg in Wien 1212*³⁶⁶ darstellte. Möglicherweise stellt die Szene im Hintergrund aber auch den Bau der Stadtmauer dar und bezieht sich somit auf den Ausbau der Befestigungsanlage um Wien, der mit dem österreichischen Anteil des Lösegeldes für Richard Löwenherz finanziert werden konnte.

In der zweiten Entwurfszeichnung für den gesamten Freskenzyklus³⁶⁷ wird dasselbe Thema variiert und kom-

361 Der Babenberger Stammbaum enthält auch ein Bild Leopolds des Glorreichen, der jedoch einen roten Mantel mit schmalen Hermelinbesätzen trägt, der das Untergewand vollständig verdeckt; auch bei der Form des Herzogshutes gibt es keine Übereinstimmung zwischen der Darstellung Kupelwiesers und jener des Stammbaums.

362 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1041.

363 „In Wien mussten die Waaren, bevor sie nach Ungarn gingen, feilgeboten werden.“ Arneth (1827) p. 51.

364 Ziska (1847) p. 80.

365 Der heute unter dem Namen „Schweizerhof“ bekannte Trakt.

366 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, PK 783A, Abb. Nr. 63, vor 1843. Herzog Leopold steht hier ganz links im Bild auf der Stadtmauer und begutachtet die Pläne der Burg, auf die der Baumeister mit ausgestrecktem Arm weist. Den gesamten Mittelgrund nimmt die Darstellung der Burg selbst bzw. der Versuch einer Rekonstruktion dieser zum Zeitpunkt ihrer Erbauung im Jahre 1212 ein. Im Hintergrund links erkennt man den Stephansdom – noch ohne Südturm –, der sich damals noch außerhalb der Stadtmauer befand.

367 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.



Abb. 141: Detail aus dem ersten Gesamtentwurf für die Deckenbilder: „Leopold der Glorreiche“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 270 x 450 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.



Abb. 142: „Leopold der Glorreiche“; schwarze Feder, Transparentpapier, 195 x 260 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1041.

positionell verändert. Das Bild betitelt Kupelwieser nun mit *Leopold VII. gibt Österreich Gesetze und Privilegien 1180*. (Abb. 143, 144)

Der Herrscher thront hier neben seiner Gemahlin Theodora etwas erhöht über seinen Untertanen und reicht einem vor ihm knienden und zu ihm aufblickenden Mann eine Urkunde mit Siegel. Mit der Darstellung einer jugendlichen Figur im Vordergrund, die einen schweren Ballen trägt, nimmt Kupelwieser das Motiv der verschnürten Handelswaren aus dem ersten Gesamtentwurf³⁶⁸ wieder auf. Auch die sich im Bau befindende Stadtmauer oder Burg, die in dem ersten Entwurf im Hintergrund erkennbar ist, wird in die Zeichnung übernommen. Die beiden Harfenspieler rechts hinter dem Herrscherpaar verweisen auf Leopolds Reputation als Förderer der Künste und vor allem des Minnesangs.

Während Leopold Kupelwieser in dieser zweiten Entwurfszeichnung thematisch an die Version vom ersten Gesamtentwurf anschließt, zeichnet sich im Aufbau der Komposition bereits die dritte, schließlich als Fresko ausgeführte Fassung ab: Der Herrscher sitzt auf einem erhöhten Thron vor einem nicht genau erkennbaren Bauwerk, die im Vordergrund ausschnitthaft wiedergegebene Figur und die Zinnen der Stadtmauer im Hintergrund nehmen bereits die wesentlichen Kompositionselemente des schließlich ausgeführten Kartons vorweg.

In der letztgültigen Fassung stellte Kupelwieser Leopold den Glorreichen schließlich in einen anderen szenischen Kontext: Durch die Umformulierung des Bildgegenstandes in eine Gerichtsszene wird weniger seine Fürsorglichkeit als seine Gerechtigkeit zur zentra-

len Bildaussage. Indem der Künstler den Markgrafen nun ohne seine Gemahlin in der Bildmitte darstellt, wird die Komposition vereinfacht und der programmatische Leitgedanke – die Gerechtigkeit des Herrschers – klarer formuliert. Dementsprechend wird auch seine Haltung verändert: Kupelwieser zeigt den Markgrafen nun in Frontalansicht, seine Aufmerksamkeit ist nicht mehr seinen Untertanen zugewandt, sondern er blickt ruhig und unbewegt dem Betrachter direkt entgegen und wird so zu einer überzeitlichen Symbolfigur des *gerechten Richters* überhöht. Die Handlung ist nun von Wien nach Tulln verlegt, und das Gebäude rechts hinter Leopold wird konkretisiert, es handelt sich eindeutig um die Dreikönigskapelle. In der weiblichen Figur mit den beiden Kindern im Vordergrund kehrt das Motiv der knienden Frau mit Kind aus dem ersten Entwurf wieder.

Unmittelbares Vorbild für diese Komposition dürfte Julius Schnorr von Carolsfelds Gemälde *Einsetzung des Landfriedens durch Rudolf* in den Kaisersälen der Münchner Residenz gewesen sein. Der Karton zu dem Fresko wurde 1841 in der Kunstausstellung an der Wiener Akademie³⁶⁹ gezeigt, und Kupelwieser hatte während seines

³⁶⁸ Erster Gesamtentwurf für die Deckengemälde, Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

³⁶⁹ *Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebaeude der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Kuenste bey St. Anna. Im Jahre 1841*, Wien 1841, unter der eigenen Abteilung *Carton-Zeichnungen von Julius Schnorr von Carolsfeld*. Der Karton ist unter dem Titel *Rudolf als Richter* vermerkt. Die Darstellung war auch durch den 1844 entstandenen Umrissstich von Julius Thaeter nach der Kartonvorlage verbreitet.

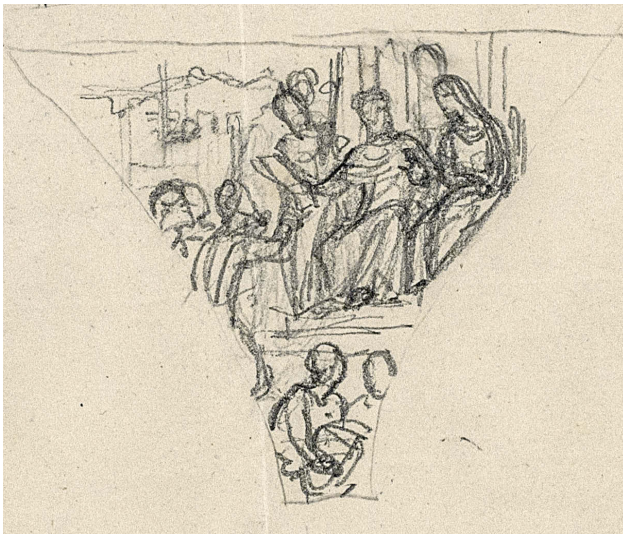


Abb. 143: Detail aus einem Blatt mit Skizzen zu Wand- und Deckengemälden: Entwurf zu dem Gemälde „Das öffentliche Gericht zu Tulln“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 260 x 330 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.



Abb. 144: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde: Bildfeld „Leopold VII. gibt Österreich Gesetze und Privilegien 1180“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 418 x 569 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

Aufenthalts in München 1847 die Gelegenheit, das Fresko in den Kaisersälen selbst zu besichtigen.³⁷⁰

Sowohl in Kupelwiesers Gerichtsszene zu Tulln als auch in Carolsfelds Darstellung des Landfriedens wurde kein konkreter historischer Moment gewählt, sondern der Herrscher allgemein als gerechter Richter und Friedensbringer geschildert. Ähnlich dem Markgrafen Leopold, sitzt Rudolf I. in Schnorr von Carolsfelds Komposition dem Betrachter frontal zugewandt im Bildzentrum auf einem Thron, umgeben ist er von Schöffen und Beistehern. Die Gruppe der beiden bereits verurteilten Raubritter, die gebunden von Soldaten abgeführt werden, hat Kupelwieser unmittelbar übernommen. Ebenso findet die rechts vorne im Bild kniende Anklägerin, neben der zwei Kinder stehen, in Kupelwiesers Darstellung ihre Entsprechung in der Frau mit den beiden Kindern.

Wie Sabine Fastert in ihrer Studie über Schnorr von Carolsfelds Freskenzyklus feststellt³⁷¹, ist Rudolf nicht nur inhaltlich Friedensstifter, sondern auch kompositionell Ruhepunkt des Gemäldes. Damit wird dem Betrachter mit rein formell-künstlerischen Mitteln der eigentliche Bildgegenstand, Rudolfs Ordnungsliebe, vermittelt.

Kupelwiesers Gemälde erinnert durch seine strenge Aufteilung in eine obere und untere Bildzone an den Aufbau eines Altargemäldes, insbesondere an Darstellungen des Letzten Gerichts, auf denen der göttliche Richter erhöht über den Gerichteten schwebt. Ganz in diesem Sinne ist auch die Figur Leopolds aufgefasst, der in der vertrauten Pose von *Christus als Weltenrichter* erhaben im oberen Bildteil thront und dem Betrachter sein ebenmäßiges unbewegtes Antlitz zuwendet. Ganz allgemein wird hier das weltliche Geschehen mittels Verwendung tra-

dierter Muster aus dem Formenschatz der sakralen Kunst aus dem Bereich der profanen Wirklichkeit herausgehoben und erhält stark symbolischen Charakter. Die Formulierungen in biblischer Bildsprache nobilitieren Leopold den Glorreichen, und das Zitat des *Weltenrichter*-Motivs verweist auf seine vorbildhafte Gerechtigkeit. Unschwer lässt sich auch in der Frauengestalt mit dem kleinen Kind am Arm der Typus *Madonna mit Kind* erkennen, womit Kupelwieser an Vorbilder wie Raffaels *Kleine Cowper Madonna* anschließt und so Tugendhaftigkeit und Unschuld ins Bild bringt.

„Das öffentliche Gericht zu Tulln“ – Leopold der Glorreiche in der Geschichtsschreibung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Leopold der Glorreiche wurde in der Geschichtsschreibung des frühen 19. Jahrhunderts als besonders gebildeter Herrscher geschildert, der seine gute Erziehung seinem Lehrer Ulrich, dem späteren Bischof von Passau, verdankte. Er förderte Künste und Wissenschaften und machte seinen Hof, an dem möglicherweise auch das Nibelungenlied entstand, zu einem Zentrum des Minnesangs.

370 „Im Sommer 1847 unternahm er [Führich, Anm.] mit seinem Freunde Kupelwieser eine Reise [...] nach München und den alten bairischen Städten [...] und lernte damals die unter König Ludwigs Aegide entstandenen neuen Kunstwerke mit großer Freude und Befriedigung kennen.“ Führich (1875) p. 63. Am 22. August 1847 meldeten die Sonntagsblätter: „[Kupelwieser und Führich] reisten nach München, um die neuen Freskobilder kennen zu lernen.“

371 Fastert (2000) p. 88f.

„Seine Aufklärung überstieg die Klippen der damaligen finsternen Barbarei, indem sie ihn zu einem wahren Kenner und Freunde der Wissenschaften und Künste aufschwang“³⁷², schreibt Anton Ziegler.

Immer wieder wird auch Leopolds besondere Beziehung zur Stadt Wien betont, der er Stadtrecht und Stapelrecht verlieh und die er so zu einem wichtigen Handelszentrum machte. Unter seiner Herrschaft wurde Wien großzügig ausgebaut, unter anderem wurde an der Stelle des heutigen Schweizerhofes eine neue Burg errichtet, die zu seiner zeitweiligen Haupt-Niederlassung wurde.³⁷³ Die Bürger der solcherart zu Ansehen und Wohlstand gekommenen Stadt erwiesen sich ihrem Fürsten gegenüber besonders dankbar und ergeben. Über seinen Tod berichtet Anton Ziegler:

„Ganz Deutschland trauerte um diesen Fürsten, noch mehr aber häufte sich der Kummer der Unterthanen, und vorzugsweise bei den Wienern, die ihn aufs herzlichste geliebt hatten.“³⁷⁴

Hier taucht bereits das Thema der starken Verbundenheit der Untertanen mit ihrem Herrscher auf, das an die biedermeierlich geprägte Inszenierung vom *guten Kaiser Franz*, dem *Vater des Volkes*, erinnert. Tatsächlich bezeichnet Ziska Leopold den Glorreichen, ganz in der Tradition der Verehrung von Franz I., als „*liebevollsten Vaters des Vaterlandes*“.³⁷⁵ Als unmittelbare Reaktion auf das revolutionäre französische Gedankengut wurde die Vorstellung gegenseitiger Anteilnahme und Zuneigung, die jede Auflehnung gegen den Herrscher widersinnig erscheinen lässt, nicht nur in der Gegenwart inszeniert, sondern auch auf die Vergangenheit projiziert.

In der vaterländischen Malerei wurde dieses Motiv aufgegriffen und in der Folge besonders im Zusammenhang mit Leopold dem Glorreichen zu einem beliebten Gegenstand. So etwa zeigt Leander Ruß in seinem 1836 entstandenen Werk *Leopold VI. öffnet den Wiener Bürgern seine Schätze zur Förderung von Handel und Gewerbe* den Herrscher als Wohltäter der Bürger. Dasselbe Thema gestaltete Carl Ruß in seinem Bilderzyklus zur Geschichte Wiens; das Blatt Nr. 65 zeigt Herzog Leopold vor seiner geöffneten Schatztruhe, deren Schlüssel er den um ihn versammelten Bürgern übergibt.³⁷⁶

Johann Nepomuk Geiger wiederum stellte jene anekdotenhafte Szene dar, in der Leopold am Weihnachtstag durch die Straßen von Wien reitet, um unerkannt dem festlichen Treiben der Bürger seiner Stadt beizuwohnen, schließlich jedoch von seinen Untertanen erkannt und reichlich beschenkt wird.³⁷⁷ Carl Ruß griff dieses Motiv in seiner vor 1843 entstandenen Federzeichnung *Die Bürger Wiens bringen mit kindlicher Liebe ihrem hochverehrtesten Landesfürsten Herzog Leopold VI. Weihnachtsgeschenke 1223*³⁷⁸ wieder auf. Die Formulierung *kindliche*

Liebe verdeutlicht hier einmal mehr das in Kunst und Literatur konstruierte und propagierte väterlich-liebevolle Verhältnis zwischen dem Herrscher und seinen Untertanen.

Ursprünglich schloss sich Kupelwieser dieser Bildtradition an, wie die erste Pauszeichnung für das Wandgemälde belegt, die den Markgrafen in Begleitung seiner Frau Theodora durch die Straßen der Stadt ziehend darstellt, wo sie von einer Gruppe Bürger empfangen werden, die offenbar eine Petition vorlegen. Leopold erscheint hier außerhalb der Konventionen des Hofes und tritt den Bürgern zu Fuß – auf Augenhöhe – entgegen, um sich ihrer Sorgen und Wünsche anzunehmen.

In der Figurengruppe links im Bild, wo ein Gefolgsmann Leopolds Gaben an eine am Boden kniende Frau mit ihrem Kind verteilt, kündigt sich bereits jenes Motiv an, das Kupelwieser schließlich in das Wandgemälde übernahm. Bei dem Wechsel der Bildgegenstände findet eine deutliche Akzentverschiebung statt; Leopold wird nicht mehr als volksnaher, treusorgender Fürst geschildert, sondern als gerechter Richter, der durch die symbolische Überhöhung zu einer vorbildhaften, aber unnahbaren Figur wird. Auch diese Interpretation der Herrscherfigur beruht auf Darstellungen in der zeitgenössischen Geschichtsschreibung, wo es etwa heißt:

„So wie Leopold in allen Dingen ein weiser und kluger Regent war, ebenso war er ein Beschirmer aller Rechte seiner Unterthanen, ein großer Helfer in den Tagen der Noth, und ein treuer Beschützer für Witwen und Waisen.“³⁷⁹

Bei Hormayr³⁸⁰ finden sich ausführliche Zitate aus Leopolds Gesetzgebung, die vor allem in einer für die Zeit ungewöhnlich modernen Rechtsauffassung die Situation von Witwen und Waisen zu verbessern suchte. Auch Ziska und Ziegler beschäftigten sich in ihren Werken eingehend mit Leopolds Gesetzen:

372 Ziegler (1838 – 1840) Bild Nr. 33.

373 Ziskas Werk enthält eine Rekonstruktion jener Burg von Sears. Ziska (1847) p. 79.

374 Ebd. Bild Nr. 33.

375 Ziska (1847) p. 83. Auch Schmidl spricht in Zusammenhang mit Leopold dem Glorreichen von einem „Vater des Vaterlandes.“ Vgl.: Schmidl (1844 – 1848) II. Jg., Nr. 107 (1845).

376 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, PK 783A, Abb. Nr. 65, *Herzog Leopold der Glorreiche überreicht den Bürgern Wiens die Schlüssel zu seiner Schatzkammer, um ihren Handel durch seine Capitalien zu vergrößern*. 1220. Entstanden vor 1843.

377 Aus: Peter Johann Nepomuk Geiger, *Historische Original-Handzeichnungen, bestehend aus 90 Blättern mit einem erklärenden Texte*. Hrsg. von Anton Ziegler, Wien 1839. Die Szene geht auf eine Erzählung Enenkels zurück, die Ziska zitiert. Vgl.: Ziska (1847) p. 83.

378 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, PK 783A, Abb. Nr. 66.

379 Ziegler (1838 – 1840) Bild Nr. 33.

380 Hormayr (1823 – 1825) 2. Bd., Heft 3, p. 77f.

„Im Gegensatz zu dem harten Rechte, welches in anderen Ländern und Städten die Fürsten über Verlassenschaften, Witwen und Waisen sich zuschrieben, waren die Bestimmungen des von Leopold dem Glorreichen erlassenen Wiener Stadtrechtes ungemein milde.“³⁸¹

Kupelwieser veranschaulicht in seinem Gemälde durch die Darstellung der Frau mit ihrem Kind, die in der Linken auch einen Geldbeutel trägt, diese besonders gegen Witwen und Waisen milde und gerechte Gesetzgebung Leopolds. Nicht nur Leopold der Glorreiche, sondern auch diese Figur erfährt also im Vergleich zu der früheren Version eine Umdeutung: Erst Bittstellerin und Empfängerin von Almosen, wird sie zu einer Person, der dank der Weisheit Leopolds Gerechtigkeit widerfährt.

Als gerechter Friedensstifter wird Leopold der Glorreiche bereits im Babenberger Stammbaum von Klosterneuburg geschildert, wo er zwischen Kaiser Friedrich II. und Papst Gregor IX. vermittelnd dargestellt wird. Die konkrete Szene in Kupelwiesers Bild – ein Landtaiding zu Tulln – bezieht sich auf das neue Landrecht, das Leopold seiner Mark verlieh. Hormayr beschrieb diese von Leopold VI. eingeführte Form der Gerichtsbarkeit bereits 1814 im *Österreichischen Plutarch*:

„Dreymal des Jahres saß der Herzog selbst oder dessen Stellvertreter öffentlich unter freyem Himmel zu Gericht; die Wahlstätten waren: Tulln, Mautern, Neuburg.“³⁸²

In seinem Werk *Wiens Geschichte und seine Denkwürdigkeiten* (1823 – 1825) zitiert er dann direkt aus dem Landrecht Leopolds:

„Das sindt die Recht undt Gewohnheit des Landts, bei Herzog Leopolden von Österreich, das kein Landes Herr soll kein taidinge haben, nur über sechs Wochen und nicht darhinden und sollen auch die taidinge sein nur zu Neuburg, zu Tulln, und zu Mautern.“³⁸³

Übereinstimmend damit heißt es in dem Reimgedicht des Seifried Helbling aus den ersten Tagen der habsburgischen Herrschaft, das Hormayr im Anschluss wörtlich anführt:

„Bey einem Leopold es geschah / Der diz Landes Herre was, / sich fueget das man vor im laß / des Landes Recht ez was sein bett / Man nannt im Drey Stett / Da er die Gerichte nit sollte sparn / Neuenburch, Tulln, Mautarn / Da sold er haben offenbar / Drei Landtaidnich in dem Jar.“

1844 gab der Historiker Theodor Georg von Karajan eine Gesamtausgabe der Gedichte Seifried Helblings heraus.³⁸⁴ Die dort publizierte Version des Gedichts, die von der bei Hormayr orthographisch abweicht, übernahm schließlich Ziska 1847 in seine *Geschichte der Stadt Wien*.³⁸⁵

Zu den architektonischen Zitaten im Gemälde „Das öffentliche Gericht zu Tulln“

Die links im Bild dargestellte Tullner Stadtmauer mit Rundturm war zur Entstehungszeit des Gemäldes noch größtenteils erhalten.³⁸⁶ Diese teilweise bis ins 13. Jahrhundert³⁸⁷ zurückgehende Stadtbefestigung wurde erst in den Jahren 1861 – 1864 bis auf den Turm und wenige Mauerreste geschleift. Sickingen beschrieb 1835 in seiner Darstellung Tullns noch den Befestigungsbau und seine vier Tore:

„Hier bestehen auch nach allen vier Weltgegenden Thore, nämlich das St. Pöltner-, Frauen-, Wiener- und das Wasserthor, mit viereckigen Thürmen und Ziegeldach [...]. Übrigens ist die Stadt rings mit einer steinernen Mauer umgeben, welche noch Ueberreste eines alten runden Vertheidigungsturmes, gegen Westen enthält.“³⁸⁸

Im Zuge des erwachenden Interesses an Österreichs mittelalterlicher Vergangenheit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es auch zu einer intensiven und systematischen Aufnahme und Erforschung von Bauwerken aus dieser Zeit. Schon 1817 lag der Band *Denkmale der Baukunst und Bildnerey des Mittelalters in dem österreichischen Kaiserthume* des Historikers Eduard Lichnowsky vor, welcher unter der Aufsicht von Joseph Fischer, Professor an der Akademie, illustriert wurde und dem damaligen Kurator der Akademie, Fürst Metternich, gewidmet war.

In das 1826 herausgegebene Werk *264 Donau-Ansichten* wurde auch eine Abbildung der Dreikönigskapelle von Adolf Kunike aufgenommen; Rump bezeichnete sie hier noch als römischen Tempel:

„Tulln (wo einst die Römer hausten) ist eine alte [...] landesfürstliche Stadt [...] mit einem alten, römischen Tempel, der noch ganz unbeschädigt, aber in eine Kirche verwandelt ist [...].“³⁸⁹

381 Ziegler (1843 – 1849) 1. Bd., p. 265.

382 Hormayr (1807 – 1814) 19/20 Bd., (1814), p. 63.

383 Hormayr (1823 – 1825) 2. Bd., Heft 3, p. 78f.

384 Karajan (1844) Vers 652 – 660.

385 Ziska (1847) p. 81.

386 Bis 1850/70 blieb Tulln im Wesentlichen auf die ummauerte Altstadt beschränkt. Siehe dazu: Aichinger-Rosenberger (2003) p. 240f.

387 Die neuere Geschichtsforschung geht davon aus, dass die Stadtmauer im Zuge des letzten großen Ausbaus der Stadt unter Leopold VI. etwa 1220 errichtet wurde. Vgl.: Lechner (1974) p. 246.

388 Sickingen (1835) Bd. 1, Heft 1, p. 170.

389 Kunike (1826) p. 13, Text zu Bild Nr. CIX. Die Kapelle dürfte zu der Zeit nur wenig bekannt gewesen sein. Kunike schreibt: „Hr. Weidmann scheint den merkwürdigen römischen Tempel zu Tulln nicht gekannt zu haben, indem er in seinem ‚Wegweiser‘ auf Seite 125 von Tulln versichert: ‚Merkwürdiges ist daselbst nichts als einige Fabriken‘.“ Kunike (1826) p. 14.

Sehr genau setzte sich Franz Xaver Schweickhardt von Sickingen mit der Baugeschichte jener Orte auseinander, die er in seine Schilderung des Erzherzogtums aufnahm. Seiner Beschreibung der Tullner Dreikönigskapelle folgt auch der Versuch einer zeitlichen Einordnung:

„Gegen Süden steht die alte merkwürdige Dreikönigskapelle, ein rundes Gebäude gothisch-byzantinischen Styles [...]. An der Ostseite dieses von Unkundigen für einen alten heidnischen Tempel gehaltenen, aus der Römerzeit herstammenden Gebäudes befinden sich ein halbrunder Vorsprung mit einem Ausguß für das geweihte Wasser, und an der Nordseite eine kleine, flache Nische mit einer sehr verstümmelten kleinen Heiligenstatue, welches Alles, [...] dieses Gebäude als ein Gotteshaus aus den ersten Zeiten des nach Oesterreich verpflanzten Christenthums bezeichnen, welches wahrscheinlich durch Kaiser Carl den Großen, der zweifelsohne die Stadt Tulln als einen früheren Römerpunkt gründete, geschaffen wurde.“³⁹⁰

In weiterer Folge beklagt der Autor den schlechten Zustand, in dem sich das Gebäude befindet:

„Schade daß die Wölbung dieses Tempels, der lange ganz ohne Bedeckung war durch Einwirkung der Witterung schon so beschädigt ist, daß die Nässe durchdringt, und daß, wenn das dermalige Schindeldach nicht bald durch ein besseres ersetzt wird, das ganze Gebäude in einigen Jahren bedeutenden Schaden leiden muss.“³⁹¹

Dem Text ist ein Kupferstich mit einer Ansicht der Kapelle von Lorenz Neumeyer beigelegt.

Auch Ziska erwähnt in seinem 1836 publizierten Werk *Kunst und Alterthum in dem österreichischen Kaiserstaate*, dass die heilige Dreikönigskapelle, „[...] ein altdeutscher Rundbau ältesten Styles, [...] nun aber leider zu einem Magazin verwendet wird.“³⁹²

1846 erschien eine mit zahlreichen Abbildungen versehene, umfangreiche Studie mittelalterlicher Architektur im Erzherzogtum Österreich von Leopold Ernst und Leopold Oescher.³⁹³

„Dieser Mangel an Darstellungen, besondere Vorliebe zur deutschen Baukunst und wahrer Patriotismus veranlaßte uns zur Herausgabe mittelalterlicher Baudenkmale im Erzherzogtum Oesterreich zu schreiten [...]“³⁹⁴,

heißt es im Vorwort. Der Dreikönigskapelle in Tulln ist in dem Werk eine umfassende Schilderung gewidmet, die durch unterschiedliche Ansichten und Zeichnungen architektonischer Details ergänzt wird. (Abb. 145)

„Unter den mittelalterlichen Bauwerken des 12. Jahrhunderts im Erzherzogthum Österreich nehmen die freistehenden Begräbniß-Kapellen, in Betreff der größtentheils gut erhaltenen Details, so wie in dem, daß dieselben von Verunstal-

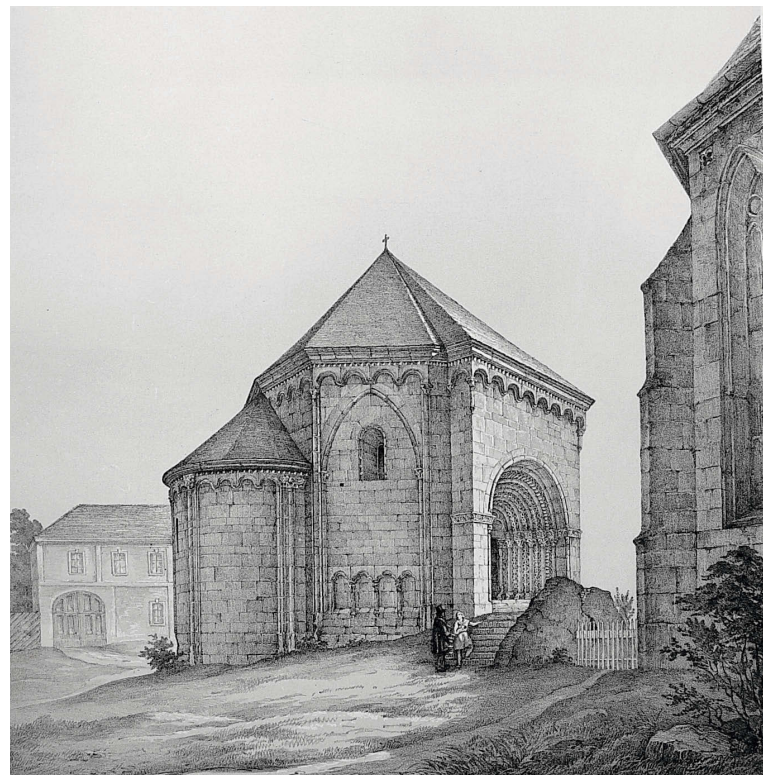


Abb. 145: Die Dreikönigskapelle in Tulln; Bildquelle: Oescher (1846).

tungen durch Zu- oder Anbauten am meisten verschont bleiben, den ersten Rang ein. Durch dieselben erhalten wir den klarsten Ueberblick des Baustyls in Österreich im 12. Jahrhundert und den Beweis, daß die Baukunst mit Sorgfalt gepflegt wurde.“³⁹⁵

Ein Jahr später publizierte Gustav Freiherr von Heider einen Band über die Dreikönigskapelle zu Tulln mit Illustrationen von Leopold Oescher. Seine Datierung des Bauwerks nähert sich bereits den Ergebnissen der heutigen Bauforschung:

„Um die Zeit ihrer Erbauung mit völliger Sicherheit zu bestimmen, fehlen alle schriftlichen Aufzeichnungen, und es bleibt nichts übrig, als aus dem Baucharakter derselben auf ihre Erbauungszeit zurück zu schließen. Diesem nach gehört sie in die Übergangsperiode des Rundbogenstils in den Spitzbogenstil, wobei aber beide Elemente sich noch das Gleich-

390 Sickingen (1835) p. 170.

391 Ebd. p. 170. Umfangreiche Restaurierungsmaßnahmen fanden erst 1873 statt.

392 Ziska (1836) p. 87. Das Gebäude wurde ab 1797 als Lager des k. u. k. Salzamtes, später als Militärlager verwendet.

393 Leopold Oescher (1804 – 1849) war Architekt und Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste in Wien.

394 Ernst; Oescher (1846) p. 3.

395 Oescher (1846), Erklärung der im vierten Hefte enthaltenen Gegenstände, Einleitung.

gewicht halten und in voller Harmonie zusammenstimmen; sie dürfte daher gegen das Ende des zwölften, oder im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts erbaut sein.“³⁹⁶

Die besprochenen Werke belegen, wie intensiv die Auseinandersetzung mit dem Tullner Karner, seiner Baugeschichte und seiner kunsthistorischen Bedeutung gerade zur Entstehungszeit von Kupelwiesers Freskenzyklus war. Dabei beschäftigten sich nicht nur Historiker und Architekten mit dem Gebäude, sondern auch Künstler wurden dadurch inspiriert, wie etwa das 1844 in der Akademie ausgestellte Bild *Die Waldcapelle nach Motiven der alten Capelle in Tulln und deren Umgebung* von Friedrich Loos bezeugt.³⁹⁷

Kupelwiesers Wahl des Motivs ist in Betracht des großen Interesses an dem Bau nicht überraschend, zumal der Künstler den Architekten Oescher wahrscheinlich von der Kunstakademie kannte und die Kapelle vielleicht sogar selbst im Zuge seiner Reise entlang der Donau 1847 besichtigte. In Kupelwiesers Nachlass wurde in der Kategorie *Kupferstiche und Litografien* auch eine Sammlung von Blättern mit dem Titel *Baudenkmale von Tulln und [sic!] Klosterneuburg* vermerkt.³⁹⁸ Kupelwieser gelang es, durch die Darstellung dieses *unverfälschten* Monuments aus der Frühzeit des Erzherzogtums seinem Gemälde einen besonders authentischen Charakter zu verleihen.

Zuletzt soll noch auf das schwer deutbare Gebäude im Bildhintergrund eingegangen werden. Der heterogen zusammengesetzte Komplex mit mehreren Türmen und einem überdachten Eingang könnte als Versuch einer Rekonstruktion der Babenbergerburg gedeutet werden, die in Tulln bestanden haben soll. Sickingen interpretierte die alten Häuser auf dem Marktplatz als Reste dieses Gebäudes:

„Das ehemalige alte Stadthaus, am östlichen Ende des alten Marktplatzes, ist ein uraltes Gebäude, enthält ein Stockwerk mit vier kleinen Thürmchen an seinen vier Ecken, mit plattem Dache, und hat ganz das Ansehen einer alten Burg, die es auch vielleicht einst war, so wie die demselben gegenüber liegenden Bürgerhäuser, welche sämmtlich in sehr altem Styl erbaut sind, gewölbte Zimmer enthalten, und der Sage zu Folge, die alte Burg gebildet haben sollen.“³⁹⁹

Tatsächlich geht auch die neuere Forschung davon aus, dass Tulln unter den Babenbergern ein wichtiger landesfürstlicher Burgort war und in der Zeit anstelle des Römerlagers eine Burg bestand.⁴⁰⁰

Ein burgähnliches Haus, das in die Mitte des 15. Jahrhundert datiert wird, befindet sich noch heute in der Jasomirgottgasse in Tulln. Der sogenannte „*Babenbergerhof*“ ist ein zweigeschossiger Eckbau mit hoher, ein drittes Geschoss vortäuschender Blendmauer und Rund-

zinnenabschluss sowie zwei runden Ecktürmchen.⁴⁰¹ Möglicherweise wurde Kupelwieser durch diesen mittelalterlichen Bau, dessen Namen schon auf die Periode der Babenberger verweist, zu der burgähnlichen Architektur im Hintergrund des Bildes angeregt.

Kupelwieser erzeugt durch diese drei architektonischen Motive Stadtmauer, Karner und (rekonstruierte) Burg sehr wirkungsvoll den Eindruck einer frühmittelalterlichen Stadt. Durch die Synthese der einzelnen architektonischen Zitate konstruierte der Künstler einen fiktiven Zustand und verdichtet den Hintergrund zur Kulisse einer idealen Vergangenheit.

396 Heider (1847) p. 3. Nach heutigem Wissensstand wurde die Dreikönigskapelle erst im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts unter dem letzten Babenbergerherzog Friedrich II. erbaut. Vgl.: Dehio Niederösterreich südlich der Donau, Teil 2 (2003) p. 2407.

397 *Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebaeude der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Kuenste bey St. Anna. Im Jahre 1844, Wien 1844, Nr. 300.*

398 Feuchtmüller (1970) p. 213.

399 Sickingen (1835) p. 179.

400 Die großen Burgen aus dem 11. Jahrhundert gehörten dem Markgrafen oder bedeutenden Adelsgeschlechtern, wenn auch ihre ursprüngliche Gestalt nicht mehr zu erkennen ist. Sie dienten als Wehrbauten und als Wohnsitz der adeligen Herren. Auf Reichsboden angelegte, später markgräfliche Stadtburgen waren: Melk, Tulln, Wien und Mödling. Die in das späte 13. Jahrhundert zurückgehende Überlieferung, Tulln sei bevorzugte Babenberger-Residenz und Landeshauptstadt gewesen, beruft sich auf Jan Enekels *Fürstenbuch* und Stainreuters *Österreichische Chronik*, beide aus dem späten 14. Jahrhundert; auch Rudolf IV. nennt sie 1364 „*Hauptstadt des Landes Österreich*“. Diese Bezeichnung ist urkundlich nicht nachweisbar und wird in der neueren Literatur bestritten. Vgl.: Lechner (1976) p. 228 und Dehio Niederösterreich südlich der Donau, Teil 2 (2003) p. 2398f.

401 Dehio Niederösterreich südlich der Donau, Teil 2 (2003) p. 2416.

Studien und Karton zu dem Gemälde „Das öffentliche Gericht zu Tulln“

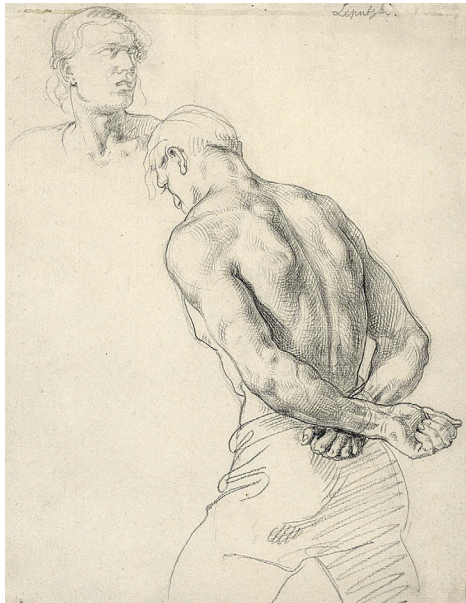


Abb. 146: Studie zu dem Gemälde „Das öffentliche Gericht zu Tulln“; Kohle, geripptes Papier, 320 x 240 mm; Beschriftung oben rechts: „Leputzky“; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.



Abb. 147: Studie zu dem Gemälde „Das öffentliche Gericht zu Tulln“; Kohle, geripptes Papier, 290 x 230 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

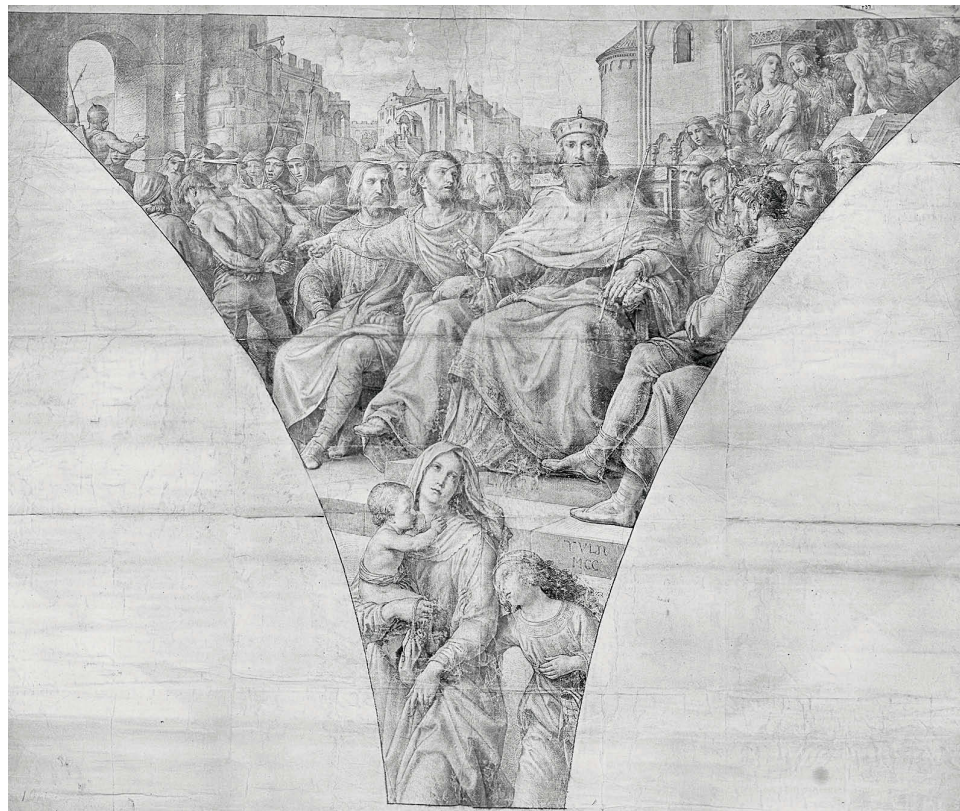


Abb. 148: Studie zu dem Gemälde „Das öffentliche Gericht zu Tulln“; Bleistift, geripptes Papier (aus vier Fragmenten zusammengesetzt), 323 x 216 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1225.



Abb. 149: Studie zu dem Gemälde „Das öffentliche Gericht zu Tulln“; Bleistift, geripptes Papier (Wasserzeichen, vollständiger Schriftzug: C&I HONIG), 231 x 335 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1232.

Abb. 150: Karton zu dem Gemälde „Das öffentliche Gericht zu Tulln“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 2680 x 3110 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 781.



Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein



Abb. 151: „Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „*Kaiser Ferdinand I. (1540). Die Einsetzung der Regierung, wie sie bis zu neuester Zeit bestand.*“

Gegenstand der Darstellung ist die Einsetzung der niederösterreichischen Regierung durch Ferdinand I. Die zentrale Figur des Gemäldes, Kaiser Ferdinand, sitzt etwas aus der Mitte des Bildes nach links versetzt an einem Tisch, der rechte Arm liegt auf der Sessellehne, mit der Linken deutet er auf ein am Tisch liegendes Schriftstück. Um den Tisch sitzen einige Räte und ein Sekretär, der die Worte Ferdinands in einem Buch schriftlich festhält. Weitere Gehilfen sind rechts im Hintergrund mit Schreibearbeiten und dem Ordnen von Akten beschäftigt, zwei Männer zur Linken Ferdinands halten ebenfalls Akten bereit. Im Vordergrund steht eine geöffnete Truhe, die mit Büchern und Schriftstücken gefüllt ist.

Mehrfach verweist Kupelwieser durch kompositionellen Aufbau, Blickachsen und Lichtführung auf die herausragende Stellung Ferdinands. So etwa ist der Kaiser zwar nicht genau in der Mitte des Bildes positioniert, aber als einzige ist seine Gestalt vollständig sichtbar und durch nichts verdeckt. Das einfallende Licht lässt die Farben von Ferdinands Gewand leuchtender erscheinen und hebt seine Figur von den anderen ab, das Fenster mit dem Ausschnitt klaren Himmels hinter seinem Kopf und die helle Stelle am Boden vor seinen Füßen unterstreichen diese Wirkung. Indem fast alle Figuren im Bild ihre Blicke auf den Kaiser richten, wird die Aufmerksamkeit des Betrachters noch zusätzlich auf ihn gelenkt. Der Schreiber, welcher Ferdinand als unmittelbares Gegenüber zugeordnet ist, wird sowohl farblich durch sein Obergewand von einem auffallend kräftigen dunklen Rot-



Abb. 152: „Die Austria empfängt vom Kaiser die Insignien des Rechts und der Macht (Ferdinand I. setzt die niederösterreichische Regierung ein)“; Bleistift, Velin-Papier, 220 x 225 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.



Abb. 153: „Die Austria empfängt vom Kaiser die Insignien des Rechts und der Macht (Ferdinand I. setzt die niederösterreichische Regierung ein)“; Bleistift, geripptes Papier, 332 x 254 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/349.



Abb. 154: „Die Austria empfängt vom Kaiser die Insignien des Rechts und der Macht (Ferdinand I. setzt die niederösterreichische Regierung ein)“; schwarze Feder, Bleistift, Transparentpapier, 168 x 165 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1037.

ton, wie auch formal, indem er eine horizontale Achse mit Ferdinand bildet, in der Komposition hervorgehoben. Durch seine Figur wird verbildlicht, was Kupelwieser schriftlich schon im ersten Programmentwurf betonte: Die wesentliche Neuerung der Regierungsform unter Ferdinand besteht in ihrer schriftlichen Ausführung. Obwohl Kupelwieser die gesamte Darstellung mehrere

Male stark veränderte und neu interpretierte, findet sich das Motiv des Schreibers in allen Stadien der Kompositionsfindung wieder.

Im ersten Programmentwurf überlegte Kupelwieser eine allegorische Darstellung für das Mittelfeld der Decke, in der Ferdinand I. auf einem erhöhten Thron sitzt und der vor ihm knienden Austria die Reichsinsignien übergibt. Diese Darstellung findet sich, detailreich ausgeführt, auf einem Blatt aus dem am Kunstgeschichtsinstitut in Graz wiederentdeckten Konvolut mit Zeichnungen Kupelwiesers sowie auf einer Skizze und einer Pause auf Transparentpapier, die beide im Niederösterreichischen Landesmuseum aufbewahrt werden. (Abb. 152–154)

Die „jugendlichen Gestalten, welche sich mit der neuen Art, die schriftliche bezeichnend, befassen“⁴⁰², finden sich in diesen frühen Versionen, die dem ersten Programmentwurf zugeordnet werden können, rechts unten. Im zweiten Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde⁴⁰³ wandelte Kupelwieser das Motiv ab und konkretisierte die Allegorie zu einem realen geschichtlichen Ereignis. (Abb. 155)

Ferdinand I. wird hier stehend dargestellt, wobei Kleidung, Perspektive und die aufrechte Körperhaltung mit dem schräg vorgeschobenen Standbein genau dem ganzfigurigen Bildnis Ferdinands von Johann Bocks-



Abb. 155: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde: Bildfeld „Ferd.: I setzt die Regierung ein. 1527“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 569 x 418 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

402 Programmentwurf I, siehe Anhang.

403 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

berger d.Ä.⁴⁰⁴ entsprechen. Lediglich die linke Hand wurde – dem Bildinhalt entsprechend – abgewandelt und weist nun auf ein am Tisch liegendes Schriftstück, und die Figur ist zu jener in Bocksbergers Gemälde spiegelverkehrt. Links hinter dem Kaiser sind mehrere Räte dargestellt, wobei einer von ihnen durch seine Tonsur als Angehöriger des Prälatenstandes gekennzeichnet ist.⁴⁰⁵ Ein Schreiber sitzt rechts von Ferdinand und ist mit der Aufzeichnung der ihm diktierten Worte beschäftigt. Hintergrund und unmittelbarer Vordergrund der Komposition werden durch architektonische Elemente gestaltet. Links im Hintergrund kann man durch das weit geöffnete Fenster den Turm des Stephansdomes gut erkennen, wodurch der Ort der Versammlung, die Burg in Wien, bezeichnet wird.⁴⁰⁶

Auffallend sind die unterschiedlichen zeitlichen Einordnungen des Ereignisses im Entwurf und in der Ausführung. Im zweiten Gesamtentwurf zu den Decken- und Wandgemälden wird diese Szene mit 1527 datiert. Am 1. Jänner dieses Jahres wurden die Hofbehörden Hofrath und Regiment gebildet⁴⁰⁷, dieses Datum wird allerdings in dem ausführlichen Geschichtswerk zur Regierung Ferdinands I. von Franz Bernhard Buchholz nicht erwähnt. Im Karton und dem ausgeführten Fresko erkennt man auf der Truhe im Vordergrund jedoch die Jahreszahl 1540, welche auch im zweiten und dritten Programmentwurf als Zeitpunkt der Einsetzung der niederösterreichischen Regierung angegeben wird. Wahrscheinlich bezieht sich diese Angabe auf die Landrechtsordnung vom 12. Jänner 1540.⁴⁰⁸

Literarische und bildliche Quellen

Die niederösterreichische Regierung – genauer das *Regiment der fünf Niederösterreichischen Lande (Vorläufer der niederösterreichischen Regierung)*⁴⁰⁹ – wurde eigentlich von Maximilian I. in den Jahren von 1493 – 1519 installiert. Ferdinand verbesserte die Organisation des Regiments und verlegte dessen ständigen Sitz 1510 nach Wien, wo es bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts in nächster Nähe der Burg im Haus der alten Hofkammer untergebracht war.⁴¹⁰

In der, im Rahmen dieser Arbeit, untersuchten zeitgenössischen Literatur werden größtenteils außenpolitische Ereignisse aus der Regierungszeit Ferdinands I. behandelt, so etwa die Schlacht von Mohacs 1526 oder die Bedrohung Wiens durch die Türken 1529. Eine Ausnahme bildet das bereits erwähnte neunbändige Werk über die Geschichte der Regierung Ferdinands, das der Historiker Franz Bernhard von Buchholz in den Jahren 1831 bis 1839 veröffentlichte. Die – durch den Zuwachs

an Ländereien – notwendig gewordenen Reformen der inneren Verwaltung des Reiches unter Ferdinand werden im 7. Band dieser Reihe eingehend beschrieben und dürften Kupelwieser als Vorlage für seinen Bildgegenstand gedient haben:

„Um die Mitte des 14ten Jahrhunderts wurde dieser Hofhaltung in der Hofschranne schon bleibend in Wien gehalten. [...] Die neuere Gestalt bildete sich unter Maximilian und eigentlich erst unter Ferdinand aus. Das Landrecht kam seit 1510 in Zerrüttung [...] und Kaiser Maximilian setzte eine Landrechts-Verwesung ein. [...] Ferdinand ergänzte und verbesserte vieles in der Haltung dieses Gerichts, zunächst durch die schon 1530 abgedruckte, in mehreren Punkten abgeänderte Maximiliansche Verfügung, dann durch die Landrechtsordnung vom 12. Jänner 1540 und durch die vollständigere vom 20. November 1554.“⁴¹¹

Das Thema Einsetzung der niederösterreichischen Regierung durch Ferdinand I. hat in der österreichischen Geschichtsmalerei keine Darstellungstradition. Einige kompositorische Elemente erinnern jedoch an das Gemälde *Kirchenversammlung in Frankfurt am Main* (1842) von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Münchner Residenz. Die zentrale Figur des Herrschers, die von Beratern und Schreibern umgeben ist, und die Figuren im Hintergrund – in diesem Fall sind es Mönche –, welche, auf einer Leiter stehend, Bücher aus einem Regal holen, hat Kupelwieser in seine Darstellung aufgenommen und variiert. Ähnlich seinem Münchner Kollegen, versucht Kupelwieser den eher sperrigen und abstrakten Bildgegenstand nicht durch allegorische Formeln, sondern durch kompositionelle Struktur und Bezüge zwischen den Figuren dem Betrachter auch inhaltlich zu vermitteln.⁴¹² Durch die Gegenüberstellung von Ferdinand I. mit der Figur des Schreibers, die zusammen die horizontale Hauptachse der Kom-

404 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 4386. Vgl.: Heinz; Schütz (1976) p. 76 und Abb. 50.

405 Die Zusammensetzung der Regierung wird bei Buchholz folgendermaßen angegeben: 3 Rechtsgelehrte, ein Angehöriger des Prälatenstandes und eine beliebige Anzahl Angehöriger des Herren- und Ritterstandes. Vgl.: Buchholz (1831 – 1839) 7. Bd., p. 17.

406 Buchholz macht dazu folgende Angabe: 1522 – 1524 tagte die Regierung in (Wiener) Neustadt, erst nach dem 2. Nürnberger Reichstag wurden die Zusammenkünfte nach Wien in die Burg verlegt. Vgl. Buchholz (1831 – 1839) 7. Bd., p. 17.

407 Vgl.: Starzer (1897), p. 20.

408 Vgl.: Buchholz (1831 – 1839) 7. Bd., p. 36.

409 Zu den Niederösterreichischen Landen zählten zu der Zeit Österreich ob und unter der Enns, Kärnten, Krain, Isterreich und Karst; mit Oberösterreich bezeichnete man Tirol und die Vorlande. Vgl.: Starzer (1897) p. 5.

410 Vgl.: Forstreiter (1930) p. 72.

411 Ebd. p. 30ff.

412 Vgl.: Fastert (2000) p. 209ff.

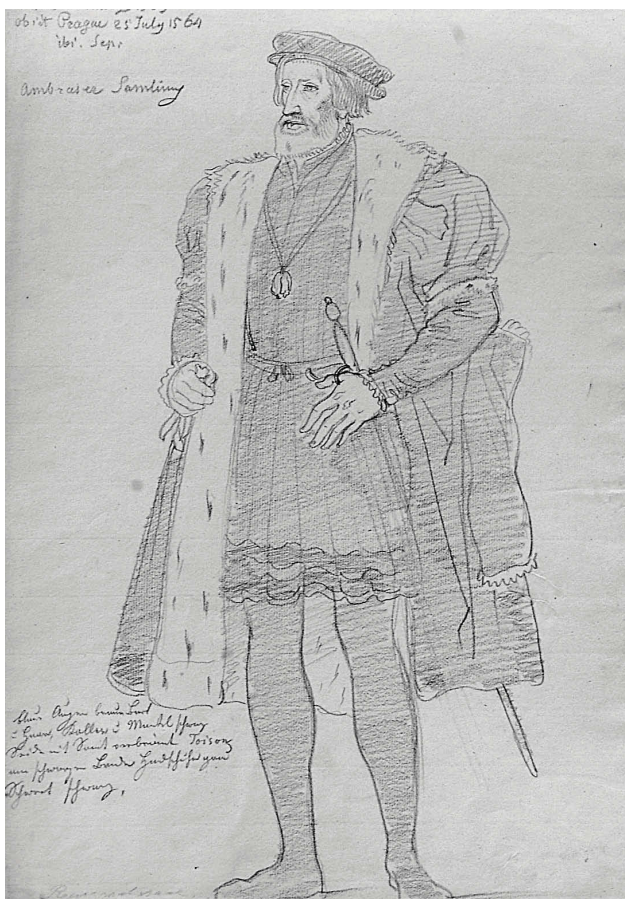


Abb. 156: Studie zu dem Gemälde „Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein“; Bleistift, geripptes Papier, 455 x 333 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1009.

Abb. 157: Ferdinand I. von Johann Bocksberger d. Ä.; Wien, Kunsthistorisches Museum.



position bilden, veranschaulicht Kupelwieser, dass dem Kaiser zwar eine zentrale Rolle in der Regierungsbildung zukommt, dass aber die Ausübung nicht auf seine Person konzentriert ist, sondern sich nun auf Gesetze stützt.

Im Gegensatz zur Unklarheit bezüglich der ikonographischen Vorbilder lässt sich die bildliche Quelle für die Figur Ferdinand I. eindeutig belegen. Im Niederösterreichischen Landesmuseum befindet sich eine mit Bleistift ausgeführte Vorstudie, die eine genaue Kopie des Gemäldes *Ferdinandus I.* von Johann Bocksberger d.Ä. aus der

Ambraser Sammlung darstellt. Dieses wurde 1780 aus der Innsbrucker Residenz nach Wien gebracht und dort in der k. k. Gemäldegalerie im Belvedere ausgestellt. (Abb. 156, 157)

Das Bildnis in ganzer Figur zeigt den Kaiser in schwarzer spanischer Tracht, über die er einen pelzgefütterten halblangen Mantel mit breiten Umschlägen trägt. Kupelwieser notierte in der linken oberen Ecke seines Skizzenblattes die im Hintergrund des Bildes angebrachte Beschriftung (Abb. 158):

„FERDINANDUS I. Rom. Imp. Car. V. Caes. Frater natus 10. Mart. 1503 obiit Pragae 25. Julii 1564 ibi sep.“ sowie „Ambraser Sammlung“.

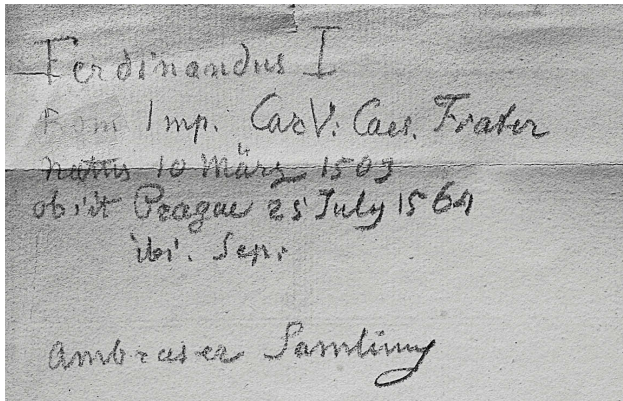


Abb. 158: Detail aus dem Studienblatt zu dem Gemälde „Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1009.

Im linken unteren Eck des Blattes befinden sich weitere Angaben zur Farbigkeit des Originals (Abb. 159):

„blaue Augen brauner Bart u. Haar u. Koller v. Mantel schwarz Seide mit Samt verbrämt Toison von schwarzem Bande Handschuhe grau Schwert schwarz“.

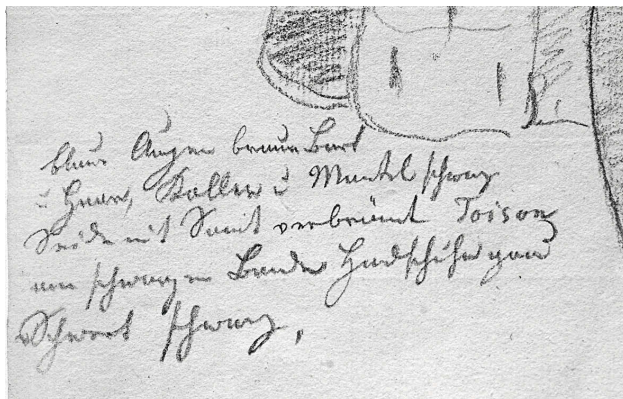


Abb. 159: Detail aus dem Studienblatt zu dem Gemälde „Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1009.

In seinem Fresko gestaltete Kupelwieser die Kleidung dann allerdings wesentlich bunter und nahm der Figur des Kaisers dadurch Strenge und Unnahbarkeit.

Eine weitere Kopfstudie nach dem Gemälde Bocksborgers befindet sich im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien.⁴¹³ (Abb. 160) Sie zeigt die Gesichtszüge des Kaisers in Dreiviertel-Ansicht und ist in Bleistift mit besonderer Genauigkeit und Detailtreue ausgeführt.



Abb. 160: Kopfstudie zu dem Gemälde „Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein“; Bleistift, geripptes Papier, 431 x 315 mm; Beschriftung (unten): „Ferdinand I.“; Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. 12517.

Ferdinand I. und Franz I.

Ursprünglich sollte die Darstellung Ferdinands I. – in anderer, allegorischer Form – als Mittelbild den zentralen Fokus des Freskenzyklus bilden und zugleich Ausgangs- und Bezugspunkt für alle weiteren, rundum angeordneten historischen Szenen sein. Als zweites herausragendes Gemälde und thematisches Gegenüber war geplant, über dem Platz des Präsidenten Kaiser Franz I. mit dem bürgerlichen Gesetzbuch darzustellen. Die beiden Motive haben einen sehr konkreten inhaltlichen Bezug, nämlich die Gerechtigkeit und Gesetzestreue, die nach dem zeitgenössischen Urteil beide Monarchen auszeichnete. Kupelwieser selbst hebt in seinem ersten Programmwurf die wesentliche Neuerung unter Ferdinand hervor, nämlich dass er die „Art des Regierens, welche

⁴¹³ Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. 12517. Dankenswerter Hinweis von Cornelia Reiter (Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien). Vgl.: Reiter (2006) p. 120f.

vordem nur auf Schwert und Bischofsstab gestellt war, auf schriftlichem Wege einföhrte“.⁴¹⁴ Auch Buchholz betont die Leistung Ferdinands auf dem Gebiet der Gesetzgebung, indem er sie in einer kurzen historischen Abhandlung den fröheren Rechtsgepflogenheiten gegenüberstellt.⁴¹⁵ Zusammenfassend heiÖt es,

„Ferdinands ausgezeichnete Sinn für Gesetzgebung [...] konnte sich in den Erblanden umfassender und organisierender, als anderswo, erweisen.“⁴¹⁶

Ferdinands Wahlspruch, *Fiat iustitia aut pereat mundus*, scheint den Regierungsgrundsatz von Kaiser Franz I.

widerzuspiegeln, der das Gesetz als Fundament seiner Herrschaft begreift (*Justitia fundamentum regnorum*).

414 Programmentwurf I, siehe Anhang.

415 Buchholz (1831 – 1839) 7. Bd., p. 29f. An dieser Stelle wird auch das Taiding des Landsherren erwöhnt und Freiherr von Senckenberg zitiert, der als Gerichtsorte Neuburg, Mautern und Tulln nennt. Möglicherweise erhielt Kupelwieser hier die Anregung zu dem Motiv *Leopold der Glorreiche auf dem Taiding zu Tulln*.

416 Ebd. p. 17.

Studien und Karton zu dem Gemälde „Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein“



Abb. 161: Studie zu dem Gemälde „Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein“; Bleistift, geripptes Papier, 257 x 90 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1010.



Abb. 162: Studie zu dem Gemälde „Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein“; Bleistift, geripptes Papier, 110 x 95 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1011.



Abb. 163: Studie zu dem Gemälde „Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein“; Bleistift, geripptes Papier (Wasserzeichen: C&I HONIG), 321 x 233 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1012.

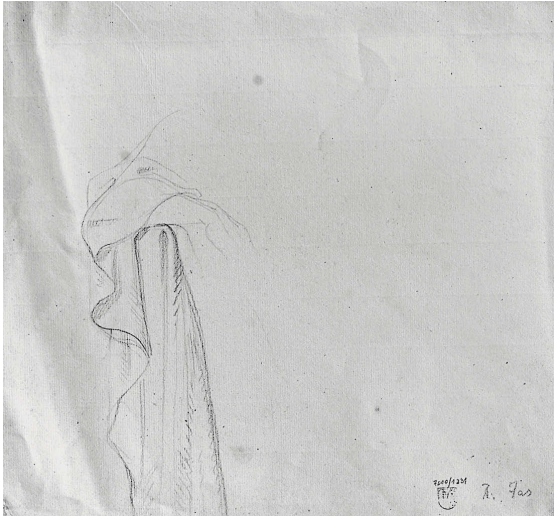


Abb. 164: Studie zu dem Gemälde „Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein“; Bleistift, geripptes Papier, 302 x 322 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1231 (recto: Studie zu „Die drei Erbauer der St. Stephanskirche“).

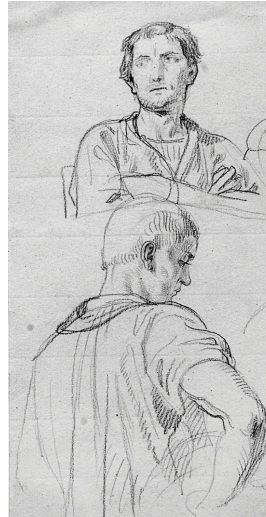


Abb. 165: Studie zu dem Gemälde „Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein“; Bleistift, geripptes Papier, 254 x 128 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1419.



Abb. 166: Studie zu dem Gemälde „Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein“; Bleistift, geripptes Papier, 335 x 295 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/881 (recto: Studie zu „Odoaker vor dem hl. Severin“).



Abb. 167: Karton zu dem Gemälde „Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 2660 x 3180 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 779.

Die Türkenkriege der Jahre 1529, 1683 und 1697



Abb. 168: „Die Türkenkriege der Jahre 1529, 1683 und 1697“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Die Türkenkriege und die Belagerungen Wiens in den Jahren 1529, 1683 und 1697 sind repräsentiert durch die drei Helden Salm, Starhemberg und Prinz Eugen von Savoyen. Im Hintergrund zeigt sich der Kampf und Ausfall der Wiener Besetzung an der Löwelbastei. Rechts im

Vordergrund steht der edle Bischof Kollonitsch, welcher die Kinder der hingemordeten Christen in seinen Schutz nimmt.“

Das Gemälde wird von den drei Helden der Türkenkriege Niklas Graf Salm, Graf Rüdiger von Starhemberg und



Abb. 169: „Die Türkenkriege“; Aquarell über Bleistift, dickes Velin-Papier (Aquarellpapier), 190 x 272 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/341.

Prinz Eugen von Savoyen, die mit erhobenen Schwertern vom linken Bildrand zur Bildmitte hin stürmen, dominiert. Vorder- und Mittelgrund der rechten Bildhälfte werden von fliehenden Türken eingenommen, im Hintergrund ist links die Löbelbastei zu erkennen und in der Mitte die Bresche in der Stadtmauer, wo den eindringenden Türken Widerstand geleistet wird. Dahinter ragen die Türme des Stephandoms und der Michaelerkirche über die brennenden Dächer der belagerten Stadt. Ganz links im Vordergrund wird Bischof Kollonitsch dargestellt, der die Waisenkinder der Gefangenen um sich scharf.

In diesem Gemälde überblendet Leopold Kupelwieser mehrere Zeitebenen, überlagert konkrete historische Ereignisse mit symbolischen Zitaten und verdichtet so eine Vielzahl von Elementen aus dem Bilder-Kanon, der sich im Laufe der Jahrhunderte um die Türkenkriege gebildet hatte, zu einer Synthese. Das historische Geschehen, die Stürmung der Löbelbastei, ist dabei gewissermaßen um ein in historische Aktion umgesetztes Gruppenporträt der drei Helden Salm, Starhemberg und Prinz Eugen angeordnet.

Die Szene im Hintergrund zeigt die erbitterten Kämpfe um eine der wichtigsten Befestigungsanlagen, die Löbelbastei. Dieser dramatische Moment in den ersten Septembertagen des Jahres 1683, knapp vor dem Ende der Belagerung, wurde schon auf zahlreichen zeitgenössischen Stichen festgehalten. Hormayr widmet der zweiten Türkenbelagerung Wiens zwei Hefte in seinem Österreichischen Plutarch und schildert die Ereignisse um die Löbelbastei wie folgt:

„Aber am 4. und 5. September bemächtigten sich die Feinde durch die Sprengung verschiedener Minen der Burg- und Löbelbastei, und ließen siegestrunken ihre Rossschweife darauf wehen: allein beyde Starhemberge verwandelten die nahen Häuser in Batterien, füllten die großen Breschen schleunig aus, verbollwerkten die anstossenden Gassen und jede Handbreit Erde mussten die Türken mit dem Verlust von Tausenden gewinnen.“⁴¹⁷

417 Hormayr (1807 – 1814) 4. Bd., 2. Abt., p. 65.

Die wohl bekannteste Darstellung dieses Ereignisses ist das 1837 entstandene Gemälde *Der Sturm der Türken auf die Löbelbastei* von Leander Ruß.⁴¹⁸ Deutlich übernimmt Kupelwieser Elemente dieser Komposition, etwa das bewegte Kampfgetümmel in der Bresche des zerstörten Festungsbaues und den im Hintergrund über der Szene ragenden Turm des Stephansdomes.

Franz Brudermann schuf 1840 ein Blatt⁴¹⁹, welches den Stadtkommandanten Starhemberg zeigt, der mit hoch erhobenem Schwert die Wiener zum Ausfall anfeuert, während vor ihm Bischof Kollonitsch einen Sterbenden tröstet. Hier verdichten sich die Ereignisse des Jahres 1683 bereits um die beiden herausragenden Persönlichkeiten Starhemberg und Kollonitsch, die auch jene 1847 in St. Anna ausgestellte Komposition *Starhemberg und Bischof Kollonits im Stephansdom* von Anton Perger vereint.⁴²⁰ Sie illustriert eine Episode der Wiener Lokalgeschichte, gemäß der Starhemberg und Kollonitsch in den letzten Tagen der Belagerung Wiens gemeinsam auf einer steinernen Bank im Nordturm des Stephansdoms saßen und nach dem Entsatzheer Ausschau hielten. Ziska berichtet in seiner Geschichte der Stadt Wien:

„Die steinerne Bank von Starhemberg und Kollonits wird heute noch [bei Führungen durch den Nordturm, Anm.] gezeigt.“⁴²¹

Guido Görres beschreibt in seiner Ballade *Die Befreiung Wiens* Graf Starhemberg, der vom Turm des Stephansdoms Aussicht hält:

„Ein Falke späht vom Felsenest/so weit, so weit ins Land,/ er späht nach Ost und späht nach West/hinab, hinauf den Strand./Der Falke ist Graf Starhemberg/hoch auf dem Stefansthurm;/doch Türken nur und Türken nur/sieht nahen er zum Sturm.“⁴²²

Schon Hormayr schildert in seinem Werk *Wien, seine Geschichte und seine Denkwürdigkeiten* die beiden Figuren als gemeinsam um das Wohl der einfachen Bürger des belagerten Wiens bemüht:

„Im brüderlichen Bunde mit Kollonits, dem heldenmüthigen und menschenfreundlichen Bischof, war Starhemberg ebenso oft in den Spitälern, im Bäckerladen wie im Zeughause.“⁴²³

Kupelwieser schloss sich dieser Erzähltradition teilweise an, stellte die beiden Figuren Kollonitsch und Starhemberg aber in einen größeren und komplexeren historischen Kontext. Graf Rüdiger von Starhemberg verfolgt in Kupelwiesers Wandgemälde mit hoch erhobenem Schwert die fliehenden Türken, eine letztlich nicht realistische Auffassung, sondern eher im Sinne einer Interpretation als zeitlose symbolische Figur des *Retters von Wien*. Diese Stilisierung der Person Starhembergs ist nicht zuletzt ein Produkt bewusster Konstruktionen des 19. Jahrhunderts, die unter anderem auch die Verdienste des zweiten Stadt-

kommandanten von Wien, des böhmischen Generals Zdenko Graf Kaplir, vorsätzlich in Vergessenheit geraten ließen.⁴²⁴ Trotz dieser Überhöhung bemühte sich Kupelwieser um historische Treue im Detail und gestaltete die Figur des Feldherrn nach zeitgenössischen Stichen.⁴²⁵

Bischof Kollonitsch, die zweite herausragende Figur aus der Zeit der zweiten Türkenbelagerung, wurde ab den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts zu einem populären Motiv in der vaterländischen Geschichtsschreibung wie auch in der bildenden Kunst. Wie so oft, dürfte die Anregung zu dem Gegenstand auf Hormayr zurückgehen, der in seinem Werk zur Geschichte Wiens beschreibt, wie Kollonitsch nach der Befreiung der Stadt die verwaisten Kinder um sich schar.⁴²⁶ In direktem Zusammenhang damit steht wahrscheinlich das – nicht erhaltene – Gemälde von Carl Ruß *Der Bischof Kollonitz nimmt als einzige Beute die, im türkischen Lager, dem Blutbade entronnene Christenkinder*, das dieser bereits 1822 in St. Anna ausstellte.⁴²⁷ 1835 folgte Edward von Steinle, der die Szene ganz im Sinne der Nazarener deutete und die selbstlose Liebe des Bischofs mit der Gier der Menschen, die das Türkenlager plündern, kontrastierte. Eine ganz ähnliche Auffassung findet man in Johann Nepomuk Vogls Ballade *Bischof Kollonitsch*⁴²⁸: In der Runde der siegreichen Heeresleute wird mit den Schätzen geprahlt, die man im türkischen Lager erbeutet hat, Kollonitsch hingegen aber schweigt und lässt nur die Kinder vorführen:

418 Das Bild wurde 1838 auf der St. Anna Ausstellung gezeigt (*Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebaeude der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Kuenste bey St. Anna. Im Jahre 1838, Wien 1838, Nr. 378*) und danach für die Kaiserliche Gemäldegalerie angekauft. 1841 fertigte Faustin eine Lithographie nach dem Gemälde an, welche ebenfalls in St. Anna ausgestellt wurde.

419 Das Blatt befindet sich heute im Wien Museum.

420 *Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebaeude der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Kuenste bey St. Anna. Im Jahre 1847, Wien 1847, Nr. 43*. Der Stich nach dem Gemälde von Beyer wurde 1849 im Verein zur Beförderung der bildenden Künste in Wien versteigert.

421 Ziska (1847) p. 230.

422 Guido Görres: *Die Befreiung Wiens*. Zit. nach: Pennersdorfer (1979) p. 238.

423 Hormayr (1823 – 1825) 4. Bd., Heft 2, p. 161.

424 Heilingsetzer (1982) p. 235.

425 Möglicherweise diente Kupelwieser ein Stich aus der Sammlung Erzherzog Karls als Vorbild. Dieser wird als bildliche Quelle für ein Porträt Starhembergs von Ludwig Schnorr von Carolsfeld zur Illustration in Ziskas *Geschichte Wiens* angeführt. Vgl.: Ziska (1847), Erklärung der Holzschnitte, Abb. 89.

426 Hormayr (1823 – 1825) 4. Bd., Heft 2, p. 206. Dasselbe Thema wird im Taschenbuch für österreichische Geschichte, Jahrgang 1824, nochmals aufgenommen.

427 *Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebaeude der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Kuenste bey St. Anna. Im Jahre 1847, Wien 1847, Nr. G 27*.

428 Hormayr (1823 – 1825) 4. Bd., Heft 2, p. 289.



Abb. 170: Karton „Die Türkenkriege“, Seitenteil: „Bischof Kollonitsch“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauher Oberfläche (Packpapier), 1500 x 700 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 773.

„[...] ‚Das ist meine Beute, der Bischof sagt;/nach der hat nicht einer von euch gefragt. Ich fand sie verlassen in Harm und Noth,/erwürgt ihre Mütter, die Väter todt. Da führt’ ich sie alle nach Wien herein/und will den Verwaisten ein Vater sein.‘ Und als er zu ihnen gesagt das Wort, da schwiegen beschämt wohl die andern dort;/was alle sie auch nach Hause gebracht,/nicht glich es der Beute, die er gemacht.“⁴²⁹

Auch in Anton Zieglers *Vaterländischen Immortellen* (1838 – 1840) ist das beliebte Thema, in genrehafter Manier illustriert, vertreten; in seinem späteren Werk *Vaterländische Bilderchronik* beschreibt Ziegler die Szene noch einmal höchst dramatisch:

„Auch der edle Bischof Kollonitsch zog aus, Beute zu suchen. Waisen, welche die Türken bei ihrer Flucht zurückgelassen hatten, sammelte er und ließ sie auf seine Kosten nähren und erziehen. Einige dieser armen Kinder fand man noch über den Leichen ihrer ermordeten Eltern liegen, welche dem Hungertode nahe, Blut statt Milch aus der Mutterbrust saugten. [...] Auch alle armen erkrankten Christen, welche in unermesslicher Anzahl im Lager und auf den Feldern umherirrten, ließ er aufsuchen und auf seine Kosten verpflegen.“⁴³⁰

Kupelwieser stellte Kollonitsch am linken Bildrand inmitten kleiner, teilweise nackter Kinder dar, die sich schutzsuchend um ihn scharen. (Abb. 170) Er griff durch die Reduzierung auf die Hauptgruppe wieder auf die Komposition Steinles zurück und deutete die Figur ebenfalls gleichnishaft als Verkörperung der christlichen *Caritas*. Durch den formalen Rückgriff auf den Topos des von Kindern umringten Christus (*Lasset die Kinder zu mir kommen*) und auf das Motiv der mittelalterlichen Schutzmantelmadonna verlieh er der Figurengruppe sakralen Charakter.

Trotz dieser Stilisierung bemühte sich Kupelwieser jedoch um möglichst große historische Treue im Detail und gestaltete Kleidung und Gesichtszüge von Kollonitsch nach zeitgenössischen Darstellungen wie dem Porträt des Bischofs von Christoph Weigel.

Vom Nebenschauplatz zurück zur Hauptbühne des Gemäldes, erkennt man als vordersten der drei Helden in der Bildmitte Graf Niklas Salm, der, wie Starhemberg, sein Schwert mit der Rechten gegen die fliehenden Türken schwingt. Er wird als alter Mann mit weißem Bart in einer Rüstung mit einem roten Überhemd dargestellt und vertritt hier gleichsam symbolisch die erste Wiener Türkenbelagerung des Jahres 1529. Dabei war Salm keinesfalls der einzige Befehlshaber, sondern wurde erst im Laufe des 19. Jahrhunderts – wohl auch auf Betreiben der gräflichen Familie Salm⁴³¹ – zu dem Helden der ersten Türkenbelagerung stilisiert.⁴³²

Lange Zeit galt der Oberbefehlshaber der Reichstruppen und Stadtkommandant von Wien Pfalzgraf Philipp als

429 Johann Nepomuk Vogl: *Der Sieger*. Zit. nach: Pennersdorfer (1879) p. 243.

430 Ziegler (1843 – 1849) 3. Band, p. 152.

431 Kupelwieser war mit der Familie Salm bekannt und verkehrte im Kreis um den Grafen Hugo Salm, zu dem auch Joseph Hormayr und Josef Helfert zählten, auf Schloss Raitz bei Brunn.

432 Vgl.: Bisanz (1980) und Petrin (1996) p. 546, Anm. 34.



Abb. 171: Detail aus dem Blatt mit Skizzen zu Wand- und Deckengemälden: Entwurf zu dem Gemälde „Die Türkenkriege von 1529, 1683 und 1697“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 260 x 330 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

die wichtigste Persönlichkeit des Verteidigungskampfes. Auch bei Hormayr tritt Philipp als der eigentliche Held auf, der, während es Salm zu riskant findet, sich mit 12000 Mann innerhalb der Stadtmauern zu verschanzen, „mit Leib und Leben in Wien bleiben und alle Leiden ertragen zu wollen“⁴³³ erklärt und den Kriegsrat damit umstimmt. Noch Ziska⁴³⁴ nennt unter den Befehlshabern zuerst Philipp Pfalzgraf vom Rhein, dem Salm als Stütze zur Seite steht. Warum Salm letztendlich in der Überlieferung dennoch als der herausragende Held der Ereignisse der ersten Türkenbelagerung gilt, hängt möglicherweise auch mit seinem Alter und seiner beeindruckenden Erscheinung zusammen, die ihn zum Typus eines alttestamentarischen Helden prädestinierten:

„Graf Salm, in seinem 71. Lebensjahre, gleich einer Erscheinung aus der Patriarchenwelt, noch immer von riesiger Kraft und Gestalt und selbst ein Bürger Wiens“⁴³⁵,

schreibt Hormayr. Gewiss spielte aber auch sein zum Helden- und Märtyrertod stilisiertes Ende eine große Rolle. 1820 veröffentlichte Hormayr in seinem Taschenbuch eine dramatische Schilderung der Ereignisse:

„Am heftigsten, am hartnäckigsten wogte der Kampf hin und her, auf der schwachen Strecke zwischen dem Kärntnerthor und der Augustinerkirche. Hier traf Salm der tödliche Stein, durch die feindlichen Donnerbüchsen vom Stadtwall heruntergeschleudert, ihm den Schenkel zerschmetternd. Das vorliegende Kupfer zeigt uns den greisen Heroen, mit der, im glorreichsten Augenblicke seines Lebens erhaltenen Todeswunde, seinen Siegerdegen mit der Rechten noch festhaltend, den Fuß auf den eroberten Roßschweiften, in den Armen der Freundschaft und der Liebe, des theuren Gefährten Rogen-

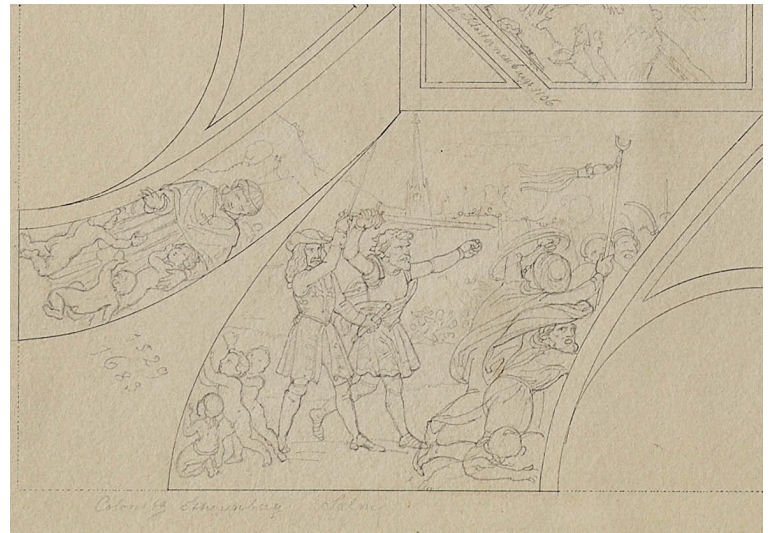


Abb. 172: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde: Bildfeld „Colonitz, Starhemberg, Salm 1529, 1683“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 418 x 569 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

dorf und dessen Tochter, der bekümmerten Gemahlinn, die sich vergeblich müht, das ausströmende Heldenblut mit ihrem Schleier zu stillen.“⁴³⁶

Ein Kupferstich von Passini nach dem Gemälde *Salm's Heldentod*⁴³⁷ von Carl Ruß illustriert den Text.⁴³⁸ Sowohl Text als auch Illustration deuten einen heldenhaften Tod am Schlachtfeld an, tatsächlich aber starb Salm erst im April 1530 auf dem Salmhof bei Marchegg an den Folgen der Wunde.

433 K. Weiß, zit. nach: Bisanz (1980) p. 84.

434 Ziska (1847) p. 288f.

435 Hormayr (1823 – 1825) 4. Bd., Heft 2, p. 183.

436 Hormayr (1811 – 1854), 1. Jg. (1820) p. XLVf. Dazu findet sich ein Stich von Passini nach dem Gemälde *Salm's Heldentod* von Carl Ruß (p. XXXVI/XXXVII).

437 Der Stich ist Hugo Franz Salm gewidmet und befindet sich im Schloss Raitz in Mähren: „wir verdanken die freundliche Mittheilung aller [...] für dieses Taschenbuch bestimmten, geschichtlichen Bilder der Liberalität des nähmlichen Besitzers. Sie befinden sich auf der mährischen Burg Raitz, in den Händen des, um vaterländische Wissenschaft und Kunst [...] hochverdienten Altgrafen Hugo von Salm-Reifferscheid. Der Künstler ist der k. k. Custos der großen Gemäldegalerie am Belvedere zu Wien [...].“ Hormayr (1811 – 1854) Jg. 1 (1820) p. XXXVI. In seiner Serie von Feder- und Pinselzeichnungen zur österreichischen Geschichte, die Ruß vor 1848 anfertigte, stellte er die Szene nochmals unter dem Titel *Die Verwundung Salms bei der ersten Türkenbelagerung im Jahre 1592* dar (Wien, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, PK 783 A, Nummer 139).

438 Auch Dichter inspirierte die Figur Salms, vgl.: Caroline Pichlers Gedicht *Niklas, Graf von Salm*: „Unsere treffliche Caroline Pichler, die Sängerin so vieler gemüthlicher Balladen, Romanzen und Legenden aus der Vaterlandsgeschichte [...] bewies unserem Taschenbuche dieselbe wohlwollende Theilnahme wie seinen Vorgängern [...] durch den nachfolgenden Weihgesang: ‚Die Freunde. I. Salm. Nach einem Gemähle des Herrn Ruß, Custos der k. k. Gemäldegalerie‘.“ Hormayr (1811 – 1854) Jg. 1 (1820) p. XXXVII – XLII.

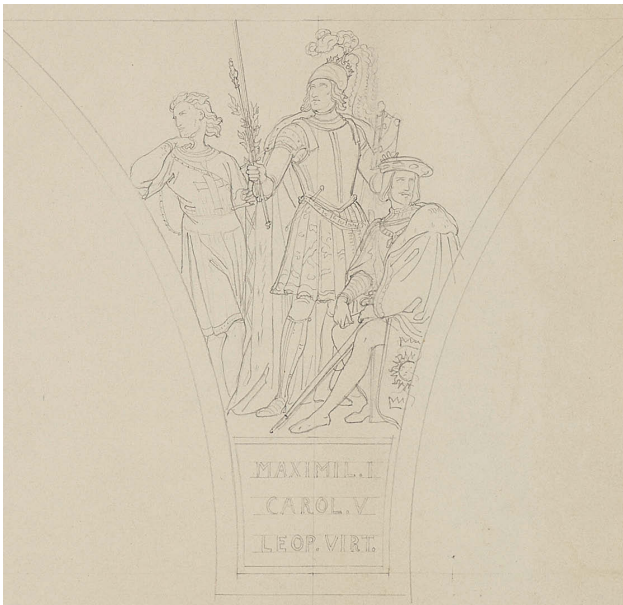


Abb. 173: Detail aus dem Entwurf für vier Zwickelbilder: Bildfeld „Maximil. I. / Carol. V. / Leop. Virt.“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 540 x 456 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/350.

Drei Jahre später nahm Hormayr in seinem Werk zur Geschichte Wiens das Thema erneut auf und bedauerte im Anschluss, dass der Held in der Vergangenheit nicht genug gewürdigt wurde, was den Wandel der Rolle Graf Salms im Laufe der Jahrhunderte verdeutlicht. Das von Ferdinand I. und Karl V. in der Kreuzkapelle der Dorotheakirche errichtete Denkmal Salms wurde nach der Aufhebung der Kirche 1783 nach Mähren gebracht.

„Es ist nicht rühmlich, daß in jener aufgeklärten Zeit [...] die sich schämte, eine Vergangenheit gehabt zu haben und darum allen Denkmahlen derselben vandalischen Krieg machte, niemand daran gedacht, wo dieses Denkmahl eigentlich hingehöre? Dahin, wo der erste Lobgesang dafür emporstieg, daß durch den alten Salm und seine Helden, nicht nur dieses theure Wien, sondern durch Wien auch sämtliche Lande zu Österreich, auch Deutschland und vielleicht Mitteleuropa, vor einer neuen Barbarei gerettet worden sind – in den Stephansdom!“⁴³⁹

Die dritte Heldenfigur, die, links hinter Starhemberg, mit erhobenem Schwert die Türken vertreibt, ist Prinz Eugen, eigentlich die markanteste Persönlichkeit im Zusammenhang mit den Türkenkriegen, aber hier – kaum erkennbar – im Hintergrund dargestellt und dem Betrachter abgewandt. Diese untergeordnete Rolle, die Prinz Eugen hier zukommt, lässt sich möglicherweise mit der Entstehungsgeschichte des Gemäldes erklären. Ursprünglich waren, wie der Gesamtentwurf für die Decke⁴⁴⁰ zeigt, für das Thema nur Salm, Starhemberg und Kollonitsch vorgesehen, Repräsentanten der ersten bzw. zweiten Türkenbelagerung Wiens. (Abb. 171, 172)



Abb. 174: „MAXI I. / CAR V. / EUG: SAV“; schwarze Feder auf Transparentpapier, 396 x 247 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/351.

Prinz Eugen sollte in einem der vier unten spitz zulaufenden Bildfelder zwischen den Fenstern zusammen mit Maximilian I. und Karl V. dargestellt werden⁴⁴¹, seine Figur wurde dort aber in einer späteren Fassung durch Leopold V. ersetzt.⁴⁴² (Abb. 173, 174)

Erst im zweiten Programmentwurf wird Eugen als einer der drei Helden im Kampf gegen die Türken namentlich genannt und die Jahreszahl 1697 (Schlacht bei Zenta) dazu vermerkt.⁴⁴³

Die ursprüngliche thematische Konzentration auf die beiden Türkenbelagerungen entspricht auch der Gewichtung der Ereignisse in der vaterländischen Geschichtsschreibung, die der Verteidigung Wiens stets mehr Raum gab als den großen Siegen in den Schlachten von Zenta, Turin und Belgrad. Bruckmüller merkt in dem Zusammenhang Folgendes an:

439 Hormayr (1823 – 1825) 4. Bd., Heft 1, p. 205.

440 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348, Bleistiftzeichnung auf Papier.

441 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/351, Tuschezeichnung auf Transparentpapier.

442 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/351, Bleistiftzeichnung auf Papier.

443 Die Auslegung, dass die untergeordnete Darstellung Prinz Eugens im Hintergrund des Bildes mit der Kriegserklärung König Alberts von Savoyen an das österreichische Kaiserreich im Zuge der italienischen Unabhängigkeitskriege in Zusammenhang steht, kann nicht bestätigt werden. König Karl Albert erklärte am 23. März 1848 den Krieg, der zweite Programmentwurf, in dem Prinz Eugen bereits erwähnt ist, ist aber vor den 1. Jänner 1848 zu datieren.



Abb. 175: „Die Türken bestürmen Wien 1529, comp. von Geiger“; Bildquelle: Ziska (1847).

„Das hat wohl mit der großen symbolischen Bedeutung Wiens als Haupt- und Residenzstadt, als ‚Kaiserstadt‘ zu tun. Die Erinnerung an die siegreich bestandene Belagerung konnte in besonderem Maße geeignet erscheinen, österreichisches Gemeinschaftsgefühl zu fördern.“⁴⁴⁴

Abgesehen davon war aber der Feldherr, Kunstmäzen und Staatsmann Prinz Eugen schon zu Lebzeiten ein Mythos geworden und erfreute sich großer Popularität. Anton Ziegler bezeichnet ihn als den „[...] größten Feldherrn seiner Zeit, der große Beschützer der Kunst und Wissenschaft, und Verschönerer Wiens durch herrliche Gebäude.“⁴⁴⁵ Sein ungewöhnlicher Lebenslauf, seine Bildung und sein außergewöhnlicher Charakter machten ihn zu einer der herausragendsten Persönlichkeiten seiner Zeit, die nicht auf ihre Rolle des siegreichen Feldherrn gegen die Türken reduziert werden konnte. Dementsprechend reihte ihn Kupelwieser ursprünglich auch

nicht unter die Helden aus den Türkenkriegen, sondern ehrte ihn durch eine Darstellung zusammen mit zwei der bedeutendsten Herrscher aus den Reihen der Habsburger, Maximilian I. und Karl V.

Zu dem Motiv der ganz rechts aus dem Bild fliehenden türkischen Krieger könnte Kupelwieser durch eine Illustration von Johann Nepomuk Geiger zu Ziskas Geschichte Wiens, *Die Türken bestürmen Wien 1529*, angeregt worden sein.⁴⁴⁶ (Abb. 175)

Die Flüchtenden sind jedoch nicht realistisch im Sinne einer historischen Momentaufnahme aufgefasst, sondern Teil einer zur Metapher stilisierten Szene. Durch die sehr reduzierte formale Gestaltung des Vordergrundes – links die siegreichen Feldherren, rechts die aus dem Bild heraus fliehenden Türken –, durch die ahistorische Verknüpfung von in denkmalhaften Posen erstarrten Helden und die bedeutungsvolle Gegenüberstellung des Stephansdoms mit dem von den Türken hochgehaltenen Ross-Schweif⁴⁴⁷ wird der übergeordnete Sinngehalt des Gemäldes deutlich. Die Großmacht, die ganz Europa in Schrecken versetzte und die schließlich vor den Toren Wiens mit vereinten Kräften geschlagen wurde, wurde nicht zuletzt auch als eine kulturell-religiöse Bedrohung empfunden. Dementsprechend ist in der zeitgenössischen historischen Literatur in dem Zusammenhang immer von „Christensklaven“ und „Christenkinder“ oder vom „Christenheer“ die Rede. Auch Leopold Kupelwieser skizziert in seinem zweiten Programmentwurf das Thema als „Bischof Kollonitsch, welcher im verlassenen Türkenlager die Kinder der erschlagenen Christen sammelt“.⁴⁴⁸ Die dramatische Gegenüberstellung der beiden Symbole Halbmond und Kreuz in Verbindung mit dem Stephansdom wird zum Leitmotiv in Guido Görres Ballade *Die Befreiung Wiens*:⁴⁴⁹

„[Starhemberg spricht] ‚Nun pflanz‘ ich auf den Stefans-thurm die heil‘ge Kreuzesfahn [...] Und sinkt die Fahn‘ vom Stefansturm,/dann stehe Gott uns bei,/dann decke sie als Leientuch/den Starhemberger frei!‘/Der Sultan rief dem Starhemberg: ‚Bei Allah, hör mein Wort,/ich werf‘ die Fahn‘ vom Stefansturm/und pflanz den Halbmond dort./Ich mache Wien zur Türkenstadt,/Sanct Stefan zur Moschee‘

⁴⁴⁴ Bruckmüller (1998) p. 281.

⁴⁴⁵ Ziegler (1838 – 1840) zu Bild Nr. 27.

⁴⁴⁶ Ziska (1847) p. 347.

⁴⁴⁷ Türkisches Feldzeichen. In der frühesten Darstellung (Gesamtentwurf für die Decke, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348, Bleistiftzeichnung auf Papier) war der Ross-Schweif noch mit einem Halbmond verziert, was den symbolischen Gehalt der Gegenüberstellung zusätzlich betonte.

⁴⁴⁸ Programmentwurf II, siehe Anhang.

⁴⁴⁹ Guido Görres: *Die Befreiung Wiens*. Zit. nach: Pennersdorfer (1879) p. 238 – 240.

[...] Und noch steht auf dem Stefansturm/das Kreuz der Christenheit/zum Zeichen, wie vereinte Kraft/die Kaiserstadt befreit.“

Diese Interpretation ist auch Gegenstand der modernen Geschichtsforschung und wird u.a. von Bruckmüller diskutiert:

„In allen Fällen werden diese Auseinandersetzungen als Kämpfe auf Leben und Tod empfunden und dargestellt, als Konflikte von existentieller und fast eschatologischer Dimension, deren Ausgang nur die Befreiung oder die Unterwerfung, die Vernichtung oder die Rückkehr zum Leben, die Rettung oder das Verderben sein kann. Der Islam und seine Verkörperungen (...) werden als die gefährlichsten und dauerhaftesten Feinde Europas empfunden, als Europas absolute Antithese und Negation. (...) Die zentrale Bedeutung, die der Erinnerung an die Belagerung Wiens und an die Schlacht auf dem Kahlenberg 1683 in der historischen Mythologie Österreichs und Polens zukommt, (...), veranschaulicht diese Einstellung am treffendsten. So hat der Kampf gegen den Islam (...) de facto immer eine religiöse, heilige und schicksalhafte Dimension, weil es immer um das Heil Europas, der Nationen und ihrer Seele geht.“⁴⁵⁰

Durch die Szene an der Bresche der Befestigungsanlage im Hintergrund erschließt sich eine weitere – und sehr moderne – Aussage des Gemäldes. Wie bereits erwähnt, übernahm Kupelwieser hier das Motiv eines Gemäldes von Leander Ruß, welches 1838 von der Kaiserlichen Gemäldegalerie unter dem Titel *Sturm der Türken auf die Löwelbastei 1683* erworben wurde. Auffallenderweise war dasselbe Bild bei der St. Anna Ausstellung desselben Jahres noch unter einem anderen Titel verzeichnet, nämlich *Die Bürger Wiens vertheidigen die Bresche an der Löwelbastei am 6. September 1683*.⁴⁵¹ Wie der frühere Titel andeutet, stehen hier, nach dem im Revolutionszeitalter geprägten Bildtypus, nicht herausragende Helden, sondern die kämpfende Masse der Bürger im Vordergrund. Anton Ziegler betont im Zusammenhang mit der Verteidigung der Löbelbastei ebenso den Mut der Wiener Bevölkerung:

„Jeder Schritt, den die Belagerer nun vorwärts machten, kostete ihnen [sic!] Hunderte von Menschen, denn die Besatzung, von den rühmlichsten Anstrengungen der Bürgerschaft und der Studenten gemeinschaftlich unterstützt, leistete den heftigsten Widerstand, und schlug die Stürmenden immer männlich zurück.“⁴⁵²

In ähnlicher Gewichtung interpretierte auch Leopold Kupelwieser die Ereignisse. Schon im ersten Programm-entwurf für den Freskenzyklus umriss er drei Bildthemen, in denen er „den Tugenden der Untertanen ein Denkmal

setzen“⁴⁵³ will. Freilich erfuhr diese moderne Geschichtsauffassung einen restaurativen Impuls durch die Deutung, diese Tugenden seien die *Früchte einer weisen Regierung*. Bei den anderen beiden Bildern, deren Gegenstände Kupelwieser nicht namentlich anführt, kann es sich nur um *Das Aufgebot von 1797* und *Die Franzosenkriege* handeln. Besonders Letztere wurden in der vaterländischen Geschichtsschreibung oft mit den Türkenkriegen in Verbindung gesetzt, so etwa in Aloys von Groppenbergers Werk *Denkmahl rühmlich erfüllter Bürgerpflichten der Bürger und Einwohner Wiens* von 1806. Die Ereignisse werden im Sinne der herrschenden Geschichtsauffassung ausgelegt, und das vorbildliche Verhalten der Wiener beim Einzug der Franzosen 1805 wird mit dem tapferen Einsatz der Bürger während der Türkenbelagerung 1683 verglichen. Durch seine Darstellung heldenhaft kämpfender Bürger erfüllte Kupelwieser die Forderung Hormayrs, die bildenden Künste sollten durch die Inszenierung vorbildlicher Taten den Betrachter zur Nachahmung anspornen und die Bürger zum bedingungslosen Einsatz für ihr Vaterland begeistern.

450 Bruckmüller (1998) p. 25.

451 *Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebaeude der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Kuenste bey St. Anna. Im Jahre 1838*, Wien 1838, Nr. 378.

452 Ziegler (1838 – 1840) Bild Nr. 24.

453 Programmentwurf I, siehe Anhang.

*Studien und Karton zu dem Gemälde
„Die Türkenkriege von 1529, 1683 und 1697“*

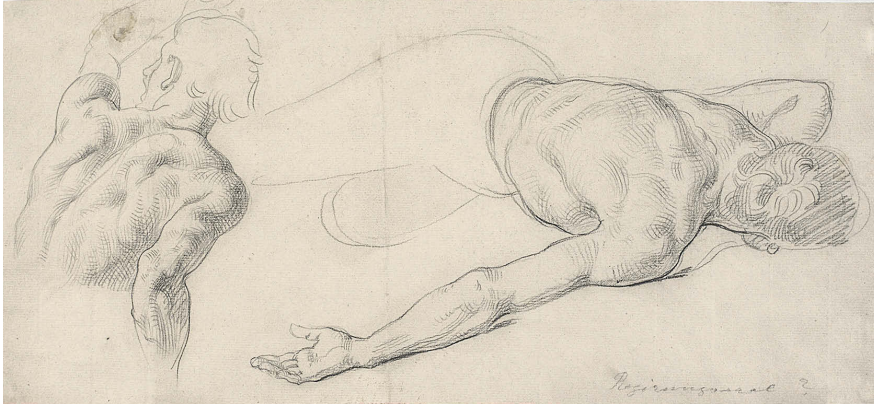


Abb. 176: Studie zu dem Gemälde „Die Türkenkriege von 1529, 1683 und 1697“; Kohle, geripptes Papier, 205 x 470 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

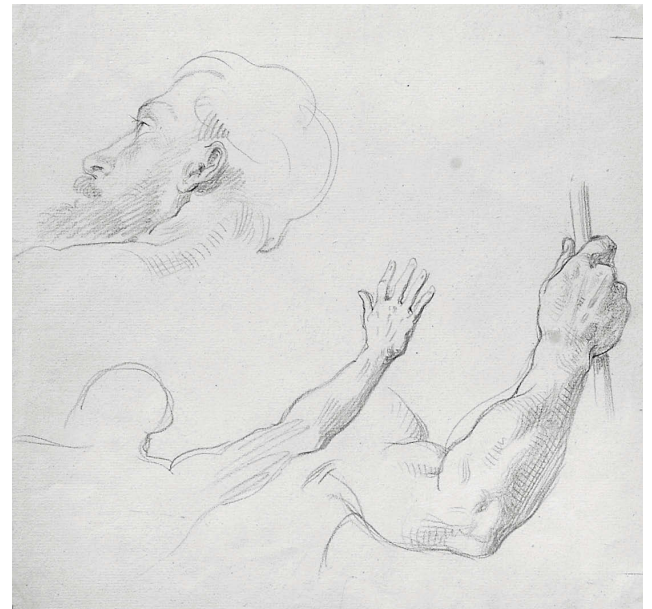


Abb. 177: Studie zu dem Gemälde „Die Türkenkriege von 1529, 1683 und 1697“; Bleistift, geripptes Papier, 264 x 278 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1015.

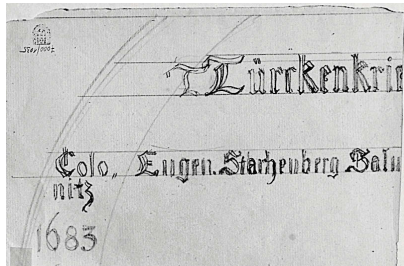


Abb. 178: Studie zu dem Gemälde „Die Türkenkriege von 1529, 1683 und 1697“; Bleistift, geripptes Papier, 310 x 315 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1035 (verso).



Abb. 179: Karton zu dem Gemälde „Die Türkenkriege von 1529, 1683 und 1697“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 2620 x 3120 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 772 a und b.

Die Aufgebote von 1797



Abb. 180: „Die Aufgebote von 1797“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Bürger und Studenten drängen sich, von den Ihrigen Abschied nehmend nach der Fahne, welche der Prinz von Württemberg in der Linken hält. Die bereits eingereihten Aufgebotmänner ziehen im Hintergrunde nach der Stadt.“

In der Mitte der Darstellung steht Ferdinand von Württemberg, in der Linken die Fahne haltend, die mit ihrem leuchtenden Goldgelb auch farblich das Zentrum der sonst in gedämpften Blau- und Grautönen gehaltenen Komposition bildet. Um ihn scharen sich junge Männer, die Rechte zum Schwur erhoben, begeistert Dreispitze in die Luft schwenkend, um sich für das Corps der Freiwilligen einschreiben zu lassen. Dahinter ziehen die bereits eingeschriebenen Aufgebotmänner gegen Wien; Die Stadtmauern und der alles überragende Nordturm des Stephansdoms sind im Hintergrund zu erkennen. Links im Vordergrund kniet ein Mann, der eine Trommel hält und aus dem Gemälde herauszublicken scheint, schräg hinter ihm am linken Bildrand befindet sich eine

Figurengruppe, die einen Freiwilligen beim Abschied von seinen alten Eltern zeigt.

Unter den am Grazer Institut für Kunstgeschichte wiederentdeckten Zeichnungen Kupelwiesers befindet sich eine etwas frühere Version des Sujets; die um Ferdinand von Württemberg versammelten Freiwilligen wirken hier wesentlich verhaltener, und die gesamte Komposition erscheint noch etwas steif und konstruiert. Wirkungsvolle Bildelemente, die dem Gemälde erst seine Dynamik verleihen und die allgemeine Stimmung der Begeisterung vermitteln, wie etwa der von links herbeistürmende junge Mann, der Trommler links im Vordergrund oder der seinen Hut hochreisende und in der Luft schwenkende Mann in der Menschenmenge, fehlen hier noch. (Abb. 181) Im zweiten Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde ist die Komposition bereits weiterentwickelt und entspricht, bis auf wenige Details wie etwa den etwas anders gestalteten Weisungsgestus Friedrich von Württembergs, jener des ausgeführten Freskos.



Abb. 181: Entwurf für das Gemälde „Die Aufgebote von 1797“; Bleistift, Transparentpapier, 155 x 240 mm; Beschriftung verso [fälschlich, Anm.]: „Der Fahneid 1848“; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.



Abb. 182: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde: Bildfeld „Wiener Aufgeböth 1797“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 418 x 569 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

Im zweiten Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde ist die Komposition bereits der Form des Bildfeldes angepasst; entsprechend wurde auch die Nebenszene für das schmale, rautenförmige Bildfeld hinzugefügt: Erstmals taucht hier das Motiv des „Abschied nehmenden Freiwilligen“ auf, der Frau und Kind verlässt, während er sich in der später als Karton ausgeführten Version von seinen alten Eltern verabschiedet. (Abb. 182)

Das Gemälde schildert eine Szene aus den Tagen der Franzosenkriege, als der niederösterreichische Regierungspräsident Franz Josef Graf von Saurau⁴⁵⁴ im April 1797 aus Mangel an Truppen die Volksbewaffnung zur Verteidigung Wiens gegen die vordringenden Truppen Napoleons organisierte. Bereits vier Jahre zuvor hatte Freiherr Josef von Sumerau im Breisgau einen Landsturm aus bewaffneten Bauern nach dem Muster älterer ländlicher Milizsysteme gebildet, die durch den Journalisten Michael Armbruster propagandistisch unterstützt wurde.

Diesem Muster folgend, gab Graf Saurau im Winter 1796 bei dem Dichter Leopold Lorenz Haschka den Text für eine Hymne in Auftrag, die in der Vertonung von Joseph Haydn angesichts der bevorstehenden Mobilmachung gegen Frankreich patriotische Stimmung schaffen sollte. Erstmals wurde von Saurau in diesem Zusammenhang auch der Begriff der Österreichischen Nation geprägt, der, im Gegensatz zur frühen Neuzeit, nun die gesamte österreichische Monarchie umfasste.⁴⁵⁵ Tatsächlich löste der Aufruf zum Volkssturm im April 1797 eine Welle der Begeisterung in der Bevölkerung aus. Besonders eindrucksvoll berichtet Carl Ruß, Kammermaler Erzherzog Johanns, von dem Aufruf zum Volkssturm an der Akademie der bildenden Künste in seinem Tagebuch:

„Sämtliche Schüler der Akademie aus allen Kunstfächern waren in dem großen Antiken-Saale versammelt. Auf der erhöhten Modellbühne standen die Professoren, der Nestor der Akademie Schmutzer, Jakobi, Vincenz Fischer, Martin Fischer, der Anatom und Bildhauer, der ernste Maurer, der feurige Lampi, der schlachtenathmende Kauzig an ihrer Spitze der herrliche stattliche Füger, den Aufruf zu den Waffen lesend, mit allem Pathos seiner sonoren Stimme. Hunderte von Stimmen jauchzten ihm entgegen, fest schlugen wir die Hände ineinander zum Schwur, zu leben und zu sterben für den heiligen häuslichen Herd, für Vaterland und Kaiser, glühend wetteiferten wir unsre Namen in die Reihe begeisterter Vaterlandsvertheidiger einzutragen; den braven Professoren rannen Tränen über die ernsten Gesichter. Heilige Augenblicke, nie werde ich euch vergessen!“⁴⁵⁶

Auch der Herzog von Württemberg, seit 1796 Kommandierender General in Inner- und Oberösterreich⁴⁵⁷, meldete sich zum Freiwilligen-Corps und wurde zu dessen Oberbefehlshaber ernannt. Er zog mit 11 000 Mann Richtung Steiermark, kehrte aber bereits wenige Tage später nach dem Waffenstillstand in Leoben zurück nach Wien, und das Corps wurde aufgelöst.

Die Ereignisse der April-Tage 1797 inspirierten in der Folge Historiker, Dichter und Musiker zu einer Reihe von Werken. Beethoven komponierte den Abschiedsbesang an Wiens Bürger beim Auszug der Wiener Freiwilligen, Franz Xaver Süßmayr schrieb einen Marsch für das Frei-

454 Franz Josef Graf von Saurau (1795 – 1797 Regierungspräsident, 1809 – 1814 Statthalter).

455 Vgl.: Telesko (2006) p. 51.

456 Zit. nach: Koschatzky (1959) p. 31.

457 Wurzbach (1856 – 1891) Bd. 58, p. 248ff.

willigen-Aufgebot und für das Studenten-Corps, vaterländische Volksstücke mit Gesängen und Chören wurden aufgeführt.⁴⁵⁸ Denkschriften zu den Ereignissen des Jahres 1797 wie Joseph Laubers illustriertes Werk *Denkmahl der Vaterlandsliebe und Fürstentreue* und Johann Michael Cosmas Denis' *Denkschrift für Oesterreichs Patrioten* erschienen noch im selben Jahr bzw. 1798. Wenig später, 1799, entstand Heinrich Fügers Porträt des Grafen Franz Josef Saurau, auf dem das Datum *17. April 1797* vermerkt ist, was das Gemälde in unmittelbarem Zusammenhang mit den Ereignissen des Wiener Aufgebots bringt.

In der Geschichtsschreibung wurde das Freiwilligen-Aufgebot auch in den Jahren danach stets als Musterbeispiel für Vaterlandsliebe und Bürgertugend angeführt und ausführlich besprochen. Anton Ziegler schildert 1838 in seinen *Vaterländischen Immortellen* die Ereignisse wie folgt:

„Wem ist der Name ‚Vaterland‘ nicht heilig? [...] Und wer ist von dieser schönen Vaterlandsiebe feuriger durchdrungen als Österreichs Bewohner und vorzüglich Wiens schätzbare Bürger, die diese Liebe, zum besten des hohen Kaiserhauses und des theuren Vaterlandes, in ruhigen wie in sturmbewegten Zeiten so sattsam bewiesen haben. [...] Ein öffentlicher Aufruf an alle Landes-Mitglieder und ihre Söhne, an alle Adelige, wie auch an alle ständische Beamte, bildete das sogenannte Korps von Niederösterreich zur Vertheidigung des Vaterlandes. Sämmtliche Aufgebots-Mannschaft trug kaiserliche Kokarden auf ihren Hüten. [...] Sobald diese Funktion [Feldmesse, Anm.] beendet war, wurde nun dem versammelten unter Waffen gebrachten Aufgebote der Eid der Treue, gegen den Monarchen und das Vaterland vorgelesen. Alle hoben jetzt den Daumen, Zeig- und Mittelfinger in die Höhe, und sprachen den Eid mit fester Stimme nach.“⁴⁵⁹

Eine Illustration zeigt den Schwur der neu angelobten Freiwilligen, der hier – anders als bei Kupelwieser – entsprechend der vorangegangenen Textpassage mit der Schilderung der Feldmesse auf dem Glacis nicht dem Prinzen von Württemberg, sondern einem Geistlichen geleistet wird. In Zieglers 1843 – 1849 erschienenem Werk *Vaterländische Bilder-Chronik* ist das Aufgebot wieder durch eine Illustration veranschaulicht, die Szene wird aber wesentlich weniger dramatisch gestaltet: In einem fast bürokratisch anmutenden Akt im Rathaus tragen sich die Bürger in ein Buch ein.

Joseph Freiherr von Hormayr stellt in seiner 1823 erschienenen Geschichte von Wien die Ereignisse in einen größeren geschichtlichen Kontext und bringt sie mit der Verteidigung Wiens während der beiden Türkenbelagerungen durch die Wiener Bürger in Verbindung:

„Graf Saurau [...] forderte am 4. April Wiens Bürger [...] dazu auf, jene muthvolle Treue wieder zu beweisen, die ihre

*Altvorderen unter Ferdinand und Leopold auf den Wällen Wiens siegreich bethätigt hatten! [...] Die Studenten vom dießjährigen Rector, dem berühmten Arzte Baron Quarin angefeuert, bestrebten sich den ruhmwürdigen Vorgang der Wiener Hochschule in den Nöthen Ferdinands Leopold und Theresiens noch zu übertreffen.“*⁴⁶⁰

Auch Ziska deutet das Aufgebot in diesem Sinn:

„[...] und daß die biedern Einwohner Wiens nicht weniger Muth und Treue beweisen werden, als ihre ruhmvollen Voreltern, welche unter Ferdinand und Leopold auf den Wällen von Wien für Religion, Fürst, Vaterland und Ehre siegreich gefochten hatten. [...] Freudigen Muthes voll wurde der Ruf zum Aufgebote angenommen: die Studierenden, die Künstler und der Handelsstand ergriffen die Waffen; Nieder=Österreichs Stände bildeten ein eigenes Corps [...].“⁴⁶¹

Diese Deutung der Ereignisse lässt sich bis unmittelbar in die Zeit des Aufgebots selbst zurückverfolgen: Schon 1797 war Georg Friedrich Henslers Volksstück *Die getreuen Oesterreicher oder das Aufgeboth* (Wien 1797) erschienen, in dem der Autor die zweite Wiener Türkenbelagerung wieder vergegenwärtigte. Geschichte wurde hier zum Katalysator *Gemeinschaft* stiftender Prozesse und zur Rückversicherung in der gegenwärtigen Bedrohungslage durch Aktualisierung beispielhafter historischer Handlungsschemata.

Zur Darstellungstradition

In der Gestaltung des zentralen Bildelements – dem Schwur auf Kaiser und Vaterland – greift Kupelwieser auf eine ikonographische Tradition zurück, die Frodl-Schneemann vor allem aus französischen Darstellungen des 18. Jahrhunderts herleitet.⁴⁶² Zu den bekanntesten Beispielen für dieses Motiv zählen Gavin Hamiltons *Schwur des Brutus* (1763/64), Johann Heinrich Füßlis *Der Schwur am Rütli* (1787), der, von Carl Rahl gestochen, auf der Akademie-Ausstellung von 1842 gezeigt wurde, und vor allem Jacques-Louis Davids *Schwur der Horatier* (1784). In Österreich übertrug Carl Ruß den Gegenstand ins ländlich-bäuerliche Milieu aus der Zeit der Befreiungs-

458 Eine Auswahl: Carl Friedrich Hensler: *Die getreuen Oesterreicher, oder das Aufgeboth*. Ein Volksstück mit Gesang in 3 Aufzügen. Wien 1797; Johann Thiard Laforest: *Das Aufgeboth. Ein Vaterländisches Gelegenheits-Stück mit Gesängen und Chören*, Wien 1798; Ignaz Liebel, Cantate *Das Aufgeboth*. Wien 1800; Lauber, Joseph: *Denkmahl der Vaterlandsiebe und Fürstentreue*. Wien 1797, mit 8 kolorierten Kupfertafeln.

459 Ziegler (1838 – 1840) Text zu Bild Nr. 50.

460 Hormayr (1823 – 1825) 5. Bd., Heft 1, p.114ff.

461 Ziska (1847) p. 435.

462 Frodl-Schneemann (1984) p. 39f.

kriege; er zeigt in seinem Aquarell *Die Brüder Murhofer* (1810) drei Brüder, die ihrem alten, kranken Vater beim Abschied einen Schwur leisten. In jedem Fall bleibt diese Formel Ausdruck für Opferwillen und Vaterlandsliebe der einfachen Bürger, die hier zu den eigentlichen Helden der Geschichte werden.

Wie in zwei anderen rautenförmigen Bildfeldern – *Die Türkenkriege* und *Der Wiener Kongress* – gestaltete Kupelwieser auch hier den schmalen, räumlich durch die Ecke von der übrigen Komposition abgetrennten Bildstreifen mit einer eigenständigen und auch unabhängig vom Gesamtkontext des Gemäldes lesbaren Figurengruppe. (Abb. 183) In diesem Fall handelt es sich dabei um das Motiv des jungen Mannes, der von seinen Eltern Abschied nimmt. Unschwer lässt sich hier das zu der Zeit überaus beliebte Thema vom *Abschied des Landwehrmannes* erkennen, ein Bildtypus, den Johann Peter Krafft mit seiner gleichnamig betitelten Komposition nachhaltig prägte. 1813, am Höhepunkt der Freiheitskriege, in denen sich besonders die in der Landwehr organisierten Freiwilligen auszeichneten, schuf Krafft ein Gemälde, das den Aufbruch eines Bürgers in den Kampf gegen Napoleon zeigt. Die unmittelbare politische Aktualität der Darstellung war zu einer Zeit, als *vaterländische* Maler stets Themen aus der weit zurückliegenden Vergangenheit wählten, einzigartig und erregte großes Aufsehen. Das Gemälde wurde in einer von Krafft eigens angefertigten Bretterbude auf der Bastei ausgestellt, später auf der akademischen Kunstausstellung gezeigt und darauf für die kaiserliche Gemäldesammlung angekauft. Die Stiche von Carl Rahl d. Ä. und Blasius Höfel sorgten darüber hinaus für eine weite Verbreitung des Sujets, das in unzähligen Nachahmungen mit oft stark sentimentalem und episodenhaftem Charakter weiter wirkte.⁴⁶³

Vanca weist weiters auf die Ähnlichkeit der Figurengruppe in Kupelwiesers Gemälde zu einem Detail in Julius Schnorr von Carolsfelds Fresko *Das Frankenheer Kaiser Karls des Großen in Paris* (1826, Casino Massimo, Rom) hin. Im Mittelgrund erkennt man hier einen jungen Mann, der sich dem Heer Karls des Großen anschließt; er wendet sich im Vorwärtsschreiten noch einmal zurück zu seiner Mutter, die ihm naheilt und ihre Linke auf seine Schulter legt, um ihn zurückzuhalten; wie in Kupelwiesers Wandbild ist die Mutter in Rückenansicht dargestellt und ihr Gesichtsausdruck nicht sichtbar, alle Emotion wird in die verzweifelte Geste gelegt. Tatsächlich ist das Gemälde Carolsfelds auch thematisch mit dem Wiener Aufgebot verwandt, auch hier „eilen Waffenkundige Bürger zur Verteidigung der Stadtmauern herbei“.⁴⁶⁴

Die Gestaltung der Figurengruppe bei Kupelwieser folgt darüber hinaus einem Muster aus dem Motivvorrat



Abb. 183: Karton
„Die Aufgebote von 1797“,
Seitenteil: „Abschiedsszene“;
Kohle, dickes, geripptes
Papier mit rauer
Oberfläche (Packpapier),
2380 x 690 mm;
Nö. Landesmuseum,
Inv. Nr. 774.

biblischer Bildsprache. In der Darstellung des aufbrechenden Sohnes, der sich zu seiner Mutter zurückwendet, die in flehend zurückhaltender Geste ihren Arm um seine

⁴⁶³ Zur Heranbildung des Themas und zur Rezeptionsgeschichte des Gemäldes *Abschied des Landwehrmannes* vgl: Frodl-Schneemann (1984) p. 38ff. Krafft selbst malte noch zwei weitere Versionen des Bildes (1817 und 1820). In der Tradition von Kraffts Gemälde wären unter anderem folgende Werke anzuführen: Albert Schindler: *Die Witwe des Landwehrmannes* (1836) und *Der letzte Abend des zu Tode verurteilten Soldaten* (1840). Als die propagandistisch-politische Funktion mit Ende des Krieges wegfiel, begann der sentimentale Moment zu überwiegen und das Thema wurde zunehmend trivialisiert. Vergleiche etwa: *Ein Handwerksbursche nimmt Abschied von der Geliebten* (ebenfalls von Carl Schindler, ausgestellt auf der St. Anna Ausstellung der Akademie der bildenden Künste 1836) oder *Der Abschied des Urlaubers* von Johann Matthias Ranftl, Ludwig Schnorr von Carolsfelds *Abschied des Herzogs von seiner Familie* und mehrere in der Landschaft gebundene genrehafte Abschiedsszenen von Waldmüller.

⁴⁶⁴ Zit. nach: Fastert (2000) p. 192.

Schulter legt und zu ihm aufblickt, klingt das Motiv *Abschied Jesu von seiner Mutter* aus dem Bilderkanon der Passion Christi an.

Bedingt durch die architektonischen Gegebenheiten des Raumes musste Kupelwieser sein Fresko *Das Aufgebot von 1797* um die Ecke führen und fertigte in der Folge für den schmalen Bildstreifen am linken Bildrand einen separaten Karton. Der Eindruck der Verselbständigung der Abschiedsszene wird noch verstärkt, indem die Zeichnung unabhängig vom größeren Teil der Komposition einzeln gerahmt präsentiert wird. Dergestalt aus dem Kontext der Gesamtdarstellung und damit auch des konkreten geschichtlichen Ereignisses genommen, wird die Figurengruppe aus dem Bereich der alltäglichen Wirklichkeit herausgehoben und zur überzeitlich-allgemeingültigen Tugend christlicher Selbstaufopferung nobilitiert.

Zur Themenwahl

Für die Entscheidung, eine Darstellung der Ereignisse von 1797 in den Freskenzyklus aufzunehmen, kann es mehrere Gründe gegeben haben. Von den Volkserhebungen der Freiheitskriege erschien das Aufgebot von 1797 sicherlich am wenigsten suspekt, da es stattfand, bevor die von Erzherzog Karl und Erzherzog Johann initiierte und organisierte Landwehr nicht zuletzt durch die propagandistisch-publizistischen Bemühungen Hormayrs eine nationale Begeisterungswelle auslöste, die außer Kontrolle zu geraten drohte. Zwar wurde nach der Verhaftung Hormayrs 1813 und der Auflösung des Alpenbundes als Folge der Tiroler Aufstände die Politik grundsätzlich geändert und in der Ära Metternich alles, was an einen massenhaften Aufbruch der Bevölkerung erinnerte, unterdrückt. Dennoch war man ganz allgemein daran interessiert, die Verbundenheit der Bürger mit ihrem Vaterland zu stärken und sie durch künstlerische Inszenierung vorbildlicher Opferbereitschaft in der Vergangenheit an ihre gegenwärtige Pflicht dem Staat gegenüber zu erinnern.

Das Aufgebot von 1797 stand in direktem Zusammenhang mit der niederösterreichischen Regierung, deren Regierungspräsident Graf Saurau 1797 auch Initiator der Volksbewaffnung war; zudem bildeten die niederösterreichischen Stände ein eigenes Corps. Als Symbol ihrer Loyalität zum Kaiserhaus machten die Truppen mehrere von Maria Theresia eigenhändig bestickte Bänder, die sie einst dem Grafen Saurau übergeben hatte, zu ihrem Banner. Im Gebäude der Niederösterreichischen Stathalterei hing in halber Höhe des ersten Stockwerkes ein Stich von Johann Peter Pichler aus dem Jahr 1799 nach

einem Gemälde von Heinrich Füger, das den Regierungspräsidenten Franz Josef Graf Saurau darstellte und in Erinnerung an das Aufgebot des Jahres 1797 geschaffen worden war.⁴⁶⁵

Im Jahr der Beauftragung Kupelwiesers mit dem Freskenzyklus jährte sich zudem das Ereignis zum fünfzigsten Mal, möglicherweise wurde dieses Jubiläum auch mit Feierlichkeiten begangen und das Ereignis wieder in das allgemeine Bewusstsein gerufen.

Kupelwieser konnte sich bei dieser Darstellung gewiss besonders mit den Protagonisten der Handlung identifizieren, schließlich wird in der zeitgenössischen historischen Literatur stets betont, die Künstler wären in den Tagen des Aufgebots mit gutem Beispiel vorangegangen:

*„Die Mitglieder der Akademie der bildenden Künste hatten schon im Jahre 1741 ein eigenes Corps zur Vertheidigung ihrer damals regierenden Monarchin Maria Theresia gebildet, und sich eine eigene Fahne, unter der sie zum Streite auszogen angeschafft. Nach dem Beispiele ihrer edlen Vorfahren sammelten sich nun auch diese wieder und traten unter ihrem wackeren Direktor Schmutzer ebenfalls in die Reihen der Landesverteidiger.“*⁴⁶⁶

Viele der jungen Männer, die sich in Kupelwiesers Gemälde um den Prinzen von Württemberg scharen, sind durch ihre Kleidung – graublauere Hosen und Röcke mit grünen Krägen und Ärmelaufschlägen, dazu der schwarze Dreispitz mit grünen oder schwarzen Buschen – als Mitglieder des Corps der Akademie der bildenden Künste oder der Studierenden gekennzeichnet.⁴⁶⁷

Nicht zuletzt hatte Kupelwieser auch Kontakt zu einer der prominentesten Persönlichkeiten aus der Zeit der Volkserhebungen, zu dem Dichter Matthäus von Collin, dessen Wehrmannslieder 1813 im Burgtheater von tausenden Begeisterten mitgesungen wurden.

Die Unmittelbarkeit der Darstellung im Sinne einer historischen „Momentaufnahme“, die bewegte Gestik als Ausdrucksträger der Idee und realistische Detailschilderungen machen das Gemälde *Das Aufgebot von 1797* zu einem modernen Ereignisbild. Inhaltlich vollzieht sich innerhalb des gesamten Freskenzyklus in diesem Bild am deutlichsten eine Wende zu einer modernen Geschichtsauffassung. Hier werden Bürger zu den eigentlichen Helden der Handlung und ein Freiwilliger steht als Repräsentant der Volkserhebung für die Freiheit der Nation im Mittelpunkt.

⁴⁶⁵ Foerster (1930) p. 74.

⁴⁶⁶ Ziegler (1838 – 1840) Text zur Bild Nr. 50.

⁴⁶⁷ Vgl.: Lauber (1797) Abbildungen der Uniformen.

Studien und Karton zu dem Gemälde „Die Aufgebote von 1797“



Abb. 184: Studie zu dem Gemälde „Die Aufgebote von 1797“; Bleistift, geripptes Papier, 68 x 100 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1017b.

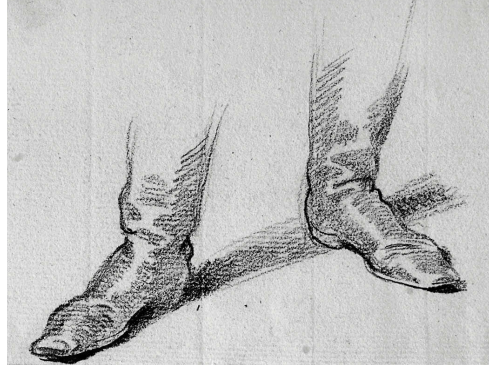


Abb. 185: Studie zu dem Gemälde „Die Aufgebote von 1797“; Bleistift, geripptes Papier, 92 x 135 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1017c.



Abb. 186: Studie zu dem Gemälde „Die Aufgebote von 1797“; Bleistift, geripptes Papier (Wasserzeichen: C&J HONIG), 154 x 213 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1025.



Abb. 187: Studie zu dem Gemälde „Die Aufgebote von 1797“; Bleistift, geripptes Papier, 312 x 199 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1026.



Abb. 188: Studie zu dem Gemälde „Die Aufgebote von 1797“; Bleistift, geripptes Papier, 312 x 199 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1026 (verso).



Abb. 189: Studie zu dem Gemälde „Die Aufgebote von 1797“; Bleistift, geripptes Papier, 258 x 208 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1027.



Abb. 190: Studie zu dem Gemälde „Die Aufgebote von 1797“; Bleistift, geripptes Papier (Büttenrand untere Blattkante), 337 x 253 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1028.



Abb. 191: Studie zu dem Gemälde „Die Aufgebote von 1797“; Bleistift, geripptes Papier (Büttenrand untere Blattkante), 337 x 253 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1028 (verso).



Abb. 192: Studie zu dem Gemälde „Die Aufgebote von 1797“; Bleistift, geripptes Papier, 335 x 258 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/531.



Abb. 193: Studie zu dem Gemälde „Die Aufgebote von 1797“; Bleistift, geripptes Papier, 303 x 500 mm; Archiv Kupelwieser Widrich Salzburg (Gerheid Widrich-Kupelwieser und Hans Widrich).



Abb. 194: Karton zu dem Gemälde „Die Aufgebote von 1797“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 2650 x 3100 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 780.

Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern



Abb. 195: „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Die Schlacht bei Aspern (1809). Erzherzog Karl trägt dem schlacht- und siegesfreudigen Heere die Fahne des Regiments Zach voran.“

Dieser äußerst knappe Erläuterungstext umreißt mit einem Satz ein Ereignis aus der zur Entstehungszeit des Gemäldes jüngsten Vergangenheit, das durch die Werke bildender Künstler und Dichter fest im kollektiven Gedächtnis verankert war und keiner längeren Erklärung bedurfte.

Als der französische Marschall Lannes einen Angriff auf das geschwächte Zentrum der österreichischen Truppen führte und ein Durchstoß der Franzosen zu befürchten war, soll sich Erzherzog Karl mit der Fahne des Regiments Zach selbst an die Spitze der wankenden Bataillone gestellt und die Grenadiere aus der Reservestellung zum Vorrücken veranlasst haben, um so dem Angriff standhalten zu können. Der Übergang der französischen Truppen an das Nordufer der Donau wurde verhindert und Napoleon zog sich am Ende der Schlacht des 22. Mai 1809 mit seinem Heer in die Lobau zurück.

In einer Publikation aus dem Jahr 1812⁴⁶⁸ findet sich erstmals die Schilderung der Szene, in der Erzherzog Karl im entscheidenden Moment mit den Worten „Für's Vaterland mutig vorwärts!“ die Fahne des Regiments Zach hochreißt und so durch seinen persönlichen Einsatz den Sieg herbeiführt. Diese Darstellung des Ereignisses ist aufgrund der zarten Statur und angegriffenen Gesundheit des Erzherzogs schwer vorstellbar – er selbst soll dazu geäußert haben: „Aber was glauben S' denn – wie hätt i denn dös mach'n soll'n? I, so a schwach's Mandl!“ Wahrscheinlicher ist, dass der Generalissimus den Fahnenträger des Regiments in die vorderste Linie dirigierte und an seiner Seite mit gezogenem Säbel kämpfte. Dennoch wurde der legendäre Moment des Ergreifens der Fahne, herausgelöst aus seinem komplexeren historischen Kontext, zum Symbol der Überwindung des französischen Erbfeindes und als solches von Geschichtsschreibern, Dichtern und bildenden Künstlern perpetuiert und in das nationale Gedächtnis eingeprägt. Der Mythos vom *Überwinder des Unüberwindlichen*

468 Hormayr (1810 – 1830) 1812, p. 145ff.



Abb. 196: Detail aus einem Blatt mit Skizzen zu Wand- und Deckengemälden: Entwurf zu dem Gemälde „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 260 x 330 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

(Heinrich von Kleist) war geschaffen. Bei Anton Ziegler findet man eine sehr genaue Beschreibung des Höhepunktes der Schlacht:

„Auf diesen fürchterlichen Angriff, der das österreichische Centrum schon schwanken machte, war jetzt der entscheidende Augenblick, der zwischen Sieg und Niederlage entscheiden sollte, gekommen. Da eilte aber Erzherzog Karl dem bedrängten Punkte mit allen seinen Kräften zu Hilfe, rufte seine Grenadiere zu sich und zeigte sich selbst persönlich unter dem dichtesten Kugelregen auf den gefährlichsten Plätzen, sowohl Generale als auch die gemeinen Soldaten durch seinen eigenen Muth anfeuernd. Schon war Lannes mit wüthendem Ungetüme bis Breitensee, wo das Hauptquartier des Erzherzogs sich befand, vorgedrungen, als Erzherzog Karl die Fahne des weichenden Regimentes Zach ergreift, und dasselbe wieder in die Schlacht zurück führt. Diese Heldenthat verfehlte auch ihre Wirkung nicht, denn wie ein begeisterter elektrischer Strahl durchzuckte sie die Herzen der Krieger, und ein allgemeiner Freudenruf erscholl. Muthig stürzten sie neuerdings auf den Feind, und entrissen ihm den bereits errungenen Vortheil wieder.“⁴⁶⁹

Bemerkenswert an diesem Text ist der Wechsel der Erzählzeit, die plötzlich mitten im Satz genau bei der Beschreibung des Hochreißens der Fahne ins Präsens übergeht und so den Augenblick literarisch herauslöst und gegenwärtig setzt. Reduktion und Isolierung der Handlung auf einen Kulminationspunkt und einen Helden findet sich auch in Theodor Körners Gedicht *Auf dem Schlachtfelde von Aspern* (1812):



Abb. 197: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde: Bildfeld „Erzherzog Karl. 1809“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 418 x 569 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

„Aspern klingt's und Carl klingt's siegestrunken,/wo nur deutsch die Lippe lallen kann,/nein Germanien ist nicht gesunken,/hat noch einen Tag und einen Mann.“

Dabei ist die Akzentverschiebung von abstrakten, staatlich-nationalen Kontextualisierungen hin zur Personalisierung eines Ereignisses, verbunden mit der Intention, aus den verschiedenen Faktoren eines historischen Moments den bestimmenden personalen Kern herauszuschälen und zu instrumentalisieren, als Muster habsburgischer Geschichtsreflexion deutlich erkennbar.⁴⁷⁰

Die Übertragung dieses Prinzips in die bildende Kunst erfolgte im selben Jahr von Johann Peter Krafft in seinem Gemälde *Erzherzog Karl mit der Fahne des Regiments Zach in der Schlacht bei Aspern, 1809* (1812).⁴⁷¹ Er griff dabei auf den von Benjamin West und John Singleton Copley geschaffenen Kompositionstypus zurück, der in einer Verbindung von Porträt und Ereignisbild das Individuum und seine Taten zum Mittelpunkt des Bildes macht und die Schlacht selbst in den Hintergrund treten lässt. Unmittelbares Vorbild für Kraffts Gemälde war die Darstellung von *Napoleon auf dem St. Bernhards-Pass* seines ehemaligen Lehrers Jacques-Louis David. Das Motiv des Hochreißens der Fahne findet man gleichfalls durch ein französisches Vorbild, *Bonaparte auf der Brücke*

469 Ziegler (1838 – 1840) Bild Nr. 180.

470 Vgl.: Telesko (2006) p. 376.

471 Zu Kraffts Schlachtengemälde *Erzherzog Karl mit der Fahne des Regiments Zach in der Schlacht bei Aspern, 1809* siehe Schneemann-Frodl (1998) p. 30 – 35.

von *Arcole* von Jean-Antoine Gros (entstanden 1801), vorgeprägt.

Auch in seiner späteren großformatigen Komposition zu dem Thema, die er 1819 im Auftrag der Wiener Bürger im Invalidenhaus ausführte, nahm Krafft Anleihe bei französischen Schlachtendarstellungen von Jean-Antoine Gros (*Napoleon auf dem Schlachtfeld von Eylau*, 1808) oder François Gerard (*Schlacht bei Austerlitz*, 1808), was sich besonders in der Verteilung der Figuren im Raum, der Vordergrundstaffage und dem Offenlassen einer Diagonalen durch das Bild äußert. Krafft schuf hier die ersten monumentalen Schlachtenbilder im deutschsprachigen Raum, wo bis dahin die barocke Darstellungstradition kleinformatiger vielfiguriger Kompositionen in der Vogelperspektive weitergeführt worden war. Wie Vanca anmerkt, findet dabei durch die Aneignung der künstlerischen Sprache des Gegners eine sichtbare Übertragung der Machtstellung des Feindes auf die eigene Position statt.

Dieses durch Stiche und Lithographien über ganz Europa verbreitete und von Krafft in die österreichische Kunst eingeführte neue Gestaltungsprinzip der Schlachtendarstellung setzt sich in Leopold Kupelwiesers Wandgemälde *Die Schlacht bei Aspern* (1809) unmittelbar fort. Kupelwieser übernahm hier im Wesentlichen die Bildidee von Kraffts erster Fassung seiner Erzherzog Karl-Darstellung mit dem die Fahne hochreisenden Feldherrn im Mittelpunkt, entschlossenen ausschreitenden Soldaten an seiner Seite und der brennenden Kirche von Aspern im Hintergrund. Auch in der Nüchternheit und Schärfe der Schilderungen von Einzelheiten lassen sich große Ähnlichkeiten erkennen, dennoch setzte Kupelwieser merklich andere Akzente als seine Vorgänger. Er überwand die denkmalhafte Überhöhung der französischen Vorbilder, und deutlicher noch als Krafft stellte er einen szenischen Zusammenhang zwischen dem Feldherrn und der umgebenden Schlachtenszene her. Anders als bei Krafft, wo die Aktion zugunsten des Sich-Präsentierens der Hauptfigur stillgelegt scheint, wird Kupelwiesers Gemälde von der unmittelbaren Dynamik des Geschehens beherrscht, die Porträt-Funktion tritt dabei in den Hintergrund. Obwohl Erzherzog Karl von zahlreichen Soldaten umgeben ist, deren Mienen und Gestik mit großer Sorgfalt ausgeführt sind, zerfällt die Komposition nicht in eine Aufreihung von Einzelercheinungen, sondern kulminiert in einem dramatischen Höhepunkt, dem *fruchtbaren Moment*, in dem Wesen und Fortgang der Handlung komprimiert werden. In den Figuren der beiden einander gegenübergestellten Protagonisten – dem mitreißend die Fahne hochschwingenden Erzherzog und dem zu Tode getroffenen französischen Offizier – wird der Ausgang der Schlacht

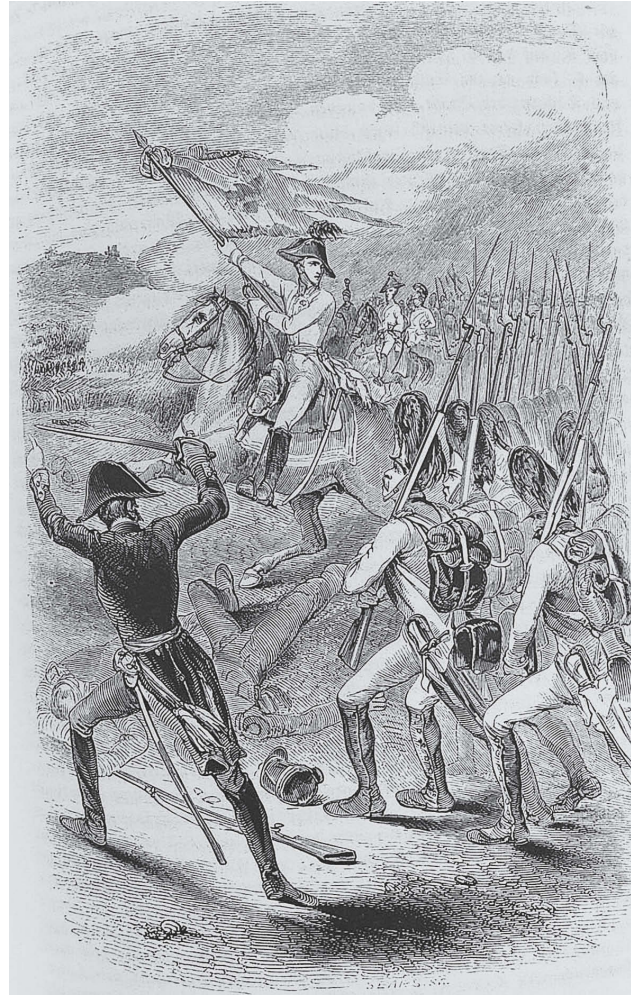


Abb. 198: „Erzherzog Carl in der Schlacht bei Aspern, comp. von Geiger“; Bildquelle: Ziska (1847).

gleichsam vorweggenommen und zugleich der heroische Moment mit einem menschlich-leidvollen kontrastiert.

Dieses Muster wiederholt sich noch einmal im Vordergrund, wo links entschlossen voranschreitende österreichische Soldaten einem fliehenden Franzosen rechts im Bild gegenübergestellt sind; die Masse der Heere ist dabei so verteilt, dass kein Zweifel an der Unterlegenheit der napoleonischen Truppen besteht.

Die Figur des österreichischen Infanteristen in der linken Bildecke allerdings fügt sich nicht in dieses Schema – kein vorwärtsschreitender Kämpfer wird hier gezeigt, sondern ein in seiner Bewegung innehaltender Mann, der angesichts des in panischem Schrecken flüchtenden Gegners offenbar sein Gewehr sinken lässt. Beide Figuren sind durch das Fehlen eines Teils ihrer Uniform, der Kopfbedeckung, weniger eindeutig den Kategorien Kamerad/Feind zuzuordnen, ihre Interaktion verweigert

sich militärischen Regeln und folgt allgemein-menschlichen Prinzipien. Der psychologische Konflikt des Soldaten links im Bild resultiert wohl aus den auf ihn einwirkenden divergierenden Kräften und Interessen.

Werner Busch hat diese *Handlungshemmung* schon in Gemälden des 18. Jahrhunderts erkannt und beschrieben⁴⁷², in denen der Held im Nachsinnen zur Fragwürdigkeit seiner Tat geführt und damit handlungsunfähig wird; im Prinzip wird nicht die Tat des Helden, sondern sein Innehalten zum Thema gemacht. Auch hier wird für einen Augenblick die Dynamik der Handlung unterbrochen und der heroisch-triumphierenden Pose Erzherzog Karls ein zögerlich-reflektiver Moment entgegengesetzt. Zusammen mit den beiden Gefallenen im Mittelgrund und dem fliehenden Soldaten rechts führt dies zu einer Brechung des himmelwärts stürmenden Siegesgestus und weckt im Betrachter nicht nur patriotische, erhebende Gefühle, sondern auch Empathie mit den Protagonisten des Bildes.

Schon Johann Peter Krafft erzielte in seinem Gemälde *Erzherzog Karl mit seinem Stab in der Schlacht von Aspern, 1809* durch die gefallenen, sterbenden, verwundeten und sinnenden Soldaten im Vordergrund einen ähnlichen Effekt.

Leopold Kupelwiesers Schilderung wurde nicht nur von künstlerischen Vorbildern beeinflusst, sondern möglicherweise auch von persönlichen Erinnerungen an einen Ausflug, den er mit seinem Vater als zwölfjähriger Junge in den Prater gemacht hatte, wo auf dem Schlachtfeld noch Verwundete und Tote lagen.⁴⁷³

Bei seiner Darstellung Erzherzog Karls konnte Kupelwieser auf eine seiner früheren Arbeiten zurückgreifen: 1831 hatte er ein lebensgroßes Porträt des Erzherzogs in einer Rüstung aus der Ambraser Sammlung für die künstlerische Ausstattung des Lothringer Saals in der Franzensburg angefertigt. 1847 schien das Interesse an Erzherzog Karl, der nach der Niederlage von Wagram 1809 alle öffentlichen Ämter niedergelegt und sich ins Privatleben zurückgezogen hatte, anlässlich seines Todes am 30. April dieses Jahres wieder erwacht. So erschienen etwa im selben Jahr Eduard Dullers Biographie *Erzherzog Carl von Oesterreich* sowie eine anonyme Schrift *Erzherzog Carl, ein Heldenleben*, und auch Kupelwiesers Themenwahl könnte mit dem Tod des berühmten Feldherrn und der dadurch ausgelösten erneuten Vergegenwärtigung seiner Taten in Verbindung stehen.

472 Busch (1990) p. 63ff.

473 Kupelwieser (1902) p. 4.

Studien und Karton zu dem Gemälde „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“

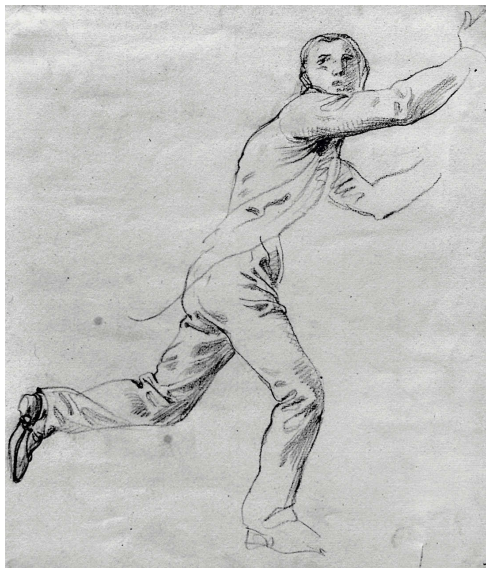


Abb. 199: Studie zu dem Gemälde „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Bleistift, geripptes Papier, 309 x 264 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1022.



Abb. 200: Studie zu dem Gemälde „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Bleistift, geripptes Papier, 251 x 170 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1023.

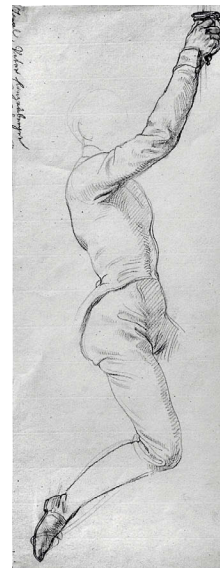


Abb. 201: Studie zu dem Gemälde „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Bleistift, geripptes Papier, 466 x 178 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1024.



Abb. 202: Studie zu dem Gemälde „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Wasserzeichen: C&J HONIG; 318 x 193 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1016.

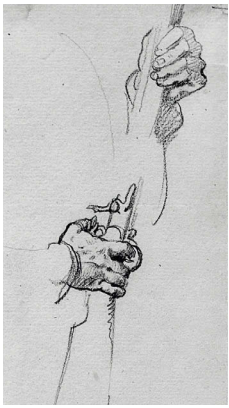


Abb. 203: Studie zu dem Gemälde „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Bleistift, geripptes Papier, 174 x 85 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1017 a.



Abb. 204: Studie zu dem Gemälde „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Bleistift, geripptes Papier, 232 x 198 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1018.



Abb. 205: Studie zu dem Gemälde „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Bleistift, geripptes Papier, 209 x 174 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1019.

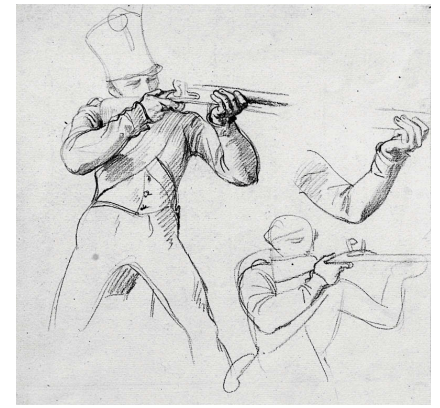


Abb. 206: Studie zu dem Gemälde „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Bleistift, geripptes Papier, 302 x 268 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1020.



Abb. 207: Studie zu dem Gemälde „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Bleistift, geripptes Papier, 270 x 179 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1021.



Abb. 208: Studie zu dem Gemälde „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Bleistift, geripptes Papier, 405 x 260 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/529.



Abb. 209: Studie zu dem Gemälde „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Bleistift, geripptes Papier, 405 x 260 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/530.



Abb. 210: Studie zu dem Gemälde „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Bleistift, geripptes Papier, 260 x 405 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/530 (verso).

Abb. 211: Karton zu dem Gemälde „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 2630 x 3600 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 787.



Der Kongress zu Wien 1814

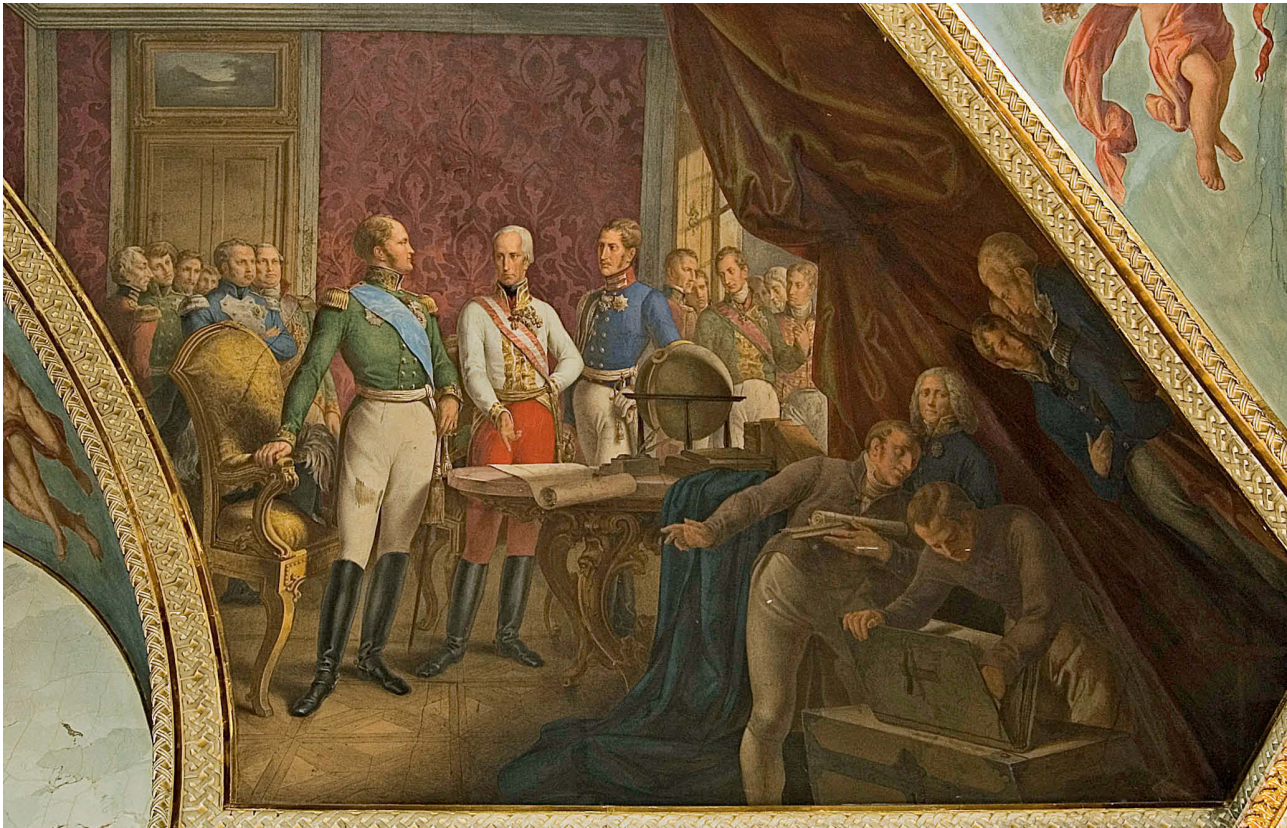


Abb. 212: „Der Kongress zu Wien 1814“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Die drei hohen Aliierten (Kaiser Franz, Zar Alexander I. und König Friedrich Wilhelm III.) stehen vor dem Kongressakte, auf welchen Kaiser Franz hinweist. Im Hintergrunde rechts befinden sich die Könige von Bayern, Dänemark und Württemberg, links zeigen sich Metternich, Castlereagh, Wellington, Gentz, im Vordergrund, im Schatten des Vorhanges, Talleyrand und Nesselrode.“

Kupelwieser fasste das Thema als Gruppenporträt auf und setzte damit eine weit verbreitete und beliebte Darstellungstradition fort, die besonders durch Jean-Baptiste Isabey's Gemälde *Der Wiener Kongress 1814/15*⁴⁷⁴ geprägt worden war. In einer frühen Fassung⁴⁷⁵ ließ Kupelwieser die Zusammenkunft, so wie Isabey, im Arbeitszimmer Metternichs⁴⁷⁶ in der Staatskanzlei am Ballhausplatz stattfinden. Eine anonyme Gouache⁴⁷⁷ von 1829 zeigt das Zimmer mit dem großen Porträt an der Wand, das Metternichs zweite Frau Fürstin Marie Antonie darstellt und das auch in der Skizze von Kupelwieser angedeutet ist. Im ausgeführten Wandgemälde dient einer der Repräsentations-

räume des Palais am Ballhausplatz als Rahmen für das Gruppenporträt.

In der Mitte des Gemäldes befindet sich Franz I., der auf die Kongressakte weist, links von ihm steht, die rechte Hand auf der Sessellehne, Zar Alexander I. von Russland, auf der anderen Seite wendet sich ihm Friedrich Wilhelm III., König von Preußen, zu. (Abb. 213)

Eine Identifizierung der übrigen dargestellten Personen im Hintergrund beziehungsweise rechts im Vordergrund erfolgte schon in dem 1851⁴⁷⁸ in Druck gelegten Begleittext falsch und unvollständig: Im Erläuterungstext zu der Serie von 14 Radierungen nach den Fresken Kupel-

474 1819 von Jean Godefroy gestochen.

475 Niederösterreichisches Landesmuseum, zweiter Gesamtentwurf für die Decke, Inv. Nr. 7000/348.

476 Metternichs Arbeitszimmer befand sich im zweiten Stock des Palais Lobkowitz am Ballhausplatz.

477 Wien Museum, Inv. Nr. 56 396.

478 *Die Al Fresco-Malereien im Saale der k. k. Statthalterei zu Wien*, Wien um 1851.



Abb. 213: Detail aus dem Karton „Der Kongress zu Wien 1814“:
Die drei Monarchen; Nö. Landemuseum, Inv. Nr. 782 a und b.

wiesers von 1891⁴⁷⁹ wird dieser Fehler übernommen, eine genaue Zuordnung der Personen ist auf Grundlage dieser Beschreibung also nicht möglich. Im Folgenden soll diese Situation geklärt werden.

Links im Hintergrund, vor der geschlossenen Türe, stehen die beim Kongress anwesenden Herrscher versammelt (Abb. 214): Ganz links, im Profil, erkennt man Friedrich VI., König von Dänemark. Vorlage für dieses Porträt könnte ein Stich von Amadeus Wenzel Böhm nach der

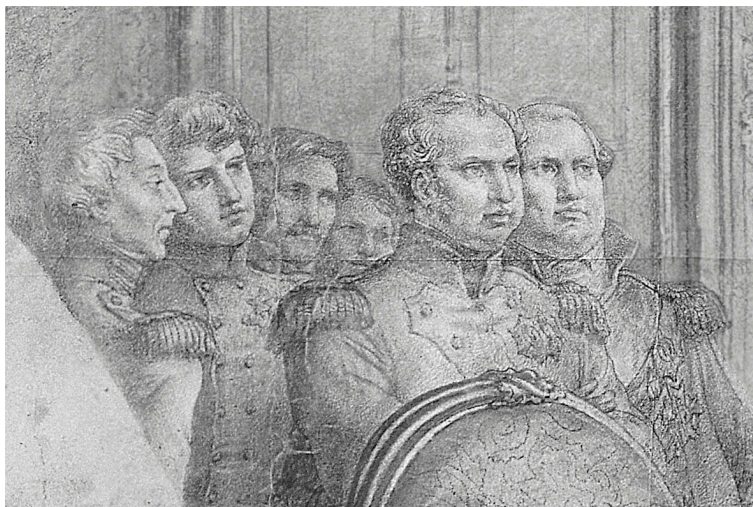


Abb. 214: Detail aus dem Karton „Der Kongress zu Wien 1814“:
Gruppe links im Hintergrund; Nö. Landemuseum, Inv. Nr. 782 a und b.

Vorlage eines Gemäldes von Friedrich Carl Gröger gewesen sein, der Friedrich VI. ebenso im Profil zeigt. In den Skizzen zum Statthaltereigebäude findet sich eine Porträtstudie mit der Notiz *Christian von Syvende Konge til Danmark og Norge de Venders og Gothais*.⁴⁸⁰ (Abb. 215) Kupelwieser hat hier zunächst irrtümlich den Vorgänger von Friedrich VI., den bereits 1808 verstorbenen schwedischen König Christian VII. als Teilnehmer am Wiener Kongress angenommen.

Rechts von Friedrich VI. steht der Großherzog Karl Ludwig Friedrich von Baden; bei der Gestaltung dieses Porträts könnte Kupelwieser auf eine Lithographie von Charles Motte nach einer Zeichnung von Nicolas Jaques⁴⁸¹ zurückgegriffen haben, von der er Dreiviertel-Ansicht, Gesichtsausdruck und Uniform übernahm und die er nur in der Neigung des Kopfes leicht abänderte. Schräg vor Karl Ludwig, direkt hinter Zar Alexanders Sessel, befindet sich König Maximilian I. von Bayern; die Darstellung des Königs gleicht jener in Joseph Stielers Gemälde *König Maximilian I. von Bayern im Krönungsornat*, das durch Albert Christoph Reindels Kupferstich Verbreitung fand.

Am rechten Rand dieser Gruppe erkennt man die markanten Gesichtszüge Friedrichs I. König von Württemberg⁴⁸², ein Porträt, das Kupelwieser in einer

479 Kielmannsegg (1891) Erläuterungstext.

480 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1220.

481 Von C. Motte als Lithographie vervielfältigt.

482 Vgl.: die beiden Gemälde *Friedrich I. König von Württemberg im Krönungsornat* von Johann Baptist Seele oder die Zeichnung von Friedrich Müller, die derselbe auch als Kupferstich verlegte.



Abb. 215: Studie zu dem Gemälde „Der Kongress zu Wien 1814“: Christian VII. und König Maximilian I. von Bayern; Bleistift, geripptes Papier, 255 x 260 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1220.



Abb. 216: Studie zu dem Gemälde „Der Kongress zu Wien 1814“: Karl Ludwig Friedrich von Baden und Friedrich I. König von Württemberg; Bleistift, geripptes Papier, 270 x 425 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1030.

Studie⁴⁸³ vorbereitet hatte. (Abb. 216) Der Darstellung dürfte das Gemälde *Friedrich I. König von Württemberg im Krönungsornat* von Johann Baptist Seele beziehungsweise der Kupferstich danach von Friedrich Müller als Grundlage gedient haben.

Die Gruppe rechts im Hintergrund, vor dem Fenster (Abb. 217), zeigt in der Mitte den österreichischen Staatskanzler Fürst Klemens Lothar Wenzel von Metternich, der den Vorsitz beim Wiener Kongress führte. In der Darstellung lässt sich unschwer das Porträt Metternichs von Thomas Lawrence als Vorbild erkennen⁴⁸⁴, das Kupelwieser in allen Details übernahm und das er nur durch die leichte Neigung und Drehung des Kopfes abwandelte.

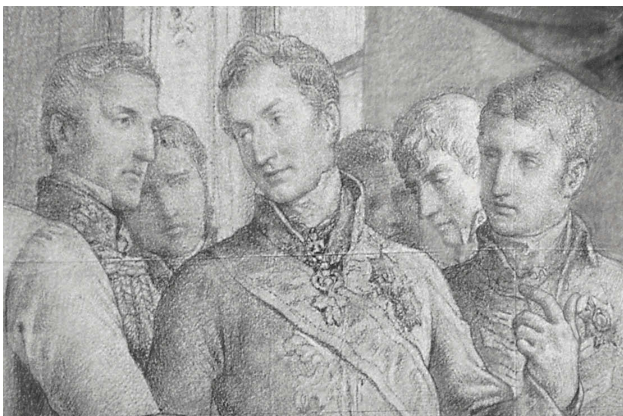


Abb. 217: Karton „Der Kongress zu Wien 1814“, Detail: Gruppe rechts im Hintergrund; Nö. Landemuseum, Inv. Nr. 782 a und b.

Links von Metternich ist Arthur Wellesley, Herzog von Wellington, der britische Hauptbevollmächtigte beim Wiener Kongress, im Profil dargestellt.⁴⁸⁵ Bei der Figur rechts von Metternich handelt es sich vermutlich um Robert Steward Viscount Castlereagh, der als englischer Außenminister ebenso Großbritannien vertrat. Sein Porträt von Thomas Lawrence (1809) wurde in einem Stich von Blasius Höfel verbreitet.

Rechts im Vordergrund steht vor dem Vorhang (Abb. 218) der französische Gesandte Talleyrand mit weißer Perücke. Vorbild für dieses Porträt könnte Isabeys Gruppenporträt der Abgeordneten auf dem Wiener Kongress gewesen sein, von dem Kupelwieser die Darstellung Talleyrands bis auf die sitzende Haltung unverändert in seine Komposition übernahm.⁴⁸⁶ Bei der Figur schräg links vor Talleyrand handelt es sich um Friedrich von Gentz⁴⁸⁷, der Protokollführer auf dem Wiener Kongress war. Er hält mehrere Mappen und Schriftstücke in der

483 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1030.

484 Thomas Lawrence malte das Porträt während des Wiener Kongresses 1814.

485 Wellington wurde mehrere Male porträtiert, so etwa von François Gerard (gestochen von Forster), John Lucas (1829) und Emile Charles H. Lecomte (1815).

486 Ein weiteres Gemälde von François Gerard aus dem Jahr 1806 ist der Darstellung in Isabeys Gemälde sehr ähnlich. Es war Vorlage für Stiche von Raymond Pedretti und Leon Mauduison.

487 Friedrich von Gentz war 17 Jahre im preußischen Staatsdienst, bevor er 1802 Metternichs Berater und engster Mitarbeiter wurde. Er wurde während des Wiener Kongresses von Thomas Lawrence porträtiert.

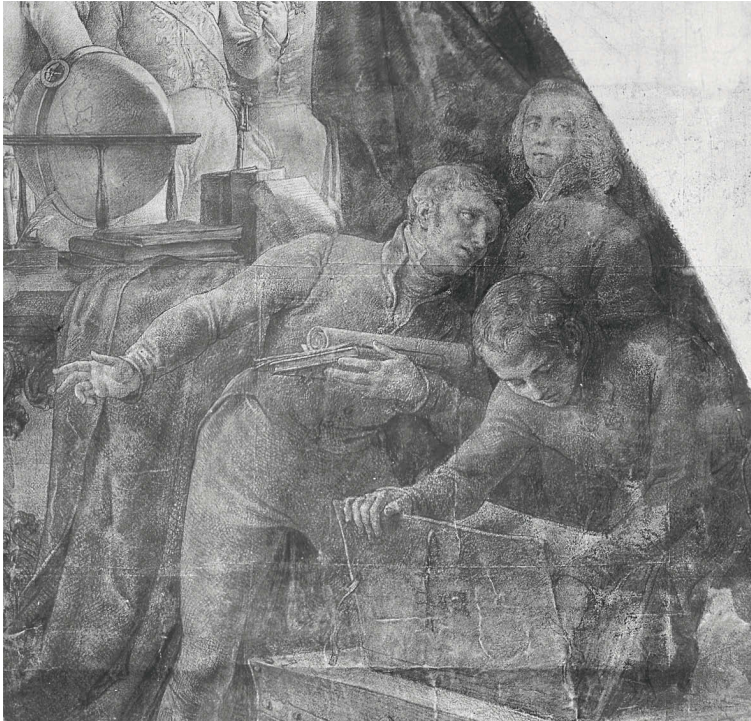


Abb. 218: Detail aus dem Karton „Der Kongress zu Wien 1814“; Nö. Landemuseum, Inv. Nr. 782 a und b.



Abb. 219: Karton „Der Kongress zu Wien 1814“, Seitenteil: August von Hardenberg und Karl Robert von Nesselrode; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 1370 x 740 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 791.

Hand und wendet sich nach rechts, offenbar Blickkontakt mit Karl August von Hardenberg⁴⁸⁸ suchend. Die Figur rechts von Gentz, die sich über die Mappe beugt, konnte nicht eindeutig identifiziert werden.

Rechts von dieser Figurengruppe, auf dem schmalen Bildfeld (Abb. 219), mit dem sich das Wandbild um die Ecke fortsetzt, stehen August von Hardenberg, preußischer Außenminister, und Karl Robert von Nesselrode, Leiter der russischen Delegation. August von Hardenberg wird in Isabeys Gruppenporträt ganz links sitzend im Profil gezeigt; Kupelwieser übernahm diese Darstellung spiegelverkehrt und änderte die Körperhaltung, die Gesichtszüge und die Profilansicht sind jedoch sehr ähnlich. Auch das Porträt Nesselrodes, links von Hardenberg, entspricht weitgehend der Wiedergabe in Isabeys Gemälde, auf dem er rechts von Talleyrand am Tisch sitzend, mit einem Schriftstück in der Hand abgebildet wird.

Die endgültige Auswahl der Personen und ihre Gruppierung in dem Gemälde weichen von der frühen Skizze im zweiten Gesamtentwurf der Decke ab. (Abb. 221) Hier stehen links im Hintergrund hinter Alexander I., Wilhelm III. und Franz I. die übrigen Monarchen und ihre Delegationen, rechts im Bild erkennt man Schriftführer und Sekretäre. Rechts im Vordergrund sitzt Talleyrand, der hier bis auf die Kopfhaltung unverändert aus Isabeys Darstellung übernommen wurde, und diskutiert lebhaft mit dem schräg hinter ihm stehenden Hardenberg. Im schmalen Bildfeld ganz rechts erkennt man Kardinal Ercole Consalvi, den Repräsentanten des Kirchenstaates, der im ausgeführten Wandgemälde nicht aufscheint. Die meisten anderen Porträts sind hier aufgrund der skizzenhaft angelegten Gesichtszüge nicht eindeutig zuordenbar.

Das dargestellte Ereignis ist auf dem zweiten Gesamtentwurf mit 1814 datiert. Die hier dargestellte einzige formelle Vollversammlung des Wiener Kongresses fand jedoch bei der Vertragsunterzeichnung am 9. Juni 1815 statt. Im zweiten Programmentwurf vermerkte Kupelwieser die korrekte Jahreszahl – 1815, im dritten Programmentwurf notierte er wieder 1814. Dieses Datum wurde schließlich auch in die Erläuterungstexte zu den Bildfeldern aus den Jahren 1851 und 1891 übernommen.

Zum Gruppenporträt der drei Monarchen Alexander I., Wilhelm III. und Franz I.

Die drei Monarchen in der Bildmitte stehen an einem Tisch, auf dem sich ein Schriftstück und ein Globus befinden, die auf das Ergebnis des Wiener Kongresses,

⁴⁸⁸ Karl August von Hardenberg war ab 1803 Minister für äußere Angelegenheiten in Preußen.

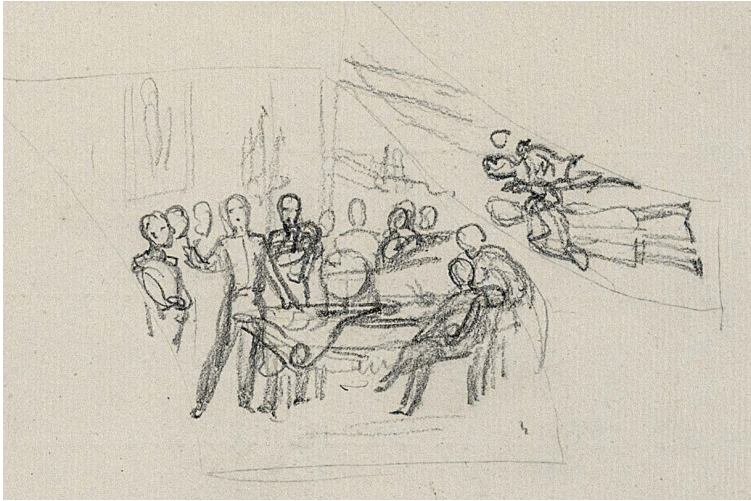


Abb. 220: Detail aus einem Blatt mit Skizzen zu Wand- und Deckengemälden: Entwurf zu dem Gemälde „Der Kongress zu Wien 1814“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 240 x 340 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

die in den Schlussakten besiegelte Neuordnung Europas, verweisen. Das Motiv des Gruppenporträts von Alexander I., Wilhelm III. und Franz I. wurde von Johann Peter Krafft erstmals in seinem Gemälde *Die Schlacht bei Leipzig 1813* gestaltet. Krafft hatte, wie viele andere Künstler, während des Wiener Kongresses die Gelegenheit, prominente Teilnehmer nach der Natur malen zu können, genutzt. Die so entstandenen Porträts nahm er dann unverändert in seine Komposition im Invalidenhaus auf, die Schwarzenbergs Siegesmeldung an die Alliierten zeigt.

In einen anderen historischen Kontext stellte Heinrich Olivier die Figurengruppe in seiner 1815 entstandenen Gouache *Die Heilige Allianz*. Sie zeigt die drei Monarchen in mittelalterlichen Rüstungen vor einem gotischen Kircheninterieur in der Pose des Rütli-Schwurs. Das Bild bezieht sich auf die *Heilige Allianz*, die auf Betreiben Zar Alexanders I. von den drei Monarchen Russlands, Österreichs und Preußens 1815 in Paris gegründet wurde und die Aufrechterhaltung der monarchischen Ordnung auf Grundlage des christlichen Glaubens zum Ziel hatte. Auf dieses Ereignis bezieht sich auch die Lithographie von Franz Wolf mit dem Titel *Die drei Aliierten: Deutschlands Befreier im Reiche des Elysiums*.⁴⁸⁹

Eine kolorierte Lithographie von Franz Wolf nach einem Gemälde von Johann Nepomuk Hoechle⁴⁹⁰ wiederum gibt die drei Monarchen im Zusammenhang mit dem Wiener Kongress wieder: *Kaiser Franz empfängt seine monarchischen Brüder 1814*. Bereits am 25. September 1814 kamen Zar Alexander I. und König Friedrich Wilhelm in Wien an, wurden von Kaiser Franz am Tabor empfangen



Abb. 221: Detail aus dem zweiten Gesamtentwurf für die Wand- und Deckengemälde: Bildfeld „Wiener Congress 1814“; Bleistift, geripptes Papier, gesamt 418 x 569 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/348.

und anschließend von ihm in die Hofburg geleitet. Dieser Darstellung folgten eine Vielzahl von anonymen Kupferstichen, welche die Herrscher Russlands, Österreichs und Preußens während des Kongresses zeigen.⁴⁹¹

In der Geschichtsschreibung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird in Zusammenhang mit dem Wiener Kongress meist die Rolle Metternichs als Vorsitzender und Vermittler betont:

*„Ausgezeichnete Ehre wiederfuhr ihm am Kongresse zu Wien im Jahre 1814, wo ihm die aus ganz Europa versammelten Minister den Vorsitz übertrugen. Gleichzeitig vermittelte er mit dem Fürsten von Talleyrand und dem Feldmarschall Herzog von Wellington zu Presburg den Frieden zwischen Sachsen und Preußen.“*⁴⁹²

Der Wiener Kongress bot naturgemäß auch Anlass zu Lokalpatriotismus, und in diesem Sinn bemerkt Joseph Freiherr von Hormayr:

*„Darum gebührte es auch vor allen anderen europäischen Städten gerade unserm Wien, dessen väterlicher Herrscher solche Proben menschlicher und Regenten-Tugenden [...] gegeben der Sitz dieser weltgeschichtlichen Versammlung zu sein.“*⁴⁹⁵

489 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Pk 272.

490 Tattersall (2003) Kat. Nr. 52.

491 Siehe etwa: *Die Monarchen beim Wiener Kongress*. Kaiser Franz in der Mitte, rechts: Zar, links: Friedrich Wilhelm. Vgl.: Tattersall (2003) Kat. Nr. 56 oder: *Monarchen und hohe Beamte auf dem Wiener Kongress 1814/15*, das Bild zeigt die drei Monarchen im Palais am Ballhausplatz.

492 Ziegler (1838 – 1840) Text zu Bild Nr. 13.

495 Hormayr (1823 – 1825), 5. Bd., Heft 14 und 5, p. 87.

Studienblätter und Karton zu dem Gemälde „Der Kongress zu Wien 1814“



Abb. 222: Studie zu dem Gemälde „Der Kongress zu Wien 1814“; Bleistift, geripptes Papier, 307 x 231 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1029.

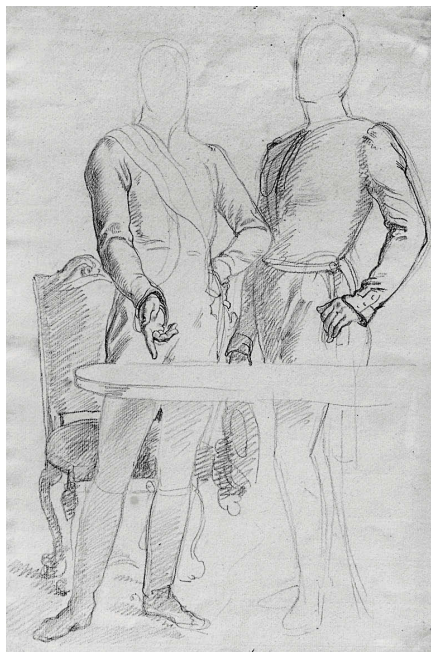


Abb. 223: Studie zu dem Gemälde „Der Kongress zu Wien 1814“; Bleistift, geripptes Papier (linker Rand Büttensrand), 441 x 292 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1031.



Abb. 224: Studie zu dem Gemälde „Der Kongress zu Wien 1814“; Bleistift, geripptes Papier (linker Rand Büttensrand), 441 x 292 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1031.

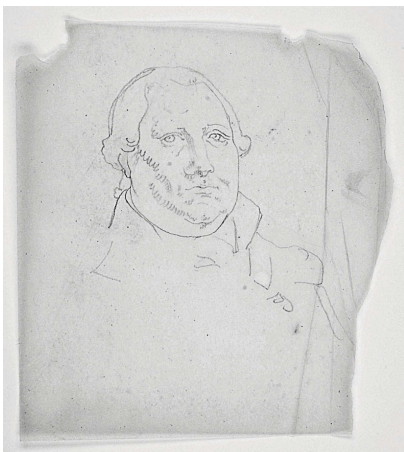


Abb. 225: Pauszeichnung nach Studie (Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1030) zu dem Gemälde „Der Kongress zu Wien 1814“: Friedrich I. König von Württemberg; Bleistift, Transparentpapier, 145 x 175 mm; Archiv Kupelwieser Widrich Salzburg (Gerheid Widrich-Kupelwieser und Hans Widrich).

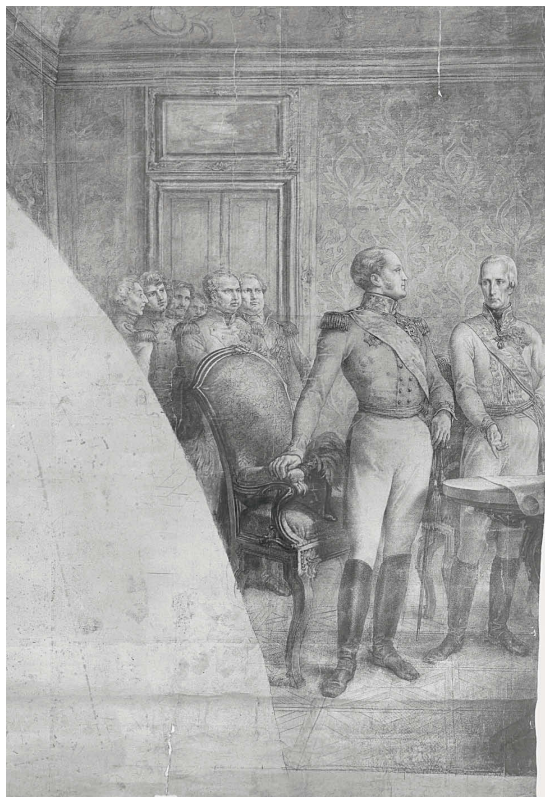


Abb. 226: Karton zu dem Gemälde „Der Kongress zu Wien 1814“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 2730 x 2020 mm (Teil a) und 2780 x 1840 mm (Teil b); Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 782 a und b.

Einleitung zu den Herrscherporträts

Die acht Stichkappenfelder sind mit Porträts habsburgischer Herrscher geschmückt, denen jeweils zwei allegorische Figuren beigelegt sind, welche auf die herausragenden Herrschertugenden des dargestellten Regenten verweisen. Dabei wird ein Tugend-Kanon entwickelt, dessen übersichtliches Schema eine Strukturierung und Rhythmisierung der Geschichte erleichtert.⁴⁹⁴ Es handelt sich dabei nicht um eine Porträtsammlung im Sinne einer Ahnengalerie, denn die Aufreihung der Herrscher ist weder vollständig noch chronologisch; vielmehr soll hier durch herausragende Persönlichkeiten der Habsburgerdynastie in Verbindung mit den Personifikationen der Tugenden noch einmal der Hauptgedanke des Zyklus verdeutlicht werden, nämlich dass „jede Regenten Tugend in ihrer schönsten Verherrlichung durch einen höheren Segen zu allen Zeiten in Österreich zu finden ist“.⁴⁹⁵

Die Herrscherporträts können in drei Gruppen geteilt werden: die drei zentralen Figuren österreichischer Geschichte, Rudolf I., Maximilian I. und Maria Theresia, ihnen gegenüber Albrecht II., Joseph II. und Ferdinand II., und an den Schmalseiten des Raumes über den Türen Ferdinand I. der Gütige und Franz Joseph I., in deren Regierungszeiten der Bau und die künstlerische Ausstattung der Niederösterreichischen Statthalterei fiel.

Möglicherweise bezog Leopold Kupelwieser bei der Anordnung der einzelnen Porträts innerhalb des Zyklus die jeweiligen Positionen und möglichen Blickachsen der Benutzer des Raumes in seine Planung ein.⁴⁹⁶ Schon im Erläuterungstext aus dem Jahr 1851 heißt es diesbezüglich:

„Bei dem Eintritte in den Saal erblickt man zuerst die drei hervorleuchtendsten Gestalten des Habsburgischen Erzhauses, Rudolf I., Maria Theresia und Maximilian I. [...]“.⁴⁹⁷

Der Eintretende nahm zunächst das Porträt Maria Theresias wahr, deren mütterliche Fürsorge allen ihren Untertanen galt, man begab sich also beim Betreten des Saales gleichsam in die Obhut des sorgend bemühten Staates.

Umgekehrt blickte der Präsident der Niederösterreichischen Statthalterei, der mit dem Rücken zu der Fensterreihe, der großen Eingangstüre zugewandt, in der Mitte des Raumes zu sitzen kam, geradewegs auf Kaiser Joseph II. und die ihm beigegebenen allegorischen Figuren des *Eifers* und der *Betriebsamkeit*. Joseph II., der mit Hilfe der unter ihm ausgebauten Bürokratie die Verwaltung der habsburgischen Länder zentralisierte und zugleich gerne als Menschenfreund und unermüdlicher Helfer der Armen oder Kranken dargestellt wurde, könnte zusammen mit den allegorischen Figuren dem amtierenden Präsidenten der Statthalterei und seinen Beamten als ständiges Vorbild vor Augen geführt worden sein.

Die den Herrscherporträts beigegebenen Figuren stehen direkt in der barocken Tradition der Personifikationen, wie sie Cesare Ripa in seinem Werk *Iconologia* darstellte und klassifizierte. In der Bibliothek der Akademie befindet sich eine illustrierte Ausgabe der *Iconologia* aus dem Jahr 1764, die Kupelwieser mit großer Wahrscheinlichkeit zugänglich war.⁴⁹⁸

494 Zum Kanon herrscherlicher Tugenden vgl: Telesko (2006) p. 35f.
495 Programmentwurf I, siehe Anhang.

496 Dankenswerter Hinweis von Martin Pammer (Österreichisches Außenministerium).

497 *Die al Fresco-Malereien im Saale der k. k. Statthalterei zu Wien, ausgeführt von Kupelwieser*. Wien, Verlag Keck und Pierer, nicht datiert, um 1851. Bibliothek der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. 1777 C.

498 Cesare Ripa: *Iconologia*. 5 Bde., Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 3618. Die niedrige Inventarnummer verweist darauf, dass das Werk schon sehr früh für die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste erworben worden war.

Rudolf I.



Abb. 227: „Rudolf I.; dazu: Knabe mit deutscher Kaiserkrone und Knabe mit Zepter und Kreuz“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthaltere).

Erläuterungstext: „Kaiser [sic!] Rudolf I von Habsburg (1218 – 1291). Ihm zur Seite zwei Knaben, der eine trägt die deutsche Kaiserkrone und der zweite Zepter und Kruzifix.“

Leopold Kupelwieser nahm in seinem Porträt Rudolfs I. deutlich Bezug auf die ganzfigurige Darstellung des Herrschers, die sich auf der Grabplatte in Speyer befindet. Die Wiederentdeckung der Grabplatte im Johanniterhof in Speyer 1811 erregte großes Aufsehen; 1815 wurde sie anlässlich eines Besuches Kaiser Franz' I. provisorisch auf das Grab Rudolfs gelegt, dann aber in der Antikenhalle ausgestellt. Die Platte zeigt den König in knöchellangem Gewand, auf der Brust ein Wappenschild mit Reichsadler, darüber einen Mantel mit dem habsburgischen Löwenwappen tragend. Die bemerkenswert realistische und individualisierte Darstellung, die in allen Einzelheiten

den zeitgenössischen Berichten über Rudolfs Aussehen entspricht, begründete im 19. Jahrhundert eine Darstellungstradition der Herrschers mit schmalem, langem, bartlosem Antlitz voller Falten und kinnlangem Haar.

Die Krone, die Rudolf in der Darstellung auf der Speyerer Grabplatte auf dem Haupt trägt, war ursprünglich eine flache Reifenkrone, auf deren oberem Rand Lilien und dreieckige Spitzen miteinander abwechselten. Auf der im Auftrag Maximilians I. hergestellten Kopie der Grabplatte von Hans Knoderer, die um 1508 entstanden war und sich seit dem frühen 19. Jahrhundert als Teil der Ambraser Sammlung in der kaiserlichen Gemäldesammlung im Belvedere befand⁴⁹⁹, ist noch deutlich die ursprüngliche königliche Reifenkrone mit Lilienornamentik erkennbar; dieser Kronentypus begegnet bei französischen Königskronen des 13. Jahrhunderts, etwa in

Darstellungen Ludwigs des Heiligen. Schon Knoderer war bemüht, die Platten der Reichskrone des Hl. Römischen Reichs wiederzugeben, so dass die Krone verhältnismäßig hoch ist, die Lilienornamentik verweist jedoch auf den Typ der königlichen Reifenkrone.

Durch Restaurierungsarbeiten an der Grabplatte im frühen 19. Jahrhundert wurde die Krone stark verändert, um sie – in stilisierter Form – bewusst der Reichskrone anzugleichen.⁵⁰⁰ Es entstand dadurch eine Plattenkrone ohne Lilienornamentik, allerdings unterscheiden sich die einzelnen eckigen Platten in ihrer Form deutlich von denen der Reichskrone. Diesen nicht historischen Kronen-Typus nahm Kupelwieser in seinem Rudolf-Porträt auf.⁵⁰¹

Zusätzlich scheint hier auch das Motiv der Reichskrone auf, die der Genius links von Rudolf emporhält. Im dritten Programmwurf wird diese als deutsche Kaiserkrone bezeichnet; hier betont sie dementsprechend Rang und Bedeutung Rudolfs als erster Kaiser des Hl. Römischen Reichs aus dem Geschlecht der Habsburger.⁵⁰² Rudolf I. blieb jedoch römisch(-deutscher) König, da sein Vorhaben, sich in Rom vom Papst zum Kaiser krönen zu lassen, zweimal durch das plötzliche Ableben der Päpste Nikolaus III. und Honorius IV. fehlschlug.⁵⁰³ In der Literatur des 19. Jahrhunderts ist aber fast immer von „Kaiser“ Rudolf die Rede.⁵⁰⁴ Kupelwieser selbst schreibt im zweiten Programmwurf: „[...] der Kaiser sitzt auf dem Platze vor dem Rathause in Augsburg [...]“⁵⁰⁵ Auch im Erläuterungstext zu der Stichfolge wird Rudolf I. stets als Kaiser bezeichnet.⁵⁰⁶

Das Porträt Rudolfs von Habsburg im Stichkappen-Bildfeld des Marmorsaales zeigt in Gesichtszügen und Haartracht große Übereinstimmungen mit der mittelalterlichen Darstellung des Königs im Speyrer Dom, allerdings wirkt Rudolf in Kupelwiesers Porträt deutlich jünger. Wie auf dem Relief der Grabplatte hält Rudolf in einer Hand den Reichsapfel⁵⁰⁷, während er in Knoderers Kopie nach der Grabplatte statt des Reichsapfels ein Deckelgefäß trägt. Kupelwieser bezieht sich also sowohl in der Form der Krone als auch dem beigefügten Attribut auf die Speyrer Grabplatte und nicht auf die Kopie Knoderers in der kaiserlichen Gemäldesammlung.

Zwei verschiedene Abbildungen der Grabplatte finden sich in Alois Primissers Prachtband *Der Stammbaum des allerdurchlauchtigsten Hauses Habsburg-Oesterreich [...], nach dem in der k. k. Ambraser-Sammlung befindlichen [...] Originalgemälde*, der 1821 in Wien erschien.⁵⁰⁸ Wie aus dem Nachlass Kupelwiesers hervorgeht, befand sich eine Ausgabe dieses Werks in Kupelwiesers Besitz.⁵⁰⁹ Zu der Grabplatte beschreibt Primisser erst die Kopie von Knoderer, danach eine zeitgenössische Wiedergabe der Steinfigur durch Laborde, die beide auf der lithographischen Tafel Nr. 56 abgebildet sind. Er erwähnt die starke Beschädigung der Grabplatte und die geplanten Restaurierungsmaßnahmen und gibt schließlich eine anekdotische Erzählung wieder, in der die Authentizität des Abbildes Rudolfs ihre Bestätigung findet.

499 *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* II, 1894, Reg. Nr. 905.

500 Zum Gemälde Knoderers und der Veränderung der Grabplatte im Zuge der Restaurierungsarbeiten des 19. Jahrhunderts vgl.: Zotz (2005) p. 35f. Nach Schramm wurden im Zuge der Restaurierung auch beide Hände, die von der rechten gehaltene Partie des Zepters und der Reichsapfel in der Linken, Nase, Mund und Kinn der Königs ergänzt. Vgl.: Schramm; Fillitz; Mütterich (1978) 2. Bd., p. 50.

501 In Hormayrs Geschichtswerk *Wien, seine Geschieke und Denkwürdigkeiten* findet sich ein Stich von Peter Fendi nach der Speyrer Grabplatte, dabei trägt Rudolf II. wie auf der mittelalterlichen Grabplatte den Reichsapfel, während es sich bei der Krone wie in der Kopie Knoderers um eine Reifenkrone mit Lilienornamentik handelt. Vgl.: Hormayr (1823 – 1825), 3. Bd., 1. und 2. Heft, p. III.

502 Die Reichskrone des Hl. Römischen Reichs repräsentiert nicht notwendigerweise das römisch(-deutsche) Kaisertum, auch römisch(-deutsche) Könige wurden mit der Reichskrone gekrönt. Die Reichskrone befand sich ab Rudolfs Krönung zum römisch(-deutschen) König (1273) in seinem Stammsitz, der Veste Kyburg. Vgl.: Staats (2006) p. 25. Seit dem Hochmittelalter wurde mit der Wahl zum römisch(-deutschen) König auch der Anspruch auf die Erhebung zum Kaiser verbunden, jedoch konnte dieser Anspruch nicht immer durchgesetzt werden. Die Krönung zum Kaiser des Hl. Römischen Reichs war bis zum Beginn der frühen Neuzeit fast ohne Ausnahme mit einem Zug nach Rom verbunden. Der Königstitel legitimierte nicht zur Herrschaft über die außerdeutschen Reichsteile, nur mit dem Kaisertitel war der

Machtanspruch für das ganze Reich bzw. universalen Machtanspruch verbunden. In der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts wurde offenbar die Königskrönung Rudolfs mit seiner Krönung zum Kaiser als gleichzeitig angenommen; der für die Kaiserkrönung notwendige Zug nach Rom wird in keinem der untersuchten Geschichtswerke erwähnt. Möglicherweise wurde schon die Zustimmung des Papstes zur Königswahl Rudolfs als Anspruch Rudolfs auf den Kaisertitel gewertet: „Der Bischof von Basel [der Rudolf I. als römisch-deutschen König vorschlägt, Anm.] war übrigens auch so klug, um einzusehen, daß die Wahl Rudolfs eine solche war, welche mit dem Papste entweder geradezu verabredet worden oder dieselbe doch ganz gewiß gut heißen würde.“ (Ziegler 1843 – 1849, 1. Bd., Text zu Bild Nr. 83). Der Papst spielte bei der Wahl zum römisch(-deutschen) König keine Rolle. Hinweise auf die Widersprüchlichkeit der Titulierung Rudolfs konnten in keinem der untersuchten zeitgenössischen Geschichtswerke gefunden werden.

503 Vgl. dazu: Petrin (1996) p. 550, Anm. 44.

504 Schon Dante spricht in seiner göttlichen Komödie von „Kaiser“ Rudolf.

505 Programmwurf II, siehe Anhang.

506 Erläuterungstext zur Stichfolge (1851): *Albrecht I. von Oesterreich empfängt zu Augsburg von Kaiser Rudolf I. (1287) die Lehen [...]* bzw.: *Portrait Kaiser Rudolf I.*

507 Vgl. Schramm; Fillitz; Mütterich (1978) 2. Bd., p. 50.

508 Primisser (1821) Tafel 56, fig. I und II: *Grabplatte Rudolfs im Dom zu Speyer*.

509 Feuchtmüller (1970) p. 213.



Abb. 228: „Rudolf I. ergreift bei seiner Krönung das Kruzifix statt des Zepters“; Bleistift, geripptes Papier, 236 x 306 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/266.

„Fig. I: Ein altes, mit Wasserfarben gemaltes Conterfey Rudolphs, welches ohne Zweifel für Kaiser Maximilian I. ein unbekannter Maler nach dem Grabsteine dieses Königs zu Speier verfertigt hat. [...] Die Gelegenheit, die sich hier zur Bekanntmachung dieses Denkmahles darbietet, war uns in dem jetzigen Augenblick doppelt willkommen, wo durch die preiswürdige Sorgfalt deutscher Herrscher die kaiserl. Gruft in Speier nach jahrelanger Entweihung ihrer Herstellung entgegenseiht, nachdem die dahin zielenden Entwürfe des königl. Bairischen Hofbau-Intendanten von Klenze bereits die allerhöchste Genehmigung erhalten haben.“

Fig. II: Der Grabstein selbst, der Rudolphs irdische Reste bedeckte, ist leider bei der zweimaligen Verwüstung der Gruft durch die Franzosen, 1689 und 1793, nicht verschont geblieben. [...] Wir geben davon [von der Figur, Anm.] auf dem letzten Blatte eine Durchzeichnung aus des Grafen Alexander Laborde neuestem Prachtwerke ‚Voyage en Autriche‘“ damit der Leser in den Stand gesetzt werde, die zu Maxens Zeit gemalte Kopie unter Nro. I mit dem Urbilde (wenn wir anders dem Stiche bei Laborde trauen dürfen) zu vergleichen. Der Kopf ist auf dem Original-Stein verstümmelt, und Labordes Zeichnung scheint stark nachgeholfen zu haben [...].

Wir können hier einen, unsern Grabstein betreffenden Umstand, den der Steiermärkische Ritter und Dichter, Ottokar Horneck, ein Zeitgenosse Rudolphs, in seiner Reimchronik, wenn auch vielleicht nicht ohne Übertreibung erzählt [...] nicht unerwähnt lassen: Der Steinmetz nämlich, der Rudolphs Grabstein bei Lebzeiten des Königs verfertigte, habe jede neue Falte, die das Alter in sein Gesicht legte, mit



Abb. 229: „Rudolf I. ergreift bei seiner Krönung das Kruzifix statt des Zepters“; Aquarell, 220 x 270 mm, bez.: „Kupelwieser inv. 1838“, links auf dem Seitenpodest: „1273“; Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv (Kopie davon).

Sorgfalt im angefangenen Bilde nachgetragen, einmal dasselbe sogar zerstört und von neuem ausgearbeitet.“

Rechts von Rudolf hält ein zweiter Genius Kreuz und Zepter, die auf das Ereignis der *Belehnung mit dem Kreuz statt des Zepters* verweisen. Rudolf soll bei der Belehnung der Reichsfürsten das Zepter nicht bei sich gehabt haben und stattdessen ein Kruzifix zur Hand genommen haben. Anton Ziegler beschreibt diese legendenhafte Begebenheit in seinem Geschichtswerk *Galerie aus der österreichischen Vaterlandsgeschichte*:

„Ruhig und entschlossen erhebt sich der König von seinem Sitze, erfasst von dem nächsten Altare ein Crucifix, hebt es in die Höhe und spricht mit ernsten Zügen, mit festem, feierlichen und unveränderten Tone: ‚Sehet hier das Zeichen des Heiligsten, des Erlösers der gesammten Menschheit, der sein Blut für uns alle gab. Ich werde mich dessen als trefflichsten Zepters gegen jene bedienen die mir, und dem Reiche, widerspenstig seyn wollen!‘“⁵¹⁰

Auch in der *Vaterländischen Bilder-Chronik* Zieglers findet sich das Motiv in einer Illustration wieder.⁵¹¹

Das Kreuz-Motiv wird in der Legende von Rudolfs I. Krönungs-Zeremonie wieder aufgenommen:

„Dieses Werk der Andacht zu dem hl. Kreuz ist gleichfalls dem Rudolf vom hohen Himmel herrlich und stattlich belohnt worden, denn als er in der Vigil Aller Heiligen zu Aachen

⁵¹⁰ Ziegler (1837) Text zu Bild Nr. 4: *Rudolf belehnt mit dem Kreuz*.

⁵¹¹ Ziegler (1843 – 1849) 1. Bd., Text zu Bild Nr. 86: *Rudolf I belehnt die Fürsten mit dem Zepter statt mit dem Kreuz*.

in Unserer lieben Frau Kirchen gekrönt ward, erschien ein goldenes Kreuz oben auf selbiger Kirchen.“⁵¹²

Von Leopold Kupelwieser liegt ein Aquarell aus dem Jahr 1838 vor, das Rudolf I., mit der Reichskrone des Hl. Römischen Reichs bekrönt, inmitten von Herzögen zeigt, die ihren Treue-Eid auf das von ihm hochgehaltene Kruzifix schwören.⁵¹³ (Abb. 228, 229) Dieses historisch nicht nachweisbare Ereignis gehört zum Themenkreis der Kreuzestreue der Habsburger, in dem in zahlreichen Variationen die Verbundenheit der Dynastie mit dem christlichen Glauben im Allgemeinen und der katholischen Kirche im Besonderen betont wird.⁵¹⁴ In dem Gedicht *Kaiser Rudolfs Zepter* kommt dies besonders deutlich zum Ausdruck:

„Da sieht ein Kruzifixe Herr Rudolf an der Wand,/das fasset er mit Eifer und nimmt es in die Hand;/und beut es allen

Fürsten zu küssen dar und spricht:/Bei diesem heil'gen Kreuze so schwört mir Treu und Pflicht!'/Da haben sie geschworen; es war das Kreuz ein Schutz/des Herrscherstamms von Habsburg und seiner Feinde Trutz.“⁵¹⁵

Bei Joseph Calasanz Arneth wird in der Beschreibung der Belehnungsszene die Erlöser-Symbolik des Kreuzes gleichsam auf Rudolf I. übertragen:

„Ganz Deutschland jubelte, daß endlich ein Kaiser komme, der das Recht wieder auf deutscher Erde geltend mache: es sey nun nach langem Elend ein Erlöser gekommen.“⁵¹⁶

512 Gebhart (1854) 1. Bd., p. 281.

513 Vgl.: Feuchtmüller (1970) p. 266.

514 Zum Motiv der Kreuzestreue vgl. Kapitel „Ferdinand II.“

515 Ludwig August Frankl: *Kaiser Rudolfs Zepter*. Zit. nach: Pennersdorfer (1879) p. 47.

516 Arneth (1827) p. 68.

Kartons zu dem Gemälde „Rudolf I.“ bzw. den beigegebenen allegorischen Figuren

Abb. 230: Karton zu dem Porträt „Rudolf I.“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 1460 x 2180 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 764 und 775a.



Abb. 231: Karton zu der allegorischen Figur „Knabe mit Kreuz und Zepter“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 1030 x 830 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 759.

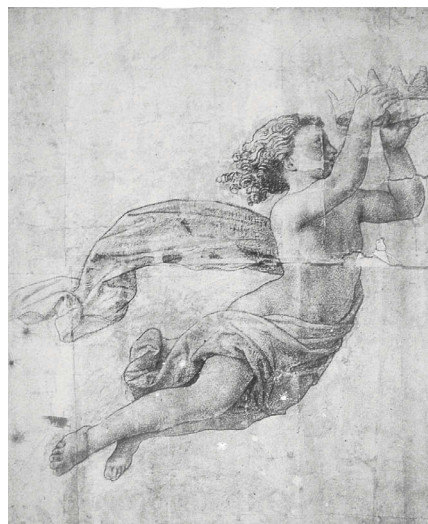


Abb. 232: Karton zu der allegorischen Figur „Knabe mit röm.-deutscher Kaiserkrone“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 1005 x 823 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 761.



Maria Theresia



Abb. 233: „Maria Theresia, dazu: allegorische Figuren der Caritas und der Justitia“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Kaiserin Maria Theresia (1717 – 1780). Links die Caritas, rechts die Gerechtigkeit.“

Vorbild für Kupelwiesers Porträt von Maria Theresia war aller Wahrscheinlichkeit nach das Gemälde *Kaiserin Maria Theresia in Witwentracht* (1773) von Anton von Maron. Es befand sich ab 1815 in der kaiserlichen Gemäldesammlung im Belvedere⁵¹⁷ und war wohl auch Vorlage für das Titelkupfer in Hormayrs Werk *Wien, seine Geschichte und seine Denkwürdigkeiten*.⁵¹⁸ (Abb. 234)

Die Allegorie der Justitia bezieht sich wohl auf Maria Theresias Wahlspruch *Iustitia et Clementia* (Durch Gerechtigkeit und Milde), möglicherweise auch auf die Schaffung eines Höchstgerichts und die Einführung der *Constitution Criminalis*, des ersten einheitlichen Strafrechts in den österreichischen Landen, durch die Herrscherin.

Die Caritas, der ikonographischen Tradition⁵¹⁹ entsprechend als Mutter mit mehreren Kindern dargestellt, ist – wie in Daniel Grans Deckenfresko im Stift Kloster-

neuburg das ihr beigegebene Füllhorn – zugleich auch eine Anspielung auf Maria Theresias Kinderreichtum. In der Aufklärung bewirkte die zunehmend rationale Auffassung des Herrscheramtes, dass die Erblegitimität in Frage gestellt wurde und in der Folge der genealogisch-dynastische Familienbegriff der Habsburger zurücktrat. Nicht Ahnengalerie und Stammbaum legitimierten mehr das Geschlecht, sondern der Familiensinn eines Herrschers, der sowohl auf die unmittelbare Kernfamilie gerichtet war, in der Folge aber auch auf alle Untertanen ausgeweitet und übertragen werden konnte. In diesem Sinn wurde Maria Theresia im 19. Jahrhundert zunehmend auch als liebende Gattin und fürsorgliche Mutter dargestellt, deren Mitgefühl und mütterliche Sorge auch ihren Unter-

⁵¹⁷ Heinz; Schütz (1974) p. 169.

⁵¹⁸ Hormayr (1823 – 1825) 4. Bd., Heft 3, Titelkupfer.

⁵¹⁹ Vgl. die Personifikation der Caritas in Cesare Ripas illustrierter *Iconologia* von 1764 als Mutter mit drei Kindern, die ein Kind trägt, eines an der Hand hält, und deren drittes Kind sich an ihrem Rock festhält. („Nutrix“) Ripa (1764) 1. Bd., p. 287. Vgl.: Telesko (1993) p. 35.

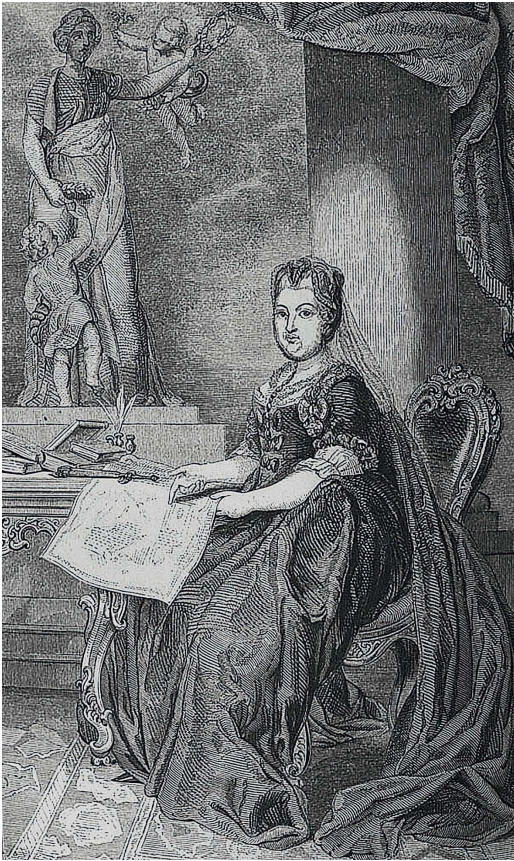


Abb. 234: „Die Kaiserin Maria Theresia nach Marons Gemälde in der kais. Sammlung im Belvedere, gez. von C. Schnorr“; Bildquelle: Ziska (1847).

tanen – dem armen Bettlerkind oder der von Flutkatastrophen bedrohten Bevölkerung – galt. Durch die Zurückdrängung barocker Frömmigkeit kam es zu einer Projektion der Mutterfigur auf die Herrscherin, die gleichsam zu einer Ersatzgottesmutter wurde.⁵²⁰ Maria Theresia war dabei Mutter im mehrfachen Sinn – Mutter einer großen Kinderschar, Landesmutter in Äquivalenz zum absolutistischen Landesvater, mater castrorum, Mutter der Armee, und, aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts, gleichsam Urmutter der Nation.⁵²¹

Studien und Kartons zu dem Gemälde „Maria Theresia“ bzw. den beigegebenen allegorischen Figuren



Abb. 235: Studie zu der allegorischen Figur „Caritas“; Bleistift, geripptes Papier, 252 x 321 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1042.



Abb. 236: Studie zu der allegorischen Figur „Justitia“; Bleistift, geripptes Papier, 214 x 283 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/532.

⁵²⁰ Telesko (2006) p. 83.

⁵²¹ Vgl.: Bruckmüller (1998) p. 283 – 285.



Abb. 237: Karton zu dem Porträt „Maria Theresia“;
Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 1410 x 2180 mm;
Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 769 und 775c.



Abb. 238: Karton zu der allegorischen Figur „Caritas“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 1220 x 1435 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 778.



Abb. 239: Karton zu der allegorischen Figur „Justitia“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 1050 x 1688 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 789.

Maximilian I.

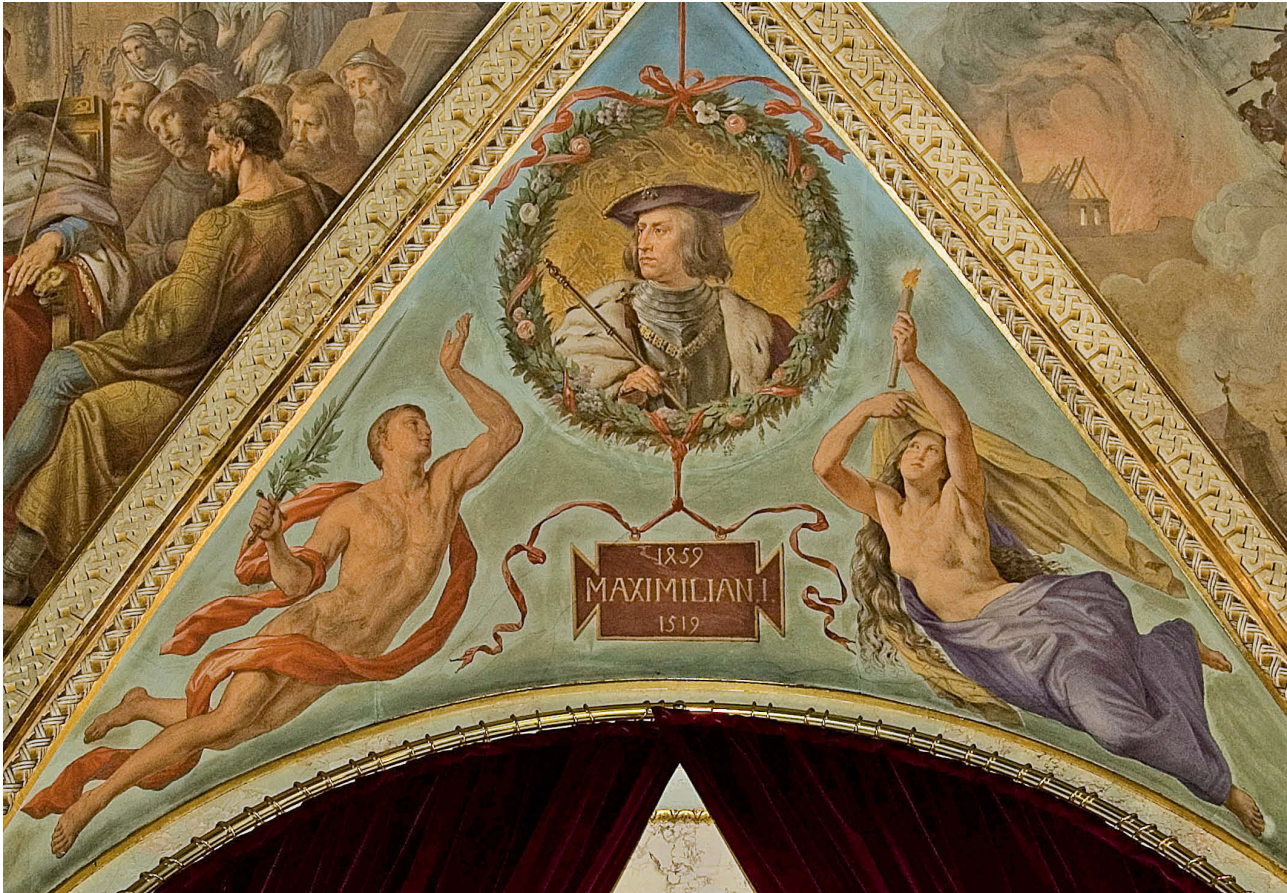


Abb. 240: „Maximilian I.; dazu: allegorische Figuren der Weisheit und des Sieges“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Kaiser Maximilian I. (1459 – 1519). Links die Weisheit mit der Leuchte, rechts der Sieg mit Schwert und Lorbeerzweig.“

Kupelwieser orientierte sich bei seiner Darstellung Maximilians an einem Brustbild des Kaisers, das sich zu jener Zeit in der kaiserlichen Gemäldegalerie im Belvedere befand. Es handelt sich dabei um eine Kopie eines deutschen Malers der Jahre um 1530 nach dem bekannten Gemälde Albrecht Dürers aus 1518⁵²², das den Kaiser mit individuellen Zügen als vornehmen Privatmann zeigt, dessen hoher Rang nur durch die Kette des Ordens vom goldenen Vlies angedeutet wird. Kupelwieser übernahm das Porträt fast ohne Änderungen, er stellte den Kaiser lediglich statt mit Pelzmantel im roten Herzogsmantel mit weißem Pelzkragen dar, unter dem eine Rüstung angedeutet wird, und ließ seine Gesichtszüge etwas jünger wirken.

Maximilian legte den Grundstein zur Vereinigung aller habsburgischen Länder unter seinem Enkel Karl V. zunächst durch seine Heirat mit Maria von Burgund. Seinen Vetter Sigismund bewog er 1490 zur Abtretung von Tirol und den Vorlanden an ihn und bewirkte so die Wiedervereinigung der habsburgischen Besitzungen. 1496 vermählte er seine beiden Kinder Margarete und Philipp mit den Kindern Ferdinands II. von Aragon und vereinbarte bei einem Treffen in Wien mit König Wladislaw von Böhmen und Ungarn und dessen Bruder, König Sigismund von Polen, die Verlobung seiner Enkelkinder Ferdinand (I.) und Maria mit Anna und Ludwig aus dem Haus der Jagellonen (Erster Wiener Kongress von 1515). Im 19. Jahrhundert erfuhrt dieser Mythos des glücklich hei-

⁵²² Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 880. Vgl.: Heinz; Schütz (1976) p. 56, Abb. 27. Das Original befindet sich heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.



Abb. 241: Studie zu dem Gemälde „Maximilian I.“; Aquarell über Bleistift, dickes Velin-Papier (Aquarellpapier), 214 x 352 mm; am unteren Rand in der Mitte mit Bleistift beschriftet: „Sein Muth und seine Tugend waren das Licht seiner Zeit“, unten links in Bleistift: „Mit Änderung Regierungssaal (?)“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/342.

ratenden Hauses Österreich, personifiziert durch die Figur Maximilians und popularisiert in dem bekannten Distichon *Bella gerant alii! Tu felix Austria nube! Nam quae Mars aliis dat tibi regna Venus*, eine Renaissance.⁵²³

Tatsächlich aber musste Maximilian zahlreiche Feldzüge führen, um seinen Nachkommen das Erbe seiner ersten Frau zu sichern, und erst eine Reihe unvermuteter Todesfälle machten Karl V. zum Erben Österreichs, Burgunds und der spanischen Königreiche. Auch die habsburg-jagellonische Doppelheirat, die gerne als Grundlage der Donaumonarchie interpretiert wurde, führte nicht selbstverständlich zur Einigung Böhmens und Ungarns unter habsburgischer Herrschaft: Erst musste Ferdinand I. in den bisher jagellonischen Ländern zum König gewählt werden, was in Ungarn nicht ohne Schwierigkeiten durchgesetzt werden konnte. Dennoch – Maximilians Heiratspolitik und vor allem seine eigene Hochzeit mit Maria von Burgund wurden zum habsburgischen *Heiratsmythos*⁵²⁴ und regten schon zu seinen Lebzeiten Künstler, darunter eben Albrecht Dürer, zu Bildschöpfungen an.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts schuf Anton Petter im Auftrag Erzherzog Johanns das Ölgemälde *Zusammenkunft Maximilians I. mit seiner Braut in Gent* (1813), das Hormayr hinsichtlich der Wahl des würdigen Bildgegenstandes lobte: Die Heirat Maximilians mit Maria sei

„[...] der erste Glückswurf jenes oft wiederholten: ‚Tu felix Austria nube!‘, das eben jenem Max, für seine und Marias Enkel, auch noch die Kronen Spaniens und Indiens und beyder Sicilien, Ungarns und Böhmens brachte. – Es war der Übergang von dem geringen Anfang und von dem oft verkümmerten Glückslose eines uralten Grafengeschlechtes von Habsburg und Kyburg, zum ersten Rang und zum Übergewicht in Europa [...] zur universalhistorischen Wichtigkeit und Wirksamkeit.“⁵²⁵

Die Darstellung Petters zeigt die Zusammenkunft Maximilians mit Maria als Nachtszene, die nur von dem Licht der Fackeln erleuchtet wird. Diese sind zugleich auch Anspielung auf die sogenannten Hochzeitsfackeln, die schon in der Antike bei Hochzeitszeremonien angezündet wurden. Kaiser Konstantin übernahm den Brauch des Fackeltanzes, der sich in der Folge auf den Höfen deutscher Fürsten verbreitete und bei Vermählungsfesten bis ins 19. Jahrhundert aufgeführt wurde.⁵²⁶ Das Symbol der Fackel in Zusammenhang mit Hymen, dem geflügelten Gott der Vermählung, verwendete etwa auch Daniel Gran im Deckengemälde des Klosterneuburger Marmorsaales in seiner Darstellung der Vermählung Maria Theresias mit Franz Stephan als Verweis auf die glückliche Vereinigung der Häuser Habsburg und Lothringen.

Möglicherweise spielt auch die allegorische Figur der Weisheit mit der Fackel rechts von Maximilians Porträt nicht nur auf seine Weisheit, seine humanistische Bildung und seine Förderung der Wissenschaften und Künste an, sondern verweist zugleich auch auf seine Vermählung mit Maria von Burgund und seine spätere Heiratspolitik.

Kupelwieser hatte wahrscheinlich ursprünglich geplant, alle Herrscher-Porträts mit einem kurzen Bildtext zu versehen. Auf dem Aquarellentwurf zu dem Porträt Maximilians vermerkte er in diesem Sinn: „*Sein Muth und seine Tugend waren das Licht seiner Zeit.*“

⁵²³ Bruckmüller (1998) p. 276.

⁵²⁴ Bruckmüller (1998) p. 278.

⁵²⁵ Hormayr (1810 – 1830) Nr. 12 (1821) Heft 1 und 2, p. 4.

⁵²⁶ Krünitz (1786) 12. Bd.

**Studienblätter und Kartons zu dem Gemälde „Maximilian I.“
bzw. den beigegebenen allegorischen Figuren**



Abb. 242: Studie zu der allegorischen Figur „Weisheit“ (Weibliche Figur mit Fackel); Bleistift, geripptes Papier, 375 x 305 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/344.



Abb. 243: Studie zu dem Porträt „Maximilian I.“; Bleistift, Transparentpapier (auf geripptes Papier aufgeklebt), 180 x 174 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1036.



Abb. 244: Studie zu der allegorischen Figur „Sieg“ (Männliche Figur mit Schwert und Lorbeerkranz); Bleistift, geripptes Papier, Wasserzeichen: C.&I. HONIG, 380 x 547 mm; Beschriftung (links oben): „Carl Motty / neue Wiedner Kettenbrückengasse / 743 3 Stock N8.“ (Name und Adresse des Modells); Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. 12515.

Abb. 245: Karton zu dem Porträt „Maximilian I.“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 1410 x 2120 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 768 und 755b.



Abb. 246: Karton zu der allegorischen Figur „Weisheit“ (Weibliche Figur mit Fackel); Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 600 x 1300 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 759.



Joseph II.

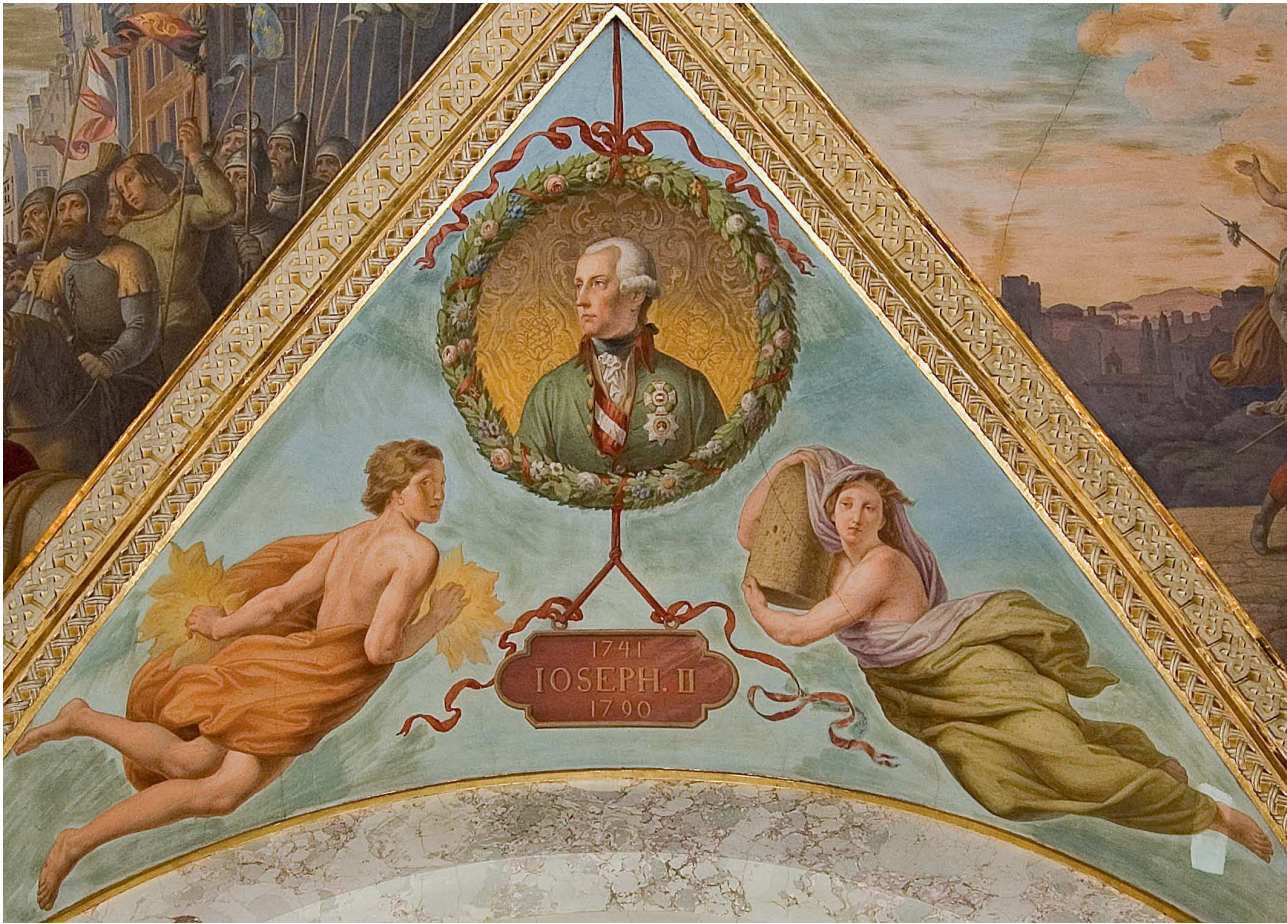


Abb. 247: „Joseph II., dazu: allegorische Figuren der Betriebsamkeit und des Eifers“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Kaiser Joseph II. (1741 – 1790). Links die Betriebsamkeit mit einem Bienenkorbe, rechts der Eifer, eine Jünglingsgestalt mit Flammen in den Händen.“

Das Porträt Josephs II. hat große Ähnlichkeit mit Pompeo Batonis Darstellung des Kaisers in seinem Gemälde *Kaiser Joseph II. und Großherzog Pietro Leopold von Toskana*, das sich zur Entstehungszeit des Wandgemäldes in der kaiserlichen Gemäldesammlung befand. Joseph II., der 1766 das spanische Mantelkleid bei Hof abgeschafft hatte, ließ sich mit Vorliebe in Uniform porträtieren; diese Herrscherdarstellung wurde in der Folge zum offiziellen Staatsporträt.

Ursprünglich war – laut erstem Programmentwurf – eine historische Szene mit Joseph II. als Deckengemälde geplant; ein entsprechender Entwurf fand sich in dem am Kunstgeschichtsinstitut der Universität Graz wiedergefun-

denen Konvolut von Zeichnungen Leopold Kupelwiesers. Der Entwurf zeigt den Kaiser in zwei unterschiedlichen Rollen zugleich: als menschenfreundlichen Monarchen, der für die Sorgen und Nöte seiner Untertanen stets ein offenes Ohr hat, und als Verwalter seines Reiches.

Unter Josephs Regentschaft wurde mithilfe von Armee, Hofadel und einer ausgebauten Beamenschaft, durch Vereinheitlichung der Verwaltungsstrukturen und die Einführung von Deutsch als Amtssprache die Zentralisierung des Kaiserreiches vorangetrieben. Einerseits machten ihn diese zahlreichen und radikalen Reformen, insbesondere die Kirche betreffend, zu einem unpopulären Herrscher; aber schon zu seinen Lebzeiten, und verstärkt während des Neoabsolutismus unter Franz I. (II.), wurde Joseph II. andererseits zu einer verklärten Lichtfigur der Vernunft. Zeitgenössische Stiche stilisieren ihn durch Licht- und Sonnenmetaphorik oder durch Dar-

stellungen Josephs als Diogenes von Sinope mit Laterne zu dem leuchtenden Herrscher der Aufklärung schlechthin.⁵²⁷ In der Personifikation des Eifers, einem Jüngling mit flammenden Händen, nimmt Kupelwieser das Lichtmotiv wieder auf und deutet es gleichsam als *flammenden Eifer*.

Im Rahmen der politischen Instrumentalisierung Josephs II. in der Revolution von 1848 – deren Ausbruch mit dem Geburtstag des Herrschers zusammenfiel – wurde seinen Taten wieder neue Aktualität verliehen; so etwa wurde die Aufhebung der Zensur am Denkmal Josephs II. gefeiert, der 1781 die *Erweiterte Pressfreiheit* gewährt

hatte.⁵²⁸ Kupelwiesers Personifikationen der Betriebsamkeit und des Eifers, die er dem Porträt Josephs II. beifügte, nehmen Bezug auf die rastlosen Aktivitäten des Kaisers als Reformers des Staates. Ob der kaisertreue und antirevolutionäre Kupelwieser mit seinen allegorischen Figuren eine Konnotation als Übereifer andeutete, sei dahingestellt.

⁵²⁷ Zur Rezeption Kaiser Josephs II. und seiner Darstellung in der bildenden Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts vgl.: Telesko (2006) p. 105 – 130.

⁵²⁸ Zur politischen Instrumentalisierung des Wiener Joseph-Denkmal vgl.: Häusler (ca. 1991) p. 6.

Studien und Karton zu dem Porträt „Joseph II.“



Abb. 248: Studie zu der allegorischen Figur „Eifer“ (Jüngling mit flammenden Händen); Kohle, geripptes graues Papier, 245 x 225 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.



Abb. 249: Studie zu der allegorischen Figur „Eifer“ (Jüngling mit flammenden Händen); Kohle, geripptes graues Papier, 265 x 290 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.



Abb. 250: Karton zu dem Porträt „Joseph II.“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 740 x 590 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 795.

Albrecht II.



Abb. 251: „Albrecht II., dazu: Knabe mit Waffen und Lorbeerzweigen und weibliche Figur mit den Kronen Ungarns und Böhmens“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Kaiser Albrecht II. (1397 – 1439). Links ein Knabe, der Waffen und Lorbeerzweige (in Beziehung auf den Hussitenkrieg) darreicht, und rechts eine weibliche Gestalt mit den Kronen Ungarns und Böhmens.“

Vorlage für das Porträt Albrechts II. könnte ein Bildnis des Königs mit dem Adlerorden aus dem 16. Jahrhundert gewesen sein, das als Teil der Ambraser Sammlung im Jahr 1808 nach Wien gebracht worden war. Es zeigt Albrecht II. (als österreichischer Herzog Albrecht V.) mit dem von ihm 1433 gestifteten Adlerorden, der aus einer breiten, edelsteingeschmückten Kette mit einem weißen Adler und einem Büschel goldener Eichenblätter besteht. Das verlorene Original dürfte zu Lebzeiten des Kaisers, zwischen 1433 (Stiftung des Adlerordens) und 1438 (Krönung zum deutschen König) entstanden sein.⁵²⁹ Eine Abbildung des

Porträts findet sich in Primisser's Werk *Stammbaum des allerdurchlauchtigsten Hauses Habsburg [...]* nach dem in der k. k. Ambraser-Sammlung befindlichen [...] Originalgemälden⁵³⁰ als Lithographie wiedergegeben.

Kupelwieser übernahm die Gesichtszüge und insbesondere die auffallende Barttracht, änderte aber die Kopfhaltung leicht – in seinem Porträt neigt der Herrscher seinen Kopf zur Seite, während er auf dem Gemälde geradeaus blickt – und variierte auch die Kleidung und den Orden, dessen Eichenblatt-Büschel er grün und nicht golden darstellt.

Albrecht erbt nach dem Tod seines Vaters Herzog Albrecht IV. nach einer alten Abmachung die niederöster-

⁵²⁹ Vgl.: Heinz; Schütz (1974) p. 45f.

⁵³⁰ Primisser (1821) lithographische Tafel 2.

reichischen Länder, seine Brüder Ernst und Friedrich die innerösterreichischen Lande respektive Tirol und die Vorlande. Insofern gibt es eine unmittelbare Verbindung zwischen Albrecht V. und dem Land Niederösterreich; zugleich begann mit ihm die lange Tradition der habsburgischen römischen Könige und Kaiser. Durch Albrechts Heirat mit Elisabeth, König Sigmund von Luxemburgs einzigem Kind, vereinte er nach dessen Tod 1438 zum ersten Mal die Länder Österreich, Böhmen und Ungarn in einer Hand und wurde im selben Jahr zum römischen König gewählt. Diese Vereinigung der ungarischen und böhmischen Länder unter einem Habsburger

deutet Kupelwieser mit der Figur zur Linken des Kaisers an, welche die Kronen Ungarns und Böhmens trägt.

Zur Rechten des Porträts befindet sich die Darstellung eines Jünglings mit Armbrust, Schwert und Lorbeerzweig, die auf die Hussitenkriege Bezug nimmt. Die Anhänger der religiösen Reformbewegung verfolgte Albrecht II. mit fanatischem Hass, versuchte durch die kirchentreue Melker Klosterreform der Bewegung Einhalt zu gebieten, wurde aber in der Schlacht von Taus 1431 von den Hussiten geschlagen und konnte auch das hussitisch beeinflusste Böhmen nie in Besitz nehmen.

*Studien und Kartons zu dem Porträt „Albrecht II.“
bzw. den beigegebenen allegorischen Figuren*



Abb. 252: Studie zu der Figur „Weibliche Figur mit den Kronen Ungarns und Böhmens“; Bleistift, geripptes Papier, 227 x 243 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1035.



Abb. 253: Studie zu der Figur „Knabe mit Waffen und Lorbeerzweigen“; Bleistift, geripptes Papier, 412 x 303 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1033.



Abb. 254: Karton zu dem Porträt „Albrecht II.“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 1430 x 2130 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 767.



Abb. 255: Karton zu der Figur „Weibliche Figur mit den Kronen Ungarns und Böhmens“; Kohle, graublaues Rollenpapier, 1238 x 1920 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 777.

Abb. 256: Karton zu der Figur „Knabe mit Waffen und Lorbeerzweigen“; Kohle, graublaues Rollenpapier, 1180 x 1597 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 784 und 775d.

Ferdinand II.



Abb. 257: „Ferdinand II., dazu: weibliche Figur mit Schriftrolle und Jüngling mit Maurerkelle und Schwert“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Das Bildnis Kaiser Ferdinand II. (1578 – 1637). Links von demselben eine weibliche Figur mit einer Schriftrolle auf welcher die bekannten höchst merkwürdigen Worte: *non te deseram!* zu lesen sind und rechts ein Jüngling mit Maurerkelle und Schwert, welche auf die Worte des Propheten hindeuten: *Ihr sollt bei dem Tempelbau mit dem Schwerte gegürtet sein.*“

Bei der Darstellung Kaiser Ferdinands II. im Profil mit Halskrause orientierte sich Kupelwieser wahrscheinlich an zeitgenössischen Stichen des 17. Jahrhunderts. Ferdinand entstammte der radikal katholischen bayrischen Linie der Habsburger und gilt als einer der schärfsten Verfechter der Gegenreformation. Sein Regiment konnte sich sowohl gegen die protestantischen Kräfte der Stadt Wien durchsetzen als auch gegen das andrängende böhmische Heer. Die Darstellung der weiblichen Figur mit

dem Schriftband *Non Te Deseram* bezieht sich auf die sogenannte Kruzifix-Legende, die im Zusammenhang mit den Ereignissen des Dreißigjährigen Krieges steht. Am 15. Juni 1619 schlug Graf Thun, von den protestantischen Ständen der Stadt schon sehnsüchtig erwartet, sein Lager vor Wien auf und beschloss von den Batterien bei St. Ulrich die Burg. Als am Morgen des 16. Juni die evangelischen Stände in die Hofburg einfielen (Sturmpetition)⁵³¹, soll sich Ferdinand in höchster Not vor das Kruzifix geworfen und Gott um Hilfe angefleht haben. Wilhelm Lamormaini berichtet von dieser Episode und fügt hinzu, es sei von vielen vermutet worden, Christus habe aus dem Kruzifix mit ihm geredet und ihm mit den Worten *Non Te Deseram* oder *Ich werde dich nicht ver-*

⁵³¹ Vgl.: Völker (1936) p. 3ff.

lassen, Ferdinand, Mut zugesprochen.⁵³² Kurz danach wurde Ferdinand von einem wallonischen Kürassierregiment aus seiner Bedrängnis gerettet. Caroline Pichler widmete der Begebenheit das Gedicht *Kaiser Ferdinand II.* und schildert die Szene mit dem Kruzifix wie folgt:

„Und wie er mit Gott im Gebete ringt,/da schweiget der Sorgen Getümmel,/ein leiser Ton in der Seel' ihm erklingt, als käme die Stimme vom Himmel;/jetzt glaubt er der Töne Sinn zu fassen: ‚Ich werde dich, Ferdinand, niemals verlassen!‘“⁵³³

In Anton Zieglers *Galerie der österreichischen Vaterlandsgeschichte* findet sich jene Szene unter dem Titel *Ferdinand II. betet zum Kruzifix, von protestantischen Ständevertretern bedrängt*.⁵³⁴ Auch Carl Ruß nahm das Motiv in seiner Serie von Feder- und Pinselzeichnungen zur Geschichte Wiens auf⁵³⁵ und betitelte es *Die Standhaftigkeit Kaiser Ferdinands II. gegen die verwegenen Protestanten 1619*. Während von rechts vier Protestanten durch das geöffnete Fenster in den Raum stürzen und Ferdinand bedrängen, bleibt dieser unbeirrt, mit flehend erhobenen Händen betend vor dem Kruzifix knien.

Das sogenannte *Kaiser-Ferdinand-Kruzifix* wurde in der Folge zum Gegenstand allgemeiner Verehrung. Die junge Maria Theresia nahm das in der Schatzkammer zu Wien aufbewahrte Kreuz 1741 unter Berufung auf die beschriebene Überlieferung auf den entscheidungsschweren Reichstag zu Pressburg mit und ließ es nach ihrer Rückkehr zwei Wochen lang öffentlich in der Kammerkapelle verehren. Aufgrund des großen Andranges ordnete sie schließlich an, das Kreuz in der Hofburgkapelle allgemein zugänglich auszustellen, 1748 wurde es in den Tabernakel der Kapelle eingefügt. An dieses für heilig gehaltene Kruzifix war bis zum Ende der Monarchie die Tradition der Kreuzverehrung der Ahnen geknüpft, was auch darin zum Ausdruck kam, dass noch Kaiser Franz Joseph sterbenden Mitgliedern der Familie das Ferdinand-Kreuz ans Krankenbett bringen ließ.⁵³⁶

Für die Kreuzesfrömmigkeit der Habsburger wurden bereits von barocken Schriftstellern zahlreiche Beispiele genannt. Rudolfs Königtum war von Beginn an durch die volkstümliche Überlieferung der Bekehrung mit dem Kreuz – im Statthaltereizyklus ebenfalls allegorisch angedeutet – eng an das Kreuz-Symbol geknüpft. Das Motiv setzt sich fort in der weißen Wolke in Kreuzform, die bei seiner Krönung in Aachen erschienen war, im Vorantreten des Kreuzes durch Rudolfs Sohn Albrecht in der Schlacht gegen Ottokar, in der Errichtung der Kreuzkirche in Tulln nach dem Sieg über den Böhmenkönig bis hin zur Vorstellung des Jesuiten Hortensio Palavicini, der in der Ausdehnung des Habsburgerreiches

in alle vier Himmelsrichtungen die Gestalt eines Kreuzes erkennen wollte.⁵³⁷

Auch Hormayr fügt, in Zusammenhang mit Joseph II., einen Exkurs über die Verbindung der Herrscherfamilie mit der Kirche ein und nennt dafür dieselben Stationen in der Geschichte der Dynastie: Er bezeichnet die Epoche unter Joseph II. als

„[...] eine der herrlichsten Fulgurationen jenes ewigen Lichts, das aus Rudolfs Begegnung mit dem Priester auf der Jagd eine ganze Weltgeschichte entzündet, das Ferdinanden vor dem Crucifix und Theresien auf dem Landtage zu Preßburg gestärkt und ihnen unerwartete Retter erweckt.“⁵³⁸

Die zweite allegorische Figur zur Linken des Kaiserporträts, ein Jüngling mit Schwert und Maurerkelle, versinnbildlicht Ferdinands Kampf gegen den Protestantismus und seine Stärkung der Kirche, auf die der Bau des Tempels (Nehemia 4, 12) bezogen ist. Der Sieg des Feldherrn Tilly in der Schlacht am Weißen Berg bei Prag 1620 markierte schließlich den Beginn der militärischen Dominanz der katholischen Liga.

532 Coreth (1982) p. 41.

533 Caroline Pichler: *Kaiser Ferdinand II.* Zit. nach: Pennersdorfer (1879) p. 212.

534 Ziegler (1837) Bild Nr. 75.

535 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, PK 783A, Abb. Nr. 144, vor 1843.

536 Coreth (1982) p. 41.

537 Ebd. p. 38f.

538 Hormayr (1817) 1. Bd., p. 159.

*Studie und Karton zu dem Portrait „Ferdinand II.“
bzw. den beigegebenen allegorischen Figuren*



Abb. 258: Studie zu der Figur „Weibliche Figur mit Schriftrolle“; Kohle, geripptes Papier, 270 x 450 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.



Abb. 259: Karton zu der Figur „Jüngling mit Schwert und Maurerkelle“; Kohle, graublaues Rollenpapier, 1080 x 1680 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 790.

Ferdinand I. der Gütige

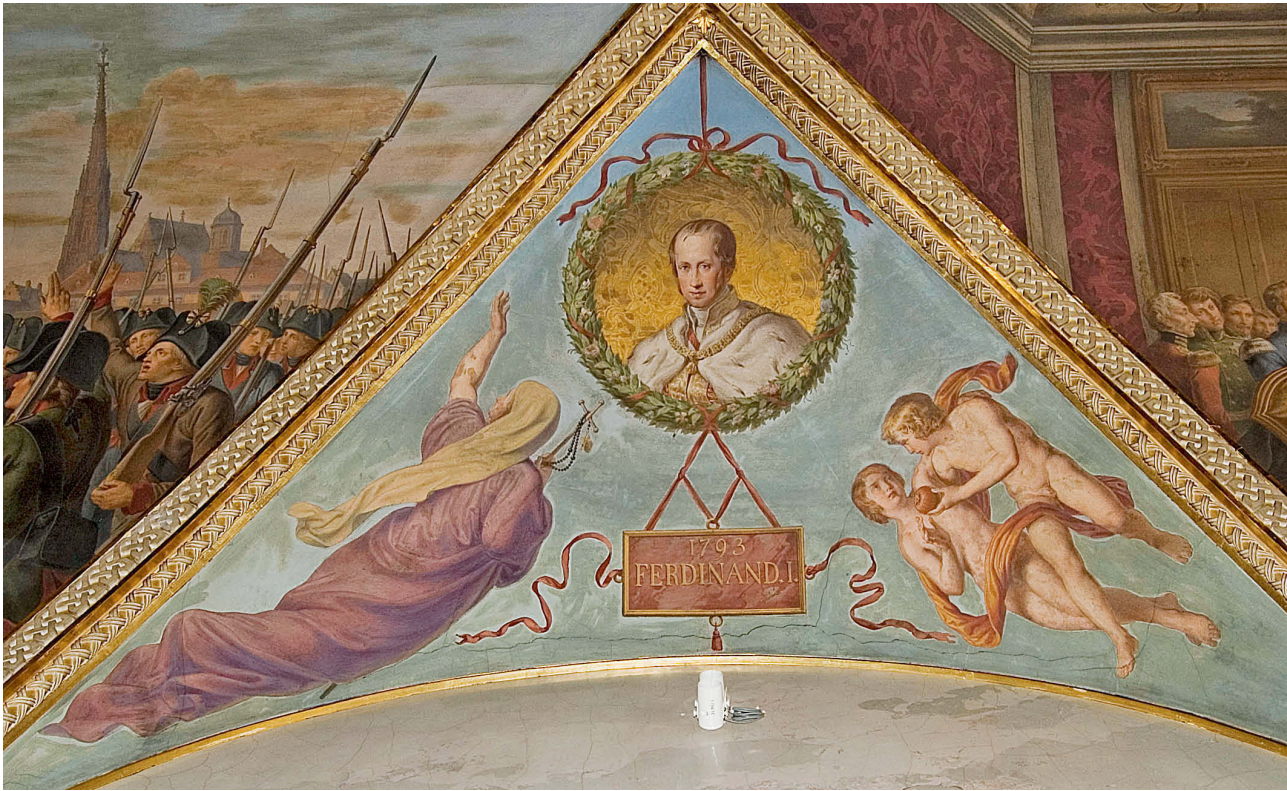


Abb. 260: „Ferdinand I., dazu: Allegorie der Bruderliebe und allegorische Figur der Gottesfurcht“; Fresko; Marmorssaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthaltereirei).

Erläuterungstext: „Das Bildnis Sr. Majestät Kaiser Ferdinands des Gütigen (1793). Links von demselben stellen zwei Knaben mit einem Granatapfel die Bruderliebe dar und zur Rechten schwebt eine weibliche Gestalt, welche die Gottesfurcht andeutet.“

Kupelwieser setzte mit diesem Porträt jenem Herrscher ein Denkmal, in dessen Regentschaft der Auftrag für den Freskenzyklus und der Beginn der Arbeiten fielen. Er hatte bereits 1843 ein Porträt Ferdinands gemalt⁵³⁹, in dem er den Herrscher im Kaiserornat darstellte. Aufgrund seiner Physiognomie musste der Kaiser zwangsläufig stets stark idealisiert präsentiert werden.

Die Allegorie der Bruderliebe in Gestalt zweier Knaben mit einem Granatapfel könnte eine Anspielung darauf sein, dass wegen Ferdinands eingeschränkter Handlungsfähigkeit sein Bruder Erzherzog Franz Karl zusammen mit Metternich und anderen Beratern in der Staatskonferenz die Regierungsgeschäfte übernommen hatte. Ferdinand verzichtete 1848 zugunsten Franz Josephs, des Sohnes seines Bruders Franz Karl, auf den Thron.

Kupelwieser verwendete für das Motiv der Bruderliebe Porträts seiner beiden Söhne Karl und Paul, die er in zwei sehr sorgfältig gezeichneten Studien⁵⁴⁰ vorbereitete und auch auf dem Karton mit Weißhöhungen besonders zart durchmodellerte. (Abb. 261, 262)

Das Thema der Bruderliebe taucht als immer wiederkehrender Topos in der literarischen Auseinandersetzung mit der Geschichte der Habsburger auf. Am bekanntesten ist das Gedicht *Kaiser Albrechts Hund* von Heinrich Joseph von Collin: Der Lieblingshund des Kaisers wird in dieser legendenhaften Erzählung von seinem Sohn Leopold unabsichtlich getötet – ein Vergehen, auf das die Todesstrafe stand. Der ältere Sohn Friedrich versucht

539 Das Gemälde ist nicht im Werkverzeichnis Rupert Feuchtmüllers aufgelistet. Es befindet sich im Heeresgeschichtlichen Museum (BI II. 015). Vgl.: Telesko (2006) p. 197, Anm. 300.

540 Modellstudie Paul Kupelwieser, Bleistift, 34 x 26 cm, beschriftet auf der Rückseite von fremder Hand: „Leopold Kupelwieser, Skizze eines Engels für den Regierungssaal, Modell Paul Kupelwieser, 1848.“ Familienbesitz. (siehe Abb. 262) Modellstudie Karl Kupelwieser, Bleistift, oval, 33 x 26 cm, unbezeichnet. Privatbesitz M.K. Wien. Beides in: Feuchtmüller (1970) p. 277.



Abb. 261: Studie zu der Allegorie „Bruderliebe“ (Zwei Knaben); Beschriftung unterer Rand Mitte: „Carl“ [Karl Kupelwieser, Anm.]; Kohle, geripptes graues Papier, 265 x 290 mm; Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte.

seinen Bruder zu schützen, indem er die Schuld auf sich nimmt; dies lässt Leopold nicht zu und gesteht die Tat. Am Ende verkündet der Kaiser gerührt:

„[...] Und: Habsburg kann nicht sinken, wenn seine Söhne sich/So brüderlich stets lieben, so fest, so inniglich./Und wie die Feinde drängen, und wie der Meuter bellt, –/ihr Brüder stellt euch siegend entgegen einer Welt!“⁵⁴¹

Hormayr publizierte das Gedicht 1820 in seinem *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte* zusammen mit einem Stich von Johann Nepomuk Passini nach einem Gemälde, das Carl Ruß für die Burg Raitz des Grafen Salm-Reifferscheidt geschaffen hatte.⁵⁴² Die Frontispizabbildung des 4. Bandes der gesammelten Werke Hein-



Abb. 262: Studie zu der Allegorie „Bruderliebe“ (Zwei Knaben) [Porträt Karl Kupelwieser, Anm.]; Privatbesitz, Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv (dort als Kopie).

rich von Collins von 1813 zeigt die Umarmung der beiden Brüder, die zum Symbolgestus habsburgischer Bruderliebe wird. 1832 bearbeitete Joseph Emanuel Hilscher den Stoff in seinem Drama *Kaiser Albrechts Hund*, und gleichsam als Invertierung des Topos schrieb Grillparzer 1848 das Drama *Bruderzwist im Hause Habsburg*, in dem er den Streit zwischen Kaiser Rudolf II. und seinem Bruder Mathias darstellt, der zum Anlass für den Beginn des Dreißigjährigen Krieges wurde. Das Fehlen von Bruderliebe führt hier unvermeidlich zu lange anhaltenden Kriegen und politischen Wirrnissen. Telesko sieht in diesem Leitmotiv eine Variation des propagandistischen Themas der Liebe des Herrschers zum Volk und der Liebe der Untertanen zu ihrem Herrscher.⁵⁴³ Durch die Darstellung der Gottesfurcht als eine zentrale Herrschertugend nimmt Kupelwieser das Thema der Austria-Allegorie wieder auf und bezieht sie auf seine unmittelbare Gegenwart.

⁵⁴¹ Collin (1813) 4. Bd., p. 134 – 138.

⁵⁴² Hormayr (1811 – 1854) 1. Jg. (1820) p. VII-XI; dazu der Stich von Johann Passini nach dem Gemälde von Carl Ruß (p. VI-VII). Kupelwieser war persönlich mit dem Grafen Salm-Reifferscheidt bekannt und regelmäßiger Gast im Schloss Raitz in Mähren. Eine ähnliche Illustration findet sich bei Ziegler (1837) Bild Nr. 15.

⁵⁴³ Vgl.: Telesko (2006) p. 153 – 156.

Kartons zu dem Porträt „Ferdinand I. der Gütige“ bzw. den beigegebenen allegorischen Figuren



Abb. 263: Karton zu der allegorischen Figur „Gottesfurcht“ (Weibliche Figur mit Kreuz); Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 2070 x 1210 mm. Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 762.



Abb. 264: Karton zu der allegorischen Figur „Bruderliebe“ (Zwei Knaben); Kohle, Weißhöhungen, graublaues Rollenpapier, 1230 x 1020 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 783.

Franz Joseph I.

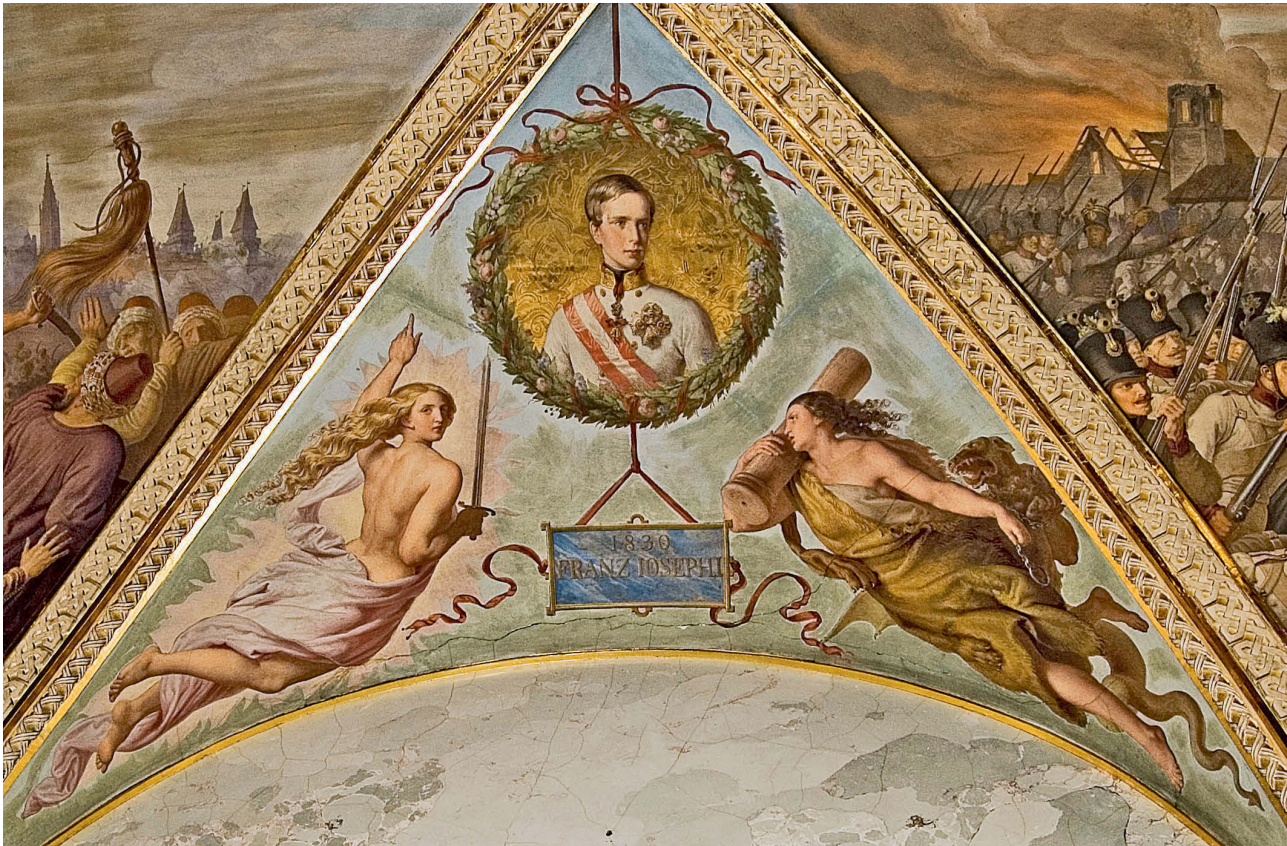


Abb. 265: „Franz Joseph I., dazu: allegorische Figuren der Kraft und der Wahrheit“; Fresko; Marmorsaal (Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei).

Erläuterungstext: „Das Bildnis Sr. Majestät Kaiser Franz Joseph (1839). Demselben zur Seite die allegorischen Gestalten der Kraft und der, das Schwert führenden, leuchtenden Wahrheit.“

Aus dem Jahr 1848 existieren zwei Zeichnungen Leopold Kupelwiesers, die Franz Joseph, der am 2. Dezember 1848 den Thron bestiegen hatte, zeigen. In einer skizzenhaften Allegorie reicht Kaiser Ferdinand Franz Joseph die Krone⁵⁴⁴, die zweite Zeichnung zeigt den jungen Kaiser, wie er von Kaiserin Maria Anna und seiner Mutter zum Thron geführt wird. Im Hintergrund erkennt man Kaiser Ferdinand und den Vater Franz Josephs, Erzherzog Franz Karl. Die Krone wird von Radetzky, Windischgrätz und Jellatschitsch gehütet.⁵⁴⁵ Hier nimmt Kupelwieser deutlich Bezug auf die Ereignisse der Revolution, mit deren Auswirkungen und Forderungen der junge Kaiser zu

Beginn seiner Herrschaft konfrontiert war. Die beigefügten Allegorien können in diesem Sinne gleichsam als hoffnungsvolle Wünsche gelesen werden, die der Künstler dem neuen Kaiser für seine Regierungszeit mitgab.

544 Kaiser Ferdinand reicht Franz Joseph die Krone, Skizze zu einer Allegorie. Bleistift, 49 x 34 cm, unbezeichnet, um 1848. Archiv Kupelwieser Widrich Salzburg (Gerheid Widrich-Kupelwieser und Hans Widrich). Vgl.: Feuchtmüller, (1970), p. 278.

545 Der junge Kaiser Franz Joseph I. wird von Kaiserin Maria Anna und seiner Mutter zum Thron geführt. Bleistift, 27,5 x 37,5 cm, unbezeichnet, um 1848. Archiv Kupelwieser Widrich Salzburg (Gerheid Widrich-Kupelwieser und Hans Widrich). Vermutlich Skizze zu WV Nr. 654: Thronbesteigung Kaiser Franz Josefs, kolorierte Zeichnung, vom Hof bestellt.

Studie und Kartons zu dem Porträt „Franz Joseph I.“ bzw. den beigegebenen allegorischen Figuren

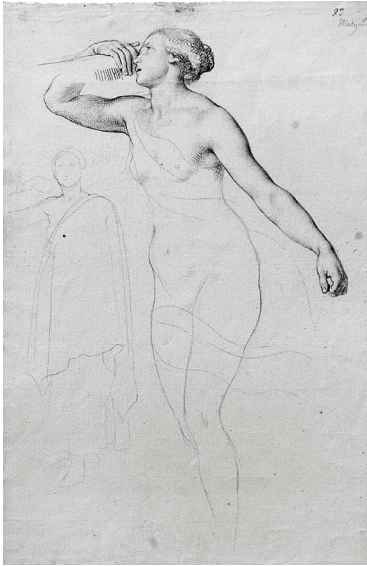


Abb. 266: Studie zu der allegorischen Figur „Kraft“ (Weibliche Figur mit Säule); Bleistift, geripptes Papier, 398 x 275 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1350.



Abb. 267: Karton zu der allegorischen Figur „Kraft“ (Weibliche Figur mit Säule); Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 1680 x 1655 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 776.



Abb. 268: Studie zu dem Porträt „Franz Joseph I.“; Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv (dort als Kopie).



Abb. 269: Karton zu der allegorischen Figur „Wahrheit“; Kohle, dickes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 1210 x 2070 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 771.

Rezensionen

Eine Rezension des Freskenzyklus erfolgte noch vor dessen Fertigstellung Anfang März 1850 im *Deutschen Kunstblatt*. Obwohl die Freskomalerei im Allgemeinen als nicht mehr zeitgemäß empfunden wurde und die idealistische Auffassung der Künstler des ehemaligen Nazarener-Kreises als Trennung des sinnlichen Elements der Kunst vom geistigen kritisiert wurde, fand Kupelwiesers Freskenzyklus hier doch aufgrund seiner realistischen, malerischen Auffassung positive Aufnahme:

„Wien, 18. Febr. Unter den wenigen Kunstwerken, welche in diesem Momente entstehen, nehmen die Fresken des Prof. Kuppelwieser [sic!], die derselbe in dem sogenannten neuen Regierungsgebäude malt, eine nicht unbedeutende Stelle ein. Obwohl wir gestehen, dass wir nicht zu jenen gehören, welcher dieser Art Malerei einen Vorzug vor der Staffelmaleri einräumen, obwohl wir der Ansicht sind, dass jene Richtung, ausschliesslich oder vorzugsweise gepflegt, zu einer Art von Dekorationsmalerei geführt hat und führen muss, die am Ende – wie es bei einem vielgerühmten Meister der Gegenwart geschehen ist – das sinnliche Element der Kunst von dem geistigen getrennt, und eben dadurch ein theosophisch-spekulatives Moment in die Kunst eingeführt hat, so hat bei uns, wo man die Freskomalerei auch dort nicht anwenden wollte, wo die Sache es forderte, die Leistung Kuppelwiesers ihre Bedeutung. Kuppelwieser gehört zu jenen Künstlern, die unter der tüchtigen Schule Fügers und Abels aufwuchsen, und im Besitze einer künstlerischen Technik geblieben sind, die in manchen neueren Schulen unter dem Einflusse einer hypergeistreichen Conturenmanier fast ganz verschwunden ist. In dieser Richtung wurde K. auch durch den Sinn des hiesigen Volkes erhalten, dass zwischen Malen und Coloriren noch einen Unterschied zu machen versteht. Die Idee zu den Fresken im Saale des niederösterreichischen Regierungsgebäudes, eines Gebäudes, das in jeder Beziehung als Prototyp des alten Bureaubaustyles gelten kann, ist in der letzten Zeit des alten Regimes entstanden, und der Gedankengang, den Sie aus der nachfolgenden kurzen Beschreibung entnehmen werden, entspricht ganz der Zeit der Entstehung und der Bestimmung des Gebäudes. In diesem Saale sollten sich die nieder-österreichischen Regierungsräthe zu Berathungen versammeln, und so war es ganz natürlich, dass der Künstler jene Momente aus der Geschichte hervorhob, die die Hauptepochen charakterisiren, und mit den wichtigeren Ereignissen zusammentreffen, welche das Schicksal Nieder-Österreichs mit dem der Monarchie vereinen. [Es folgt ein cursorischer Überblick über die einzelnen Fresko-Gemälde, Anm.] Es würde weitab von dem Zwecke dieser Blätter liegen, wollte ich eine detaillirte Beschreibung jedes einzelnen der Gemälde geben. So viel aber dürfte der Mittheilung werth sein, dass das Detail mit grosser Sorgfalt und Treue gegeben,

und keine von den Rücksichten verletzt erscheint, welche die geschichtliche Wahrheit von Gemälden der Art fordert. Es ist sehr zu wünschen, dass Kuppelwieser mit ähnlichen Aufgaben betraut würde, da er zu den wenigen Künstlern gehört, die auf dem Gebiete der Freskomalerei den Verstand wie das Auge in gleicher Weise zu befriedigen verstehen.“⁵⁴⁶

Die Beilage zum Morgenblatt der *Wiener Zeitung* widmete dem Freskenzyklus am 22. März 1851 eine über zwei Seiten lange, ausführliche Besprechung. Sie beginnt mit einem Hinweis darauf, dass die Arbeiten fast unbemerkt vor sich gegangen seien und der Zyklus auch nach der Fertigstellung fast keine Beachtung gefunden habe:

„[...] gehen wir an die Besprechung einer Kunstschöpfung, die, nicht unähnlich dem süßen Geheimniß der verschlossenen Bienenzelle, in unserer Mitte entstanden und ohne geringstes Aufsehen der Vollendung entgegenereift. Ja so still und unbelauscht war das Schaffen des fleißigen Künstlers, daß nicht einmal ein großer Theil der ihn täglich geschäftig umschwirrenden Welt zu ahnen schien, was in ihrer unmittelbaren Nähe vorging. Sonderbarerweise wußten uns nämlich selbst Leute, die durch dienstliche Verrichtungen auf Ortskenntniß angewiesen sind, kaum einen Bescheid zu geben, „wo Kupelwieser seine Fresken male?“ obgleich dies dicht über ihren Köpfen geschah.“

Es folgen ausführliche Beschreibungen des Bildprogramms sowie der einzelnen Gemälde. Am Ende der Besprechung findet sich eine wortreiche Erläuterung der Stellung von Freskomalerei in Österreich.

Das Programm und die einzelnen Darstellungen des Freskenzyklus waren so komplex und durchdacht, dass der Inhalt ohne genaue Erläuterungen wohl auch gebildeten Zeitgenossen nicht unmittelbar zugänglich war. Von Kupelwiesers Wand- und Deckengemälden wurde deshalb bereits kurz nach der Fertigstellung des Freskenzyklus eine Serie von 14 Radierungen mit einer drei Druckseiten umfassenden Erläuterungsschrift in der Druckerei von Keck und Pierer unter dem Titel *Die Al-Fresco-Malereien im Saale der k.k. Statthalterei zu Wien, ausgeführt von Kupelwieser* publiziert.⁵⁴⁷ Der hier vorliegende Text steht Kupelwiesers zweitem und drittem Programmwurf stellenweise sehr nahe, in der Einleitung wird Kübecks Beteiligung an der Programmgestaltung noch betont. Für die Serie der 14 Radierungen dienten vermutlich die Kartons als Vorlage.

546 *Deutsches Kunstblatt* (red. von F. Eggers), Nr. 9, 4. März 1850, p. 70f.

547 *Die al Fresco-Malereien im Saale der k. k. Statthalterei zu Wien, ausgeführt von Kupelwieser*. Wien, Verlag Keck und Pierer, o. J., um 1851. Bibliothek der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. 1777 C. Die Firma Keck und Pierer wurde 1849 gegründet und bestand bis 1862. Vgl.: Petrin (1996) p. 553, Anm. 60.

Fresko und Karton als Formen öffentlicher Kunst

In den folgenden Kapiteln sollen Überlegungen zu der „Renaissance“ von Kartonzeichnung und Freskomalerei in Zusammenhang mit der nazarenischen Kunst und ihrer Programmatik im frühen 19. Jahrhundert angestellt werden. Vor dem Hintergrund einer neu entfachten Debatte um die Rolle der Kunst im öffentlichen Leben und der Forderung nach wirkungsmächtigen neuen Kunstformen werden in erster Linie die großen geschichtlichen Monumental-Zyklen der Nazarener und ihres Umkreises, ihre Genese sowie Intentionen und Implikationen diskutiert. In der Folge soll Kupelwiesers Freskenzyklus in den Kontext politischer und kultureller Bedingungen jener Epoche der österreichischen Monarchie gestellt und bewertet werden. Dabei wird vor allem auch auf Konflikte und Strategien bei dem Versuch der Konstruktion von einer österreichischen Identität eingegangen.

Nicht nur das Fresko, auch der Karton bot den Vertretern des nazarenisch geprägten Idealismus eine Reihe von Eigenschaften in ideeller wie auch in praktischer Hinsicht, die ihn zum bevorzugten Medium werden ließen. Durch seine Größe dazu prädestiniert, der Öffentlichkeit wirkungsvoll als monumentales Lehrbuch der Religion und Geschichte präsentiert zu werden, wurde er durch die Abwesenheit von Farbe, „Statthalter des Realismus“⁵⁴⁸, zum idealen Vermittler der komplexen Bildinhalte, von denen keine vordergründige Naturimitation, kein Farbenspiel, keine virtuose Pinselführung ablenkte. Ohne die Einschränkung der lokalen Bindung einer Wandmalerei konnte der Karton verschickt und auf Ausstellungen gezeigt werden; er verhalf dem Künstler dadurch zur Unabhängigkeit vom Auftraggeber und der Bildidee zu einem weit größeren Publikum, als es die – oft in nicht öffentlichen Gebäuden ausgeführten – Fresken je vermocht hätten; nicht zuletzt waren sie den Stechern leicht umzusetzende Vorlagen für ihre Reproduktionsgraphiken. Zunehmend lösten sich Kartons dabei aus dem Zusammenhang der Werkgenese und wurden in der Wahrnehmung der Künstler sowie der Rezipienten zu eigenständigen Kunstwerken.

Das Fresko: zur Konstruktion eines Gattungsbegriffs

In ihrer Arbeit *Das Fresko als Idee*⁵⁴⁹ untersucht Magdalena Droste Bedingungen, Konzeptionen und Auswirkungen von Wandmalerei, wie sie von den Künstlern des

Nazarener-Kreises bzw. aus dessen Umfeld aufgefasst und praktiziert wurde. In diesem Kapitel sollen die Ergebnisse zusammengefasst und in Zusammenhang mit den Verhältnissen in der österreichischen Monarchie und im Speziellen mit der Arbeit Leopold Kupelwiesers im Statthaltereigebäude diskutiert werden.

Als Gründungsdokument nazarenischer Reformbestrebungen ging Cornelius' Brief an Joseph Görres vom 3. November 1814 in die Kunstgeschichte ein. Cornelius fordert hier die Einführung der Freskomalerei als nationale Kunst und formuliert dabei bereits auch die wesentlichen Punkte eines neuen Kunstkonzepts, das über eine Bildnorm, die Stilkonzeption, Maltechnik, Arbeitsverhältnis und Wirkungsbereich Öffentlichkeit beinhaltet, definiert wird. Im Folgenden sollen die einzelnen Aspekte genauer erläutert werden.

Gemäß der Forderung, in der Malerei nach Wahrheit, nicht nach bloßer Wirklichkeit zu streben⁵⁵⁰, wird bewusst auf die Effekte des Pinsels um ihrer selbst willen verzichtet und die Linie bzw. der Umriss als Träger des Gedankens im Dienste dieser Wahrheit das bevorzugte Ausdrucksmittel.

„Da die Pinselstriche nur notwendige Übel und Mittel zum Zweck sind, so fanden wir es lächerlich, damit zu prahlen und einen Werth in die Kühnheit zu legen, mit welcher sie hingesetzt sind“,

schreibt Franz Pfaff 1810.⁵⁵¹ Durch diese freiwillige Beschränkung der formalen Mittel wurde ein Maß von Abstraktion geschaffen, die das Werk zu einem Verweis auf etwas Geistiges, Höheres nobilitiert. Die Darstellung von allgemeinen, verbindlichen Qualitäten eines Gegenstandes erfordert dabei die Einengung individueller Gestaltungsmittel und einen Verzicht auch auf Subjektivität dem Stoff gegenüber. Diese Konzeption resultierte schließlich zumindest am Beginn nazarenischen Kunstschaffens in einem linearen, flächigen, Perspektive und Raum vernachlässigenden Stil. Die Farbe als beherrschende sinnliche Erscheinung der materiellen Welt wird von der Gegenstandsbezeichnung gelöst und als symbolisches Ausdrucksmittel eingesetzt. Pfaff schreibt:

⁵⁴⁸ Kuhlmann-Hodick (1999) p. 45.

⁵⁴⁹ Droste (1980).

⁵⁵⁰ Richter (1909) p. 155.

⁵⁵¹ Pfaffs Studiumsbericht an Sarasin, Wien 1810, zit. nach: Fastert (2000) p. 56f.

„In den meisten Gemälden findet man nur eine gewisse Ordnung der Farben, die aber keinen anderen Zweck hat, als dem Auge zu schmeicheln und die Übergänge von einem Gegenstand zu dem andern sanft zu machen, dadurch dann die Harmonie der Farben hervorgebracht wird; unser Bemühen ist aber eine Harmonie des Menschen den ich vorstelle, mit den Farben seines Gewandes hervor zu bringen.“⁵⁵²

Jeder Bildgegenstand wird also isoliert gemäß seinem Charakter gestaltet, was in der Folge zu einem stark lokalfarbig bunten Eindruck führt.

Die Technik der Freskomalerei erwies sich zunächst dem nazarenischen Stilverständnis gerade durch ihre schwere Handhabbarkeit und die Einschränkungen, die sie dem Künstler auferlegt, in besonderem Maße angemessen.

Die von den jungen Künstlern so verachteten malerischen Effekte von Virtuosität, tonigem Kolorit und ausgeprägtem Pinselduktus, charakteristisch für die Ölmalerei der Zeit, erlaubt das Fresko ebenso wenig wie spätere Überarbeitungen und Retuschen.

„Zur Handhabung der Freskomalerei gehört eine Entschiedenheit in der Auffassung, eine sichere Hand, indem ein Verändern und Verbessern wie in der Ölmalerei nicht zugänglich ist [...]“⁵⁵³,

heißt es in Hagens Werk zur deutschen Kunst im 19. Jahrhundert.

Die Freskomalerei schuf für die jungen Künstler zudem die Möglichkeit, das Ideal der mittelalterlichen Werkstattarbeit, das im Wesentlichen auf Wackenroders Schriften vom Ende des 18. Jahrhunderts zurückgeht, wieder auferstehen zu lassen. Das Konzept eines Meister-Schüler-Verhältnisses, mit dem man direkt an die großen Vorbilder Dürer und Raffael anzuknüpfen meinte, bildete dabei ein Gegenmodell zur gängigen akademischen Praxis. Dieses solide Arbeitsverhältnis und die typisch handwerklichen Anforderungen Sorgfalt, Geschick und Kraft, welche die Freskomalerei vom Künstler verlangt, bedeuteten den Nazarenern nicht nur Rückbezug auf eine große Vergangenheit, sondern wurden zum notwendigen Teil künstlerischer Selbstverwirklichung und Versöhnung mit dem Leben. Die Begeisterung über die harte körperliche Arbeit, die zum integralen Bestandteil der künstlerischen Tätigkeit geworden war, lässt sich mit zahlreichen Stellen in Briefen belegen. Exemplarisch sei ein Brief Overbecks zitiert, den er während der Arbeit an der Casa Bartholdy 1816 schrieb:

„Von unserer Freskomalerei [...] nur so viel, daß wir oft, trotz aller Plage dabei und allen Jammers, der wahrlich

nicht geringe ist, doch wie die Könige glücklich sind ... es ist ein verzweifelt Ding, so ein ganzes Zimmer auszumalen auf eine Weise, die man nie zuvor weder selbst getrieben hat noch auch von anderen hat treiben sehn. Da zeigt sich's was einer kann, und was einer nicht kann.“⁵⁵⁴

Inhaltlich wurde in der nazarenischen Freskomalerei in Analogie zur monumentalen Größe des Bildes auch innere Größe des Stoffes verlangt und man legte das Motiv damit ganz allgemein auf historische und religiöse Themen fest. In Zusammenhang mit der Forderung nach Öffentlichkeit, die Cornelius schon in seinem eingangs erwähnten Brief an Joseph Görres eindringlich formulierte, beansprucht das Fresko unmittelbare politische Wirksamkeit und wurde zur gesellschaftlich wichtigsten künstlerischen Aussage. Overbeck schrieb während der ersten Gemeinschaftsarbeit der Nazarener in der Casa Bartholdy an Vogel:

„Uebrigens bauen wir täglich neue Luftschlösser von auszumalenden Kirchen, Klöstern und Pallästen – in Deutschland; und kommen wir einmal zurück, so malen wir Euch Alles in Fresco aus!“⁵⁵⁵

Die Praxis nazarenischer Wandmalerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Technik und Stil

Das *Fresko als Idee* ist gemäß der nazarenischen Programmatik das Ergebnis eines Zusammenspiels der sich wechselseitig bedingenden Faktoren Bildträger, Technik, Thema und Funktion, das den Gattungsbegriff neu definiert und das Fresko vor allen anderen künstlerischen Äußerungen nobilitiert. Aber seine „Wiederbelebung“ durch die Nazarener und der Wahrheitsanspruch von Inhalt, Form und Ausführung erweisen sich bei näherer Überprüfung der frühen Arbeiten der jungen Künstler als sorgfältig konzipiertes Konstrukt. So etwa stellt sich die Wiederentdeckung der Freskotechnik nach langer Vergessenheit als Projektion heraus, denn Cornelius hatte schon nach 1806 im Neusser Münster Kuppelbilder ausgeführt, die 1859/60 zerstört wurden, und Becker belegt, dass der Maler Franz Catel, bei dem Overbeck und andere Nazarener Perspektive-Unterricht nahmen, wenige Jahre vor der Ausführung der Wandmalereien in der Casa Bartholdy ein Landhaus mit Fresken ausge-

552 Brief von Pforr an Passavant vom 9. August 1808, zit. nach: Fastert (2000) p. 56f.

553 Hagen (1867) 2. Bd., p. 184.

554 Zit. nach: Howitt (1886) p. 329.

555 Ebd. 1. Bd., p. 388.

schmückt hatte. Dennoch berichtet Johann Michael Raich von einer Art Gründungs-Ereignis⁵⁵⁶:

*„Philipp Veit war es, der durch einen damals noch lebenden Arbeiter, dessen sich Mengs für seine Fresken bedient hatte, ein Stück Mauer zurichten ließ und in Gegenwart von Overbeck und Cornelius auf die Aufforderung des letzteren: Nun, Philipp, mache du die erste Probe! seine Kunst versuchte und den ersten wohlgelungenen Kopf al fresco malte.“*⁵⁵⁷

In diesem inszenierten Neubeginn findet über die Figur des altgedienten Gehilfen zugleich ein Rückbezug auf die frühere Tradition der Freskomalerei statt. Auch die *Wahrhaftigkeit* der Maltechnik im Sinne eines einmaligen und danach unwiederholbaren und unabänderlichen Malprozesses ist eher programmatisch-ideologisch zu interpretieren denn als tatsächliche Arbeitspraxis: Die Restaurierung von Schadows Fresko aus der Casa Bartholdy etwa ergab, dass das gesamte Bild mit Ei- bzw. Kasein-Tempera übermalt ist.⁵⁵⁸ Entsprechendes schrieb Joseph Ernst Tunner 1830 an Edward von Steinle:

*„Das Fresco in S. Trinità ist fertig; Veit ist damit zufrieden; ich hoffe mit Hilfe der Tempera das Bild in einen leidlichen Stand zu bringen.“*⁵⁵⁹

Und die erste große „Gemeinschaftsarbeit“ der Nazarener Cornelius, Schadow, Veit und Overbeck erweist sich bei genauer Betrachtung als idealisierende Stilisierung, denn, abgesehen von den Klagen über die Schwierigkeiten bei der gemeinsamen Arbeit führte jeder seine zwei ihm zugeteilten Bildfelder *„völlig allein, nach seiner eigenen individuellen Weise und Styl“*⁵⁶⁰ aus, wobei die Künstler untereinander offenbar wenig kooperierten, da sie verschiedene Lichtquellen und Größenverhältnisse für ihre Werke annahmen.⁵⁶¹

In den Jahren darauf sollte das Prinzip des Freskos in der Form, in der es programmatisch am Beginn der Nazarener-Bewegung konzipiert wurde, an Bedeutung verlieren. Ab den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde die Freskomalerei zunehmend nicht nur von Kunstkritikern, sondern auch von vielen Künstlern selbst an den Kriterien der Ölmalerei gemessen und in der Folge als unzulänglich und einschränkend empfunden. Während seiner Arbeit an den Nibelungensälen in der Münchner Residenz schrieb Schnorr von Carolsfeld:

*„Meine Zweifel wurden sehr bald zur Gewissheit, daß die Freskomalerei mir keine ausreichenden Mittel biete zur Ausführung eines Werkes, durch dessen Gelingen oder Nicht-Gelingen die Bedeutung meines Künstlerlebens bedingt werden sollte; daß es mir also erwünscht sein mußte, eine andere, vollkommnere Technik wählen zu dürfen [...]“*⁵⁶²

Und schon 1831 findet sich im *Kunstblatt* zur Freskomalerei folgende Kritik:

*„[...] aber obgleich in der Erfindung und Anordnung umfassender und weiter greifend, steht sie doch in dem, was den Gipfel und das Leben der Kunst vollendet, in der Ausführung mit allen ihren Mitteln und Vorzügen hinter der Ölmalerei weit zurück, welche das, was sie leistet, das Leben in seinem innern Reiz, in den Werken lauterer und reiner zurückstrahlen kann und in dem Zauber der Farben mit dem Zauber der Natur wetteifert.“*⁵⁶³

Die mangelnde Ausdrucksfähigkeit der Freskomalerei im Gegensatz zur Ölmalerei wurde vermehrt auch als Bruch zwischen inhaltlichem Anspruch und formaler Umsetzung gewertet; lag die Aussagekraft der Linie im Gedanken, so eröffnete die Farbe in ihren direkten sinnlichen Qualitäten hingegen die Möglichkeit der Differenzierung und Einfühlung. 1842 und 1843 traten die großformatigen Historienbilder der belgischen Maler Louis Gallait und Edouard de Bièfve einen Siegeszug durch Deutschland an und lösten eine intensive Debatte über die bisherige deutsche Geschichtsmalerei aus. Die mit breitem Pinsel pastos gemalten Gemälde mit ihrem tonigen Kolorit nützten alle Möglichkeiten illusionistischer Raumdarstellung und ermöglichten damit dem Betrachter unmittelbare Anteilnahme am Geschehen. Das Fresko hingegen ist mit seinen beschränkten Formmitteln dem Allgemeinen verpflichtet und konnte dem neu geforderten Realismus, dem Zeit, Ort und Gegenstand charakterisierenden Festhalten von Zufälligem und Unbeständigem nicht genügen. So schrieb Jakob Burckhardt noch im selben Jahr, in dem die belgischen Bilder durch Deutschland reisten:

556 Die jungen Künstler bereiteten sich theoretisch und praktisch auf ihren ersten großen Fresko-Auftrag vor: *„Schadow berichtet in seinen Jugenderinnerungen, Overbeck habe technische Vorstudien in altitalienischen Handbüchern gemacht und einen greisen Maurer aufgetrieben, welcher bei einem Gehülfen von Rafael Mengs Dienste geleistet hatte. Nun wurden eifrig Versuche gemacht und Hände und Köpfe probeweise auf die nasse Mauerspeise gemalt.“* (Schadow, *Jugenderinnerungen*, 8. Sept. Nr. 730, zit. nach: Droste 1980, p. 137, Anm. 35). Overbeck hatte auch das 1813 erschienene Werk zur Maltechnik, *saggio analitico chimico sopra i colori minerali* von Palmeroli, einem bekannten Gemälderestaurator, studiert. (Droste 1980, p. 137, Anm. 35). Overbeck schreibt 1816 an Vogel: *„Veit hat schon eine Probe im Fresco=malen auf einer Schieferplatte gemacht, da er mit seinem einfacheren Gegenstand zuerst fertig war.“* Zit. nach: Howitt (1886) 1. Bd., p. 388.

557 Howitt (1886) p. 388, Anm. 1.

558 Gronau (1967) p. 55ff.

559 Steinle (1897) p. 207.

560 Raczyński (1841) 3. Bd., p. 435.

561 Vgl. Droste (1980) p. 141, Anm. 55.

562 Schnorr von Carolsfeld (1909) p. 110.

563 Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen, p. 16, zit. nach: Droste (1980) p. 52.

„Hier lernen wir es schmerzlich beklagen, daß die Münchner Schule, die einem eigentlich historischen Style ohne Vergleich am nächsten steht, über ihrer einseitigen Beschäftigung mit der Freskomalerei die tiefere Durchbildung des Einzelnen vernachlässigt hat. Und doch ist diese individuelle Gestaltung ein Element, welches unsere Kunst, wenn sie eine tüchtige Historienmalerei gebären soll, ein für allemal nicht mehr entbehren kann. [...] Sodann sind die großen Gesamtaufträge Alle für Ausführung in Fresko geschehen, während unsere Zeit neben dem dramatisch-historischen Inhalt eine individuelle Tiefe des Einzelnen verlangt, die nur der Ölmalerei zu Gebote steht.“⁵⁶⁴

Vergleiche zwischen der Ölmalerei und der Freskotechnik fallen im Urteil der Kritiker nun stets zugunsten Ersterer aus, und auf die Maler selbst wirkten die Anforderungen des Freskos nicht mehr belebend, sondern lähmend.

Als Konsequenz versuchten Künstler, die zunehmend als schwerfällig empfundene Freskotechnik zu modifizieren, um sie den neuen Forderungen anzupassen. So etwa berichtet Moritz von Schwind von einer neuen Malweise, die er bei seinen Fresken in der Wartburg anwendete:

„Vom halben Mai bis Ende August war alles fertig, was größtenteils dadurch möglich wurde, daß ich mich von den bis jetzt in München gültigen Gesetzen des Freskomalens vollkommen emanzipierte und die Wand behandelte wie einen Bogen Papier, auf den man mit Lasuren malt. Bei weißen Gewändern ließ ich den Mörtel stehen, bei hohen Farben trug ich die Farbe dünn auf.“⁵⁶⁵

Mit der Maltechnik allein konnte allerdings nicht Abhilfe geschaffen werden, und die als Mangel empfundene Schwerfälligkeit der Freskotechnik führte zu zahlreichen innovativen Experimenten in der Forschung, die oft in Zusammenarbeit von Chemikern und Malern oder ehemaligen Malern betrieben wurde.

Dabei wurde zunächst auf geschichtlich überlieferte Techniken zurückgegriffen. Erste systematische Forschungen auf dem Gebiet der Enkaustik sind 1829 nachzuweisen⁵⁶⁶, als Jacques-Nicolas Montabert seine Schrift *Traité complet de la peinture* in Paris publizierte. Schon im Februar desselben Jahres erhielt der Lederermeister Johann König in Wien ein Privileg auf die Erfindung und Erzeugung des „punischen eliodorischen Wachses zum Gebrauche in der Enkaustik“.⁵⁶⁷ 1831 schuf Johann Peter Krafft⁵⁶⁸ in der Wiener Hofburg drei monumentale Gemälde in Enkaustik-Technik.⁵⁶⁹ In Deutschland experimentierte Franz Xaver Fernbach zunächst mit unterschiedlichen Malmaterialien. Er studierte drei Jahre an der Akademie der bildenden Künste in München und verdiente seinen Lebensunterhalt mit dem Bemalen verschiedenster Gegenstände, wodurch er rasch mit unterschiedlichen Techniken vertraut wurde. 1820 stellte er

zwei in der Art von Steinmosaik⁵⁷⁰ gemalte Tischplatten in der Kunstaussstellung aus, für die er vom polytechnischen Verein mit einer Silbermedaille ausgezeichnet wurde. Herzog Maximilian Joseph von Bayern finanzierte darauf sein Studium an der Universität in Landshut in den Fächern Mineralogie, Chemie und Physik. 1831 machte er seine Rekonstruktion der antiken Wachsmalerei, die sich bald gegen die Klenze-Monabert'sche Enkaustik durchsetzen sollte, der Bayrischen Akademie der Wissenschaften bekannt⁵⁷¹ und wurde in der Folge damit beauftragt, die in Forchheim entdeckten, angeblich aus der Zeit Karls des Großen stammenden „enkaustischen“ Gemälde zu restaurieren.

Julius Schnorr von Carolsfeld, der bei seinen Arbeiten am Nibelungen-Zyklus in der Münchner Residenz schlechte Erfahrungen mit dem Fresko gemacht hatte, unterzog 1837 Fernbach'sche Enkaustik-Proben mit Erlaubnis König Ludwigs einer eingehenden wissenschaftlichen Prüfung, welche die Dauerhaftigkeit der Technik bestätigte.

„Da von dem angewendeten Material die Dauer des Werkes abhängt, welches Se. Maj. der König mir übertragen, daß es auf die Nachwelt übergehen und eine bleibende Zierde der königlichen Residenz werden solle, so müssen gründliche Prüfungen mit den Mitteln und auf dem Wege der Chemie vorangehen, ehe eine gewissenhafte und den Erfolg sichernde Entscheidung möglich wird.“⁵⁷²,

schreibt Schnorr 1837 an König Ludwig.

564 Burckhardt, J.: *Bericht über die Kunstaussstellung zu Berlin im Herbst 1842*. Zit. nach: Droste (1980) p. 52f.

565 Stoessl (1924) p. 352.

566 Versuche, die antike Technik der Wachsmalerei zu rekonstruieren, gehen bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurück, als Comte de Caylus nach Reisen zu den Ausgrabungsstätten von Herculaneum und Pompej 1752 seine Versuche auf diesem Gebiet der französischen Akademie der Maler ankündigte und 1753 an der Akademie der Wissenschaften seine Abhandlungen darüber las. Im Jahr darauf ließ er von Joseph-Marie Vien ein Gemälde in Wachs auf Holz nach seiner Art verfertigen, das in der Academie Royal ausgestellt wurde. Caylus' Forschungen lösten lebhafte Debatten aus, und die Enkaustik wurde zu einer Mode-Erscheinung in der Malerei des späteren 18. Jahrhunderts. Vgl.: Sulzer (1771).

567 Keeß; Blumenbach (1829 – 1830) 2. Bd., p. 752.

568 Johann Peter Krafft studierte von 1802 – 1805 in Paris bei Jacques-Louis David. Möglicherweise stammen seine ersten Erfahrungen mit der Enkaustik aus dieser Zeit.

569 Frodl-Schneemann (1984) p. 72 – 87.

570 Unter dem Begriff Mosaikmalerei bekannt. 1822 erhielt Emanuel Scholz in Sambor ein Privileg auf die Erfindung „schnell trocknender Farben aller Art, oder der mineralischen Mosaik [sic!] welche zu Tischler- u. Schnitzer-Arbeit, Freskomalerei, [...] sehr brauchbar ist.“ Vgl.: Keeß; Blumenbach (1829 – 1830) 2. Bd., p. 752. Möglicherweise handelte es sich bei diesen Farben um die Fernbach'schen Mosaikfarben bzw. ein ähnliches Erzeugnis.

571 Später publizierte Fernbach seine Technik: Fernbach (1845). Vgl. auch: Marggaraf (1839) Heft 3, p. 225ff.

572 Schnorr von Carolsfeld (1909) p. 115.

Für die lange Haltbarkeit der Enkaustik bürgten schon die Funde von Herculaneum und Pompej, die bereits 1831 von den Malern Joseph Schlotthauer, Johann Georg Hiltensperger und Hermann Anschütz auf Geheiß König Ludwigs I. von Bayern vor Ort untersucht worden waren.

Hier zeichnet sich bereits der Wunsch nach Dauerhaftigkeit ab, einer Eigenschaft, die zunächst ausschließlich am Fresko festgemacht worden war und in der Folge sowohl auf andere Maltechniken übertragen als auch weiterhin dem Fresko zugesprochen wurde:

„Die Idee des Vollkommenen ist mit derjenigen der Dauerhaftigkeit verbunden. So ist die Freske nicht darum, weil sie die schwierigste und kostspieligste Art ist, sondern vielmehr, weil sie die meiste Garantie der Dauerhaftigkeit bietet, die vollendetste Gattung der Malerei, ihr monumentaler Zweig“⁵⁷³,

urteilt Ormos in seiner Cornelius-Biographie noch 1866. Der Wert der Dauerhaftigkeit ehrt nicht nur den ausführenden Künstler, sondern verleiht auch dem Kunstwerk eine Aura, die es überhöht; Zeitlosigkeit wird in religiöser Analogie zur Heiligkeit.⁵⁷⁴

Nicht nur ihre Dauerhaftigkeit, sondern auch die große Farbpalette und die einfache Handhabung ließen die Enkaustik der Freskotechnik überlegen erscheinen.

„Der Maler ist nicht, wie beim Fresco, an eine gewisse Zeit gebunden; ganz nach dem Ermessen des Künstlers gestattet dieses Verfahren eine flüchtige Untertuschung oder farbige Untermauerung des Werkes und zu dessen weiterer Ausführung jede Art von Uebermalung, Lasur und beliebiger Nachbesserung, sowie jede Steigerung von Farbe, Licht und Schatten [...] Dazu ist die Farbenscala reicher als beim Fresco [...]. Nach vollendeter Ausführung wird das Bild durch eine besondere Vorrichtung [...] eingeschmolzen, wodurch die Farben noch inniger mit dem Grunde verbunden und gegen schädliche Einflüsse aller Art geschützt werden. Dadurch erhält das Colorit eine neue Kraft und Schönheit, wie nur die Oelmalerei, niemals aber das Fresko darbieten kann, zugleich aber auch eine Helligkeit, wie sie kaum durch die letztgenannte Technik überboten wird.“⁵⁷⁵

Die Handhabung der Enkaustik war in der Praxis dennoch mit hohem technischen Aufwand verbunden, und in der Umsetzung kam es zu zahlreichen Schwierigkeiten. So mussten die fertigen Bilder dreimal hintereinander mit Wachs überzogen werden, mittels eines pfannenartigen Öfchens eingebrannt und nach drei Tagen mit einem weichen Lappen abgerieben werden. Durch Feuchtigkeit im Malgrund kam es bei den Wandmalereien in der Münchner Residenz zu Problemen mit der Haftung der Malschicht, und es musste immer wieder nachgebessert und von Neuem eingebrannt werden. Obwohl Schnorr

von Carolsfeld schon im September 1842 den Zyklus offiziell beendete, war er noch bis weit in das Jahr 1844 hinein mit Ausbesserungsarbeiten beschäftigt.⁵⁷⁶

Tatsächlich sollte weniger die Technik der Enkaustik selbst zukunftsweisend sein, sondern die grundsätzliche Aufgeschlossenheit nicht-freskalen Wandmalerei-Techniken gegenüber, die sie letztendlich bewirkte und die sich in zahlreichen weiteren Erfindungen auf dem Gebiet der Wandmalerei-Technik fortsetzte. Gleichzeitig mit der Erweiterung des Spektrums an technischen und künstlerischen Möglichkeiten sollte auch das Stilpostulat der Nazarener obsolet werden: Die Farbe erhielt nun ihren eigenen Wert, und die Bindung an die Linie als Ausdrucksträger trat in den Hintergrund. Droste stellt fest, dass die Wende vom Fresko zur Secco-Malerei auch die Aufgabe des nazarenischen Stilideals bedeutete.⁵⁷⁷

1845 publizierte Friedrich Knirim sein Verfahren der Balsam-Wachs-Malerei, die er für eine adäquate Nachahmung der antiken Feigenmilch-Eigelb-Malerei hielt und die später zur Harzmalerei weiterentwickelt wurde.⁵⁷⁸

Während Enkaustik und Balsam-Wachs-Malerei noch die Rückversicherung auf historische und mit frühen Quellen belegbare Techniken erlaubten, sollte die weitere Entwicklung auf dem Gebiet der Wandmalerei-Technik eine rein zweckgebundene Forschung sein. Um 1817 gelang es dem Chemiker und Mineralogen Johann Nepomuk Fuchs erstmals, Kalium- und Natronwasserglas herzustellen. Aufgrund seiner Beständigkeit gegenüber Säuren, Laugen und Feuchtigkeit wertete er es als ideales Bindemittel für die Wandmalerei und bezeichnete das neue System als Stereochromie⁵⁷⁹, eine Wortschöpfung, die sich aus dem griechischen *stereos* – fest, und *chromos* – Farbe zusammensetzt. Schon im Namen ist hier der Anspruch auf Dauerhaftigkeit festgelegt.

Die ersten Anwendungsversuche waren zunächst nicht erfolgreich, da das Wasserglas die Pinsel verklumpte. Joseph Schlotthauer, der seit 1819 enger Mitarbeiter von Cornelius war und bei der Ausführung der Glyptothek-Fresken mitwirkte, entschied nach seiner Reise nach Pompeji 1844, wo er sich intensiv dem Studium pompejanischer Wandmalereien widmete, Maltechniker zu werden. Zurück in Deutschland, baute er sein Atelier in München zu einem Chemielaboratorium für Wandmalerei-Techniken aus und entwickelte um 1846 eine Methode, bei der die Pigmente nur mit Wasser angemischt und erst durch

573 Ormos (1866) p. 62.

574 Schlaffer (1975) p. 60.

575 *Allgemeine deutsche Biographie*, 6. Bd., Leipzig 1877, p. 713.

576 Seeliger (1999) p. 18.

577 Droste (1980) p. 56.

578 Knirim (1845).

579 Vgl. auch: Schiessl (1985) p. 158 – 171; Christ (1994) p. 25 – 78.

nachträgliches Besprühen mit seiner selbst entwickelten Zerstäuberspritze (*Schlotthauer'sche Fixierspritze*) fixiert wurden. Aber auch diese Technik erwies sich als nicht so haltbar, wie versprochen worden war: War der Putz zu fest und glatt oder wurde eine zu dicke Wasserglas-Schicht aufgetragen, so kam es zu Haftungsproblemen der Malschicht auf dem Untergrund.

Mithilfe Kaulbachs, der das Neue Museum in Berlin mit Wandmalereien in Stereochromie ausmalen sollte, versuchte Fuchs, der neuen Technik zum Durchbruch zu verhelfen. Dabei kam es jedoch schon bald zu Farbveränderungen aller Pigmente, Ausblühungen und Rissbildungen in der Malschicht. Dass Kaulbach die ersten großen stereochromatischen Wandbilder in Berlin und nicht in München ausführte, lag an dem zunehmenden Widerstand, der sich unter den Freskomalern der alten Schule, allen voran Cornelius, gegen die neue Technik bildete, die von ihnen als Verrat an den einstigen Idealen, der reinen und wahren Form des Freskos, empfunden wurde. Cornelius verteidigt noch 1868 seine nazarenischen Ideale:

*„Die Freskotechnik ist gerade deshalb die beste, weil sie die schwierigste ist. Mit stets frischem, immer scharfem, kräftigen Geiste muß da geschaffen werden, die ganze Manneskraft wird in Anspruch genommen und deshalb wurden darin die höchsten Kunstwerke geschaffen. Die Italiener verdanken dieser Erkenntnis ihre Größe. Deshalb sagte ich's gleich, dass mit der Erfindung der Kaulbach'schen Manier [der Stereochromie, Anm.] der Verfall der monumentalen Malerei beginne. Da kann wieder gepinselt und mit Lasurtönen u.s.w. gearbeitet werden; die Kühnheit und Sicherheit ist nicht mehr nöthig. Es ist bequemer und das ist dem Herrn Kaulbach angenehm.“*⁵⁸⁰

Moritz von Schwind gab in einem Gespräch mit Freunden einen ausführlichen Bericht über seine Maltechnik auf der Wartburg, der von August Wilhelm Müller überliefert wurde:

„Ehe ich ans Malen von so einem Bild gehe, braucht's erst eine große Vorbereitung. Auf die Mauer muß zuerst ein grober mit kleinen Kieselsteinen untermischter Bewurf kommen und alle Fugen müssen vorsichtig ausgefüllt werden, damit keine Luftblasen zurückbleiben. Ist der erste Bewurf ganz abgetrocknet, wird er aufgekratzt, um die feste Rinde zu zerstören und wieder angefeuchtet, um einen zweiten Bewurf darauf zu bringen. Die beiden Bewürfe hab ich unter Aufsicht von Herrn Mosbach machen lassen. Den dritten, wenn der zweite ganz ausgetrocknet, lege ich dann selbst, es ist der eigentliche Malgrund, zu dem ich alten, mit Quarz vermischten Kalk und feingesiebten Sand nehme. Dazu habe ich dann heute in aller Frühe da mit dem hölzernen Handhobel so viel von der Mauerstelle recht trocken abgerieben und dann stark

*befeuchtet, als ich heute zu machen gedachte. Nachmalen habe ich mit dem kleinen hölzernen Hobel hier das Stück Malgrund aufgetragen, fein abgezogen und jede Unebenheit beseitigt. Nun erst kann ich, nachdem das wässrige Aussehen vorüber ist, die Malerarbeit beginnen, muß sie aber rasch vollenden, weil sonst der Grund wieder trocken wird, und daher hab ich ein Stück von dem Carton, der Umriss und Schattierungen angibt hier in Bereitschaft und trag' die Zeichnung nun mittelst einer Bause auf den Kalk über, indem ich da mit dem spitzigen Instrument über die Konturen hin-fahre.“*⁵⁸¹

In den sorgfältig auszuführenden Vorarbeiten, die hier ausführlicher beschrieben werden als der Malprozess selbst, findet wieder deutlich der Rückbezug zum Handwerk statt, der schon in der Frühzeit nazarenischen Kunstschaffens eine zentrale Rolle einnahm. Noch detailreicher schildert Cornelius die Vorbereitungsarbeiten zur Freskomalerei, als er 1841 in London als Berater bei der Ausschmückung der Regierungsgebäude hinzugezogen wird:

„Für die Vorbereitung der Mauer ist ein Grund von trockenen und gleichmäßig harten Backsteinen zu empfehlen. Wenn die Mauer mit altem Mörtel bedeckt ist, dessen Ingredienzen man nicht kennt, so soll diese Bekleidung vollständig weggeschafft werden, bis die soliden Materialien zu Tage treten, und es ist dann eine neue Bekleidung von Flußsand und Kalk darauf zu thun. Ein anderes Mittel gegen Feuchtigkeit ist auch, die horizontale Oberfläche der Mauer bei der dritten Schicht von Backsteinen über dem Boden mit einer dünnen Bleiplatte zu versehen, welche durch eine Bekleidung von Pech auf beiden Seiten geschützt wird. Natürlich kann das nur bei neuen Mauern geschehen; bei alten ist die raue Bekleidung unerlässlich. – Cornelius legt den größten Nachdruck auf die Nothwendigkeit, lang aufbewahrten Kalk zu nehmen, da derselbe mit den Farben in unmittelbare Berührung kommt und selbst eine Farbe ist; denn Kalk ist ein weißes Pigment. Er präparierte den Kalk für die Fresken in der Ludwigskirche acht Jahre, bevor er ihn gebrauchte. – Ist eine raue Bekleidung auf der Mauer angebracht, so ist es nicht genug, sagt er, sie nur vollständig hart werden zu lassen; war der gebrauchte Kalk frisch, so muß man sogar zwei bis drei Jahre warten, bevor irgend eine weitere Operation vorgenommen wird. Andere deutsche und italienische Freskenmaler sollen indessen den Kalk nur zehn bis zwölf Monate alt werden lassen. Nach der Münchner Praxis wird ein Grube mit reinen gebrannten Kalksteinen gefüllt; beim Löschen rührt man sie fortwährend um, bis sie zur allerfeinsten Consistenz gelangt sind. Wenn die Oberfläche sich zu einer glatten

⁵⁸⁰ Zit. nach: Lohde (1868) p. 32.

⁵⁸¹ Müller (o. J.) p. 191f.

Ebene festgesetzt hat, so wird ein Fuß hoch oder noch mehr reiner Flusssand darüber gestreut, um die Luft abzuhalten, und endlich das Ganze mit Erde bedeckt. Es muß aber reiner, harter und nicht zu dunkler Sand zur Mischung mit dem Kalk genommen werden; die Anwesenheit irgendwelcher erdiger Bestandtheile in dem Mörtel würde das Freskobild ganz ruinieren. Ueberdieß verlangt Heinrich Maria v. Heß, daß der Sand, um ihn von thonigen oder salzigen Bestandtheilen zu säubern, sehr sorgfältig gewaschen und dann in der freien Luft getrocknet werde. Die letzte Bekleidung von Kalk auf der Mauer, ehe man mit der Freskomalerei beginnt, wird *intonaco* genannt. Dies sind die Präliminarien. Nun kommt die Malerarbeit selbst. Die Maueroberfläche wird wieder und immer wieder naß gemacht, bis sie das Wasser einzusaugen aufhört. Während des ganzen Prozesses des Fresko=malens darf aber nur Regen= oder kochendes und destilliertes Wasser gebraucht werden. Eine dünne Bekleidung von Mörtel wird dann auf denjenigen Theil der Mauer gelegt, der zunächst bemalt werden soll; die Oberfläche dieser Bekleidung muß ziemlich rauh sein. Sobald sie sich zu setzen beginnt (d.h. in zehn Minuten oder mehr, je nach Jahreszeit) wird eine zweite dünne, aber etwas fettere, d.h. aus mehr Kalk und weniger Sand bestehende Bekleidung aufgelegt. Nun traciert man, wie bereits angegeben, den Umriss mit einem scharfen Griffel auf dem Mörtel, und der Maler beginnt die Arbeit, wenn die Oberfläche in einem solchen Zustand ist, daß man sie mit dem Finger kaum einzudrücken vermag. Ist sie noch so naß, daß sie mit dem Pinsel aufgerührt werden kann, so wird sich dieser mit Sand füllen. Beginnt sie zu trocknen, und will sie die Farbe nicht gut annehmen, dann muß der Maler den Mund mit Wasser füllen und die Oberfläche damit besprengen. Die zuerst angebrachten Farben dringen ein und verblassen; man muß sie daher mehrmals übergehen, ehe der volle Effekt sichtbar wird. Allein nach einiger Zeit, und besonders wenn die Oberfläche nicht von Zeit zu Zeit angefeuchtet wird, mischt sich die übergestrichene Farbe nicht mehr mit der unteren. Es ist üblich, die Farben auf einem Backstein oder Ziegel, welcher Feuchtigkeit aufsaugt, zu probieren, um den Wechsel kennen zu lernen, dem sie beim Uebergang von Naß zu Trocken ausgesetzt sein werden. Die größte Sorgfalt ist bei der Präparierung der Farben auf der Palette anzuwenden; denn sonst wird das Freskogemälde, sobald es trocken ist, ganz streifig erscheinen, obschon nichts davon sichtbar, so lang es naß war. [...] Die vorschriftsmäßigen Pinsel bestehen aus Schweinsborsten; dazu kommen aber noch kleine Pinsel von Otterhaaren. Keine anderen Haare widerstehen der Wirkung des Kalkes. Die Pinsel müssen eher noch langhaariger sein, als die, welche zur Oelmalerei benutzt werden. Am Ende jedes Tagwerks ist der Mörtel, der über den vollendeten Theil hinaus auf der Mauer noch vorhanden, fortzuschaffen. Beim Wegschneiden desselben hat man jedoch darauf Acht zu geben, den Schnitt

niemals in der Mitte einer Fleischmasse, oder wo ungebrochenes Licht ist, vorzunehmen, sondern immer nur wo Draperie oder sonst etwas eine bestimmte Grenze bildet. Wird dies nicht beachtet, so ist es bei der Fortsetzung des Werkes am nächsten Tage fast unmöglich, die Farben so zu verbinden, daß man das Absetzen nicht gewahr werde. Die Winkel um den Rand des vollendeten Theils müssen beim Wiederbeginn sorgfältig angefeuchtet werden, und dies ist mit einem Pinsel fein und sorgfältig auszuführen, um auf allen Punkten sich die genügende Nässe zu sichern und zugleich zu verhindern, daß das schon Fertige naß oder beschmutzt werde. Aus demselben Grund ist es gerathen, mit dem oberen Theile des Bildes zu beginnen; denn wenn der untere zuerst vollendet wird, so fließt das Wasser beständig von oben über die frische Malerei herab. Kann ein vorgekommener Fehler anders nicht verbessert werden, so ist der Theil, wo es sich befindet, sorgsam herauszuschneiden, und die Procedur für diesen Theil zu erneuern. In der vollendeten Freske endlich läßt sich die Tiefe der Schatten oft noch vermehren; auch lassen sich Theile abrunden, abglätten oder mildern dadurch, daß man Linien von der erforderlichen Farbe mit einem nicht zu nasen Pinsel und mit Essig und Eiweiß als Medium einschrafft. Solche Retouchen helfen aber unter freiem Himmel nichts, da der Regen sie auswäscht.⁴⁵⁸²

Ernst von Wolzogen wirbt in seiner Cornelius-Biographie um Verständnis für die Eigenart der Technik und deren Spezifik:

„Mag nun auch Sir Charles Eastlake, der jüngst verstorbene Präsident der Londoner Maleracademie, recht gehabt haben, indem er behauptete, die Fresken des Rafael im Vatican stünden sehr viel höher, als Alles, was in München gemacht worden, selbst wenn man dabei nur die technische Procedur in's Auge fasse, – dennoch möchte ich es hier noch einmal eindringlich hervorheben, daß man dem Cornelius meiner Ansicht nach entschieden unrecht thut, indem man ihm auch bei seinen Arbeiten a fresco allen Farbensinn schlechthin absprechen will. Ich sehe vielmehr in dem, was hier auf den ersten Blick, und namentlich dem mit modernen Ansprüchen davor hintretenden Beschauer ungenügend und abstoßend erscheint, weit weniger Zeugniß eines Nichtkönnens, als vielmehr häufig das eines bewussten Nichtwollens. Es ist für mich unzweifelhaft daß in dem sicher absichtlichen Verzicht auf gewisse, heute ganz allgemein angewendete, malerische Effekte, ja sogar in der geflissentlichen Nichtbenutzung gewisser Farben, selbst wo sie, naturalistisch betrachtet, schlechthin geboten erscheinen, wie ich dies bereits früher gesagt habe, ein wohlüberlegtes Anklammern an ein festes, künstlerisches Prinzip anerkannt werden muß, an ein Prinzip freilich, das, völlig unpopulär, eben nur der Kunst angehört,

⁵⁸² Zit. nach: Wolzogen (1867) p. 118 – 121.

und heute auch bloß durch ein tiefer eindringendes Kunststudium gewonnen und gewürdigt werden kann.“⁵⁸³

Dennoch – in der Regel wurden die neuen technischen Möglichkeiten gerne genutzt, und Erfindungen lösten einander in immer schnellerer Folge ab. Um 1845 entwickelte der Chemiker Wilhelm Eduard Fuß in Berlin das Verfahren der Lavamalerei, bei dem aus Lavamasse gesägte Platten mit weißem Glasfluss gesättigt wurden, auf den mit feuerbeständigen Metalloxyden, die danach eingebrannt wurden, gemalt wurde. Andreas Müller erfand in Düsseldorf die Öl-Wachs-Malerei, wenige Jahre später verbreitete sich die von Fritz Gerhard angeregte Kasein-Technik – und die Liste ließe sich weiter fortsetzen. Angesichts des stets vielfältiger werdenden Angebots an Methoden und Materialien in der Wandmalerei stellt der Nazarener Steinle bei der Ausmalung des Wallraf-Richartz-Museum bedauernd fest:

*„Ich habe oft in dieser Zeit nicht ohne Neid und Kummer in jene Zeit zurückgeblickt, in der die Kunst auch mit ihren technischen Mitteln so natürlich gesund war und die Art der Ausführung fast immer den ganz entsprechenden Körper zum geistigen Inhalte bildete [...].“*⁵⁸⁴

Steinles Kritik setzt, ganz in alter nazarenischer Tradition, an der Beliebigkeit der Mittel in der Wandmalerei an, mit der die zu Beginn der Nazarener-Bewegung postulierte Einheit von Inhalt, Form, Maltechnik und Material obsolet geworden und zugleich historische Rückbezüge verloren gegangen waren.

Dieser Entwicklung entspricht die parallel dazu verlaufende Emanzipierung der Malerei aus ihrem architektonischen Kontext. 1823 schreibt Schnorr von Carolsfeld noch, die Malerei trete beim Fresko *„an ihrer Schwester Hand, der Architektur“*⁵⁸⁵ auf; und im *Conversations-Lexikon* von 1839 findet sich die Forderung, die durch die Architektur gegebenen Hauptformen zu beleben, ohne sie zu zerstören, sei in solchen Fällen Aufgabe der Malerei:

*„[...] daher dürfen ihre Gebilde auch keine Ansprüche auf sinnliche Illusion machen, oder auf die Möglichkeit der Verwechslung mit der Wirklichkeit ausgehen.“*⁵⁸⁶

In der Praxis wurden jedoch für viele große Wandmalerei-Projekte, in Anschluss an tradierte Dekorationsprinzipien wie die der Farnesina, wandunabhängige Bildsysteme im Sinne eines Teppichs gewählt: Moritz von Schwind gestaltete seine Wandgemälde in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, im Rüdigerhof und in der Wartburg mit Wandteppich-Bordüren, desselben Kunstgriffs bediente sich auch Julius Schnorr von Carolsfeld in den Münchner Kaisersälen und bei seinem Nibelungen-Zyklus. Ein wesentliches Indiz für die Verselbständigung der Wandmalerei

stellen auch Rahmenformen dar. So sind etwa die Freskobilder in St. Apollinaris (1842 – 1856) jeweils von einer Stuckleiste gerahmt und erscheinen der neutralen Wand aufgelegt. Sowohl die Illusion eines Wandteppichs als auch die eines gerahmten Bildes erlaubten größere Freiheiten in der Gestaltung der Bildfelder, indem die Wandgemälde nicht den architektonischen Einteilungen zu folgen brauchten und sich dadurch auch in dieser Hinsicht der Ölmalerei annähern konnten.

Dass die Wandbilder, entgegen der früheren nazarenischen Konzeption, sich dem Raumzusammenhang nicht mehr unterordnend fügen wollten, bedauert der Kritiker Anton Springer:

*„Heutzutage halten es die Maler gewöhnlich unter ihrer Würde, dem Architekten dienstbar zu erscheinen, und meinen vielmehr die Architektur dazu ausersehen, den bescheidenen Hintergrund ihrer Thätigkeit zu bilden.“*⁵⁸⁷

Öffentliche Kunst im Spannungsfeld zwischen Auftraggeber und Publikum

Eingangs wurde festgestellt, dass das Fresko durch seine Dauerhaftigkeit, Größe, Technik und Tradition für die Eignung als öffentliche Malerei prädestiniert schien. Schon 1823 schreibt Julius Schnorr von Carolsfeld, noch aus Rom, an seinen Vater:

*„Während die Malerei sich sonst gewöhnlich in ein enges Rähmchen zwingen muß, bald hier in ein Schlafgemach, dort in ein Schreibzimmerchen verwiesen wird, nirgends eine feste bleibende Stätte hat, tritt sie [das Fresko, Anm.] hier majestätisch, jung und üppig an ihrer Schwester Hand, der Architektur, einher, verschmäht es, bloß hier und da einem Vornehmen eine Visite höflich zu machen, sondern sie erscheint wie ihre Schwester, Königin und Göttin im Volk, aber als eine Göttin wie Ceres, die das Volk belehrte und beglückte.“*⁵⁸⁸

Das Argument der Dauerhaftigkeit spielt dabei – ganz im Sinne der in den Anfängen stehenden Denkmalkunde – bereits eine zentrale Rolle. Joseph von Hormayr schreibt 1830 im *Inland*:

583 Ebd. p. 121.

584 Steinle (1897) 1. Bd., p. 323.

585 Brief von Julius Schnorr von Carolsfeld an seinen Vater vom 26.3.1823, zit. nach: Kuhlmann-Hodick (1999) p. 39, Anm. 15.

586 *Conversations-Lexikon der Gegenwart*, 8. Auflage, Bd. 2, Leipzig 1839, p. 210.

587 Springer (1856) p. 707.

588 Brief von Julius Schnorr von Carolsfeld an seinen Vater vom 26.3.1823, zit. nach: Kuhlmann-Hodick (1999) p. 39, Anm. 15.

„[...] so ganz eignet sie sich durch ihre Zeit und Wetter verachtende Dauerhaftigkeit, der Oeffentlichkeit zu dienen, und hierdurch möglichst ausgebreitet auf Erweckung des Kunstgefühles im Volk hinzuwirken.“⁵⁸⁹

Die Verantwortung, die der Wandmalerei durch den Anspruch auf Beförderung des Nationalbewusstseins und politische Ausbildung erwuchs, legte die zu behandelnden Sujets auf Stoffe aus der Geschichte fest:

„Und doch ist der eigentliche Farbentopf des Fresko die Geschichte. Wie diese ist es auf festem Grunde ruhend, die Zeiten überdauernd, jedes Glanzfirnisses entbehrend, durch große Massen imposant, ohne kleine und ängstliche Ausschmückung, von derber Kraft. Nur dieses hat es noch der Geschichte voraus, daß es nicht gleich ihr erst durch Verstand und Gedächtniß den Weg zum Herzen suchen muß, sondern mit einemmale mit lebendigen Gestalten lebendig in die Seele tritt.“⁵⁹⁰

Dabei zeichnet sich bald jener, im berühmten Brief Cornelius' an Görres bereits formulierte und später zum allgemeinen Konsens gewordene antifeudale Grundton ab, der von der neuen Kunst gefordert wird.

„Nicht zum bloßen Spielwerk und dem Kitzel für die Sinne soll die Kunst mehr angewendet werden; nicht blos zur Ergötzung und Prachtliebe geehrter Fürsten oder schätzenswerther Privatpersonen: sondern hauptsächlich zur Verherrlichung eines öffentlichen Lebens [...]“⁵⁹¹,

schreibt Johann David Passavant 1820 in Rom. Das Bürgertum hatte in den allorts gegründeten Kunstvereinen ein Instrument, Kunst zu fördern und selbst öffentliche Kunstwerke in Auftrag zu geben – allerdings nur in bescheidenem Rahmen. Aufträge zur Gestaltung öffentlicher Bauten im großen Stil waren nur mit Hilfe feudaler Mächte wie dem neabsolutistischen Herrscher Ludwig I. in München möglich. Mit seiner Denkmalpolitik und seiner Vorliebe für Freskomalerei beanspruchte König Ludwig dabei dieselben Medien wie das Bürgertum, jedoch mit umgekehrten politischen Vorzeichen. Nachdem König Ludwig in den meisten Fällen auch als Financier auftrat, bestimmte er formale und inhaltliche Aspekte eines Kunstwerks bis hin zur Technik, in der es ausgeführt werden sollte, wie etwa im Falle der Fassaden der Neuen Pinakothek, die Kaulbach als Fresko malen musste, obwohl die Untergründe für die Stereochromie schon vorbereitet waren.⁵⁹² Die Auseinandersetzungen zwischen König Ludwig und Julius Schnorr von Carolsfeld um die Themen der Bilder in den Kaisersälen hat Sabine Fastert eingehend beschrieben.⁵⁹³

Die Kritik erkennt das Wandbild als Feld der Auseinandersetzung zwischen bürgerlichen und höfisch-staatlichen Positionen und als Indikator politischer Machtver-

hältnisse. Sie nimmt in der Folge vorrangig Anstoß an den Darstellungen von höfischen Zeremonien, die als unzeitgemäß und ohne inneren Sinn empfunden werden und denen deshalb keine politische Wirkkraft zuerkannt wird.

„Ein Umstand indess ist dem Berichterstatter aufgefallen [...] dass nemlich in ihnen nicht sowohl charakteristische ethische Momente, in denen sich das innere Leben der Zeit spiegelt, als vielmehr jenes äussere Schaugepränge der Geschichte: Belehungen, Krönungen, kirchliche Trauungen [...] vorgeführt sind.“⁵⁹⁴

Ein weiterer Kernbegriff der vormärzlichen Kritik an historischen Wandgemälden ist die *Verständlichkeit*, die als Voraussetzung zur Entfaltung ihrer Wirkung begriffen wird. Dem Anspruch, sich dem Betrachter unmittelbar verständlich mitzuteilen, wurden viele öffentliche Historienbilder nicht gerecht und die Inhalte mussten dem Publikum in Erläuterungsschriften dargelegt werden.⁵⁹⁵ Auch die Darstellung von Allegorien und Symbolen wird in Hinblick auf die fehlende Verständlichkeit kritisiert; Theodor Vischer bezeichnet sie in seiner Besprechung der Schinkel'schen Wandmalereien in der Vorhalle des Berliner Museums spöttisch als „*theogonische Culturgeschichte-Räthsel und Theogonie-Zähnezerbrechungen*“.⁵⁹⁶

Formen der Öffentlichkeit: Leopold Kupelwieser und die Situation der Geschichtsmalerei in Österreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die Situation der Geschichtsmalerei in der österreichischen Monarchie gestaltete sich deutlich anders als in den deutschen Staaten zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Zwar war hier wie dort die Forderung nach *vaterländischer* bzw. *nationaler Kunst* eine unmittelbare Reaktion auf die napoleonischen Kriege; Bedingungen, Inhalte und Perspektiven unterschieden sich indessen bedeutend und waren teilweise diametral entgegengesetzt.

1804, im selben Jahr, in dem der letzte römisch-deutsche Kaiser Franz I. das österreichische Kaiserreich proklamierte, erschien die Ballade *Rudolf von Habsburg und der Priester*, in der Schiller eine vom Schweizer Chronisten

589 Hormayr (1830) in: Inland 1830, Nr. 167/8, p. 683.

590 Ebd. p. 834.

591 Passavant (1820) p. 78.

592 Schiessl (1985) p. 160.

593 Fastert (2000) p. 290–296.

594 Kugler, F.: *Ein Besuch in München*. In: Kugler Schriften III, p. 130. Zit. nach: Droste (1980) p. 125.

595 Vgl.: Hormayr (1830).

596 Vischer (1846) p. 100.

Aegidius Tschudi überlieferte Legende aufnahm und den Blick vom Ende des Reiches auf seinen Beginn lenkte.⁵⁹⁷ Rudolf, der nach drei kaiserlosen Jahrzehnten die Reichsordnung wiederherstellte, legitimierte durch seine demütige Verehrung der hl. Eucharistie den Herrschaftsanspruch der Habsburger, deren *Pietas Austriaca* seit der Gegenreformation als herausragende Herrschertugend galt. Nach der Auflösung des Hl. Römischen Reiches unter dem Druck Napoleons 1806 diente der Stoff in konservativen Kreisen als Propaganda für die Wiedererrichtung des alten Reiches unter der Führung Österreichs, die ihren Höhepunkt während des Wiener Kongresses erfuhr, als Freiherr von Stein Franz von Österreich die Kaiserkrone antrug. Der Nazarener Heinrich Olivier formulierte diese Sehnsüchte in seinem Gemälde *Der Graf von Habsburg und der Priester*, in dem über Rudolf ein Engel mit den Reichsinsignien des Hl. Römischen Reiches schwebt. Das alte Reich sollte freilich nicht mehr wieder auferstehen, und die aus vielen Nationen bestehende österreichische Monarchie musste im Übergang zwischen der Auflösung der alten Strukturen und dem gerade gegründeten selbständigen Staatsgebilde zu einer neuen eigenen Identität finden.

Erzherzog Johann erkannte als einer der Ersten am Wiener Hof, wie wichtig die Erweckung eines Nationalgefühls in der Bevölkerung war, um aus dieser Gesinnung heraus der napoleonischen Expansion Einhalt zu gebieten. Die Kunst begriff er dabei als das geeignetste Medium zur Verbreitung patriotischen Gedankenguts, und auf seine Anregung hin begann der junge Tiroler Historiker Joseph Freiherr von Hormayr, den Künstlern Stoffe zur Gestaltung der vaterländischen Geschichte zu liefern.⁵⁹⁸

„Ist denn des österreichischen Kaiserstaats Geschichte ärmer an herzerhebenden oder hochtragischen Stoffen für Dramaturgie, Ballade, Legende, Roman und bildende Kunst, als die des Altertums oder eines fremden Mittelalters?“⁵⁹⁹,

fragt Hormayr und zählt dabei gleich die Kunstgattungen auf, die im groß angelegten Plan zur Erziehung des Volkes durch vaterländische Geschichtsschreibung ihren Beitrag leisten sollen.

Schon bald wurde Hormayr in den Salon der Schriftstellerin Caroline Pichler, den Mittelpunkt des literarischen Lebens in Wien, eingeführt. Hier verkehrten Historiker und Dichter wie Franz Grillparzer, Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall, Nicolaus Lenau, Friedrich Schlegel, Theodor Körner, die Brüder Heinrich Joseph und Matthäus von Collin und Johann Ladislaus Pyrker. Dieser Kreis bot ein ideales Forum für Hormayrs Bestreben, Stoffe der vaterländischen Geschichte der dramatischen Gestaltung zuzuführen. Es entstanden zahlreiche Werke historischen Inhalts wie das Drama *Zriny* von Theodor

Körner, Heinrich Joseph von Collins *Landwehr-Lieder*, sein Babenberger-Zyklus, *Kaiser Maximilian I. auf der Martinswand*, das Drama *Der Tod Friedrich des Streitbaren* seines Bruders Matthäus von Collin, *Albrechts Bekehrung mit Oesterreich* von Johann Ladislaus Pyrker oder Pichlers *Niklas, Graf von Salm*; Heinrich Joseph von Collin fand in Hormayrs Werk Anregung zu seiner Ladislaus-Posthumus-Trilogie und zur *Rudolphiade* – um nur einige Beispiele zu nennen. Horaceks⁶⁰⁰ Untersuchungen zeigen, wie anhaltend Hormayrs *Archiv* Grillparzers dramatisches Schaffen auch in Bezug auf *König Ottokars Glück und Ende* prägte.

Die wechselseitige Befruchtung der Künste zeigt sich auch in jenem ehrgeizig konzipierten Projekt, in dem Erzherzog Johann

„24 classische Geschichtsmomente aus dem Österreichischen Plutarch durch einen Kranz hoffnungsfroher Künstler, teils für sein reich ausgestattetes Portefeuille, teils für Wand und Decke seines romantischen Landsitzes in Thernberg“⁶⁰¹

ausführen lassen wollte. Anton Petter schuf dafür sein Gemälde *Die bräutliche Zusammenkunft Maxens und Mariens von Burgund*, welches wiederum Caroline Pichler zu zwei Sonetten anregte, die ebenfalls in Hormayrs *Archiv* veröffentlicht wurden. Ladislaus Pyrkers Heldenepos *Rudolphias* wiederum inspirierte Joseph Danhauser zu drei Gemälden, die Szenen aus dem Epos darstellen.⁶⁰²

Ein weiteres Beispiel für gegenseitige Impulse ist Schillers Rudolf-Ballade, die Hormayr 1806 publizierte und zu der Krafft noch im selben Jahr sein Gemälde *Der Graf von Habsburg und der Priester* malte, dessen Sujet sich in weiterer Folge zu einem der beliebtesten der vaterländischen Malerei entwickeln sollte.

Hormayr pflegte engen Kontakt zu den Kammermalern Erzherzog Johanns, zu denen u.a. Peter Krafft,

597 Zu literarischen und historischen Quellen der Rudolfs-Legende und ihren Darstellungen durch die Nazarener vgl.: Fastert (2000) p. 43 – 106.

598 *Der Österreichische Plutarch* von Joseph Freiherr von Hormayr erschien in Wien ab 1807, sein *Taschenbuch der vaterländischen Geschichte* ab 1811 und das *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* 1810 – 1830 in 21 Bänden ebenfalls in Wien. Letzteres wird in der Folge als *Archiv* bezeichnet.

599 Hormayr (1810 – 1830), 8. Jg. (1817) p. 399.

600 Horacek (1942).

601 Hormayr (1810 – 1830), 12. Jg. (1821) p. 215. Erzherzog Johann erwarb Thernberg 1807.

602 1825 entstanden die drei Gemälde *Rudolf von Habsburg und der Einsiedler* in der Kapelle von Lilienfeld, *Wallenstein ersticht sich im Zelte Ottokars* und *Ottokar erklärt Rudolf auf dem Turnierplatz mitten im Sturm den Krieg*. Ladislaus Pyrker, von 1812 – 1818 Abt des Stiftes Lilienfeld und ab 1821 Patriarch von Venedig, lud Joseph Danhauser 1826 nach Venedig ein, wo dieser die Werke italienischer Meister studieren konnte.

Anton Petter, Carl Ruß, Sigmund Ferdinand Ritter von Perger, Joseph von Führich und Ludwig Schnorr von Carolsfeld zählten und die Hormayrs Vorstellung einer *Potenzierung der Wahrheit durch das Schöne*⁶⁰³ umzusetzen begannen.

*„Die Künste sind es, an denen der Zahn der Zeit, wie die Macht der Tyrannen ohnmächtig abgeleitet, und spurlos vorübergeht, sie sind es, die den ganzen Menschen, den Sinnlichen, Erkenntnis und Willen gleich gewaltig in Anspruch nehmen. Und dieser unversiegbare Born der mächtigsten Kräfte und Gefühle sollte unbeachtet bleiben? [...] Das ist die Anwendung der Kunst auf Vaterländische Gegenstände: [...] die Historie und den Chor redender und bildender Künste [...] in einen Bund zu vereinen und durch diesen [...] dem Vaterlande, dem Gesetz, aus biedern Bürgern ebenso viele begeisterte Parteigänger [...] zu machen.“*⁶⁰⁴

Hormayr wollte für bildende Künstler und Dichter Stoffe aus der vaterländischen Geschichte liefern, um die Geschichte

*„aus dem Gedächtnisse in Herz zu verpflanzen, aus den Gelehrtenstuben in die Gemüther der Frauen, der Jugend und des Volkes“*⁶⁰⁵;

denn nur indem man dem Volk seine Geschichte bewusst machte, konnte es für die Interessen eines Nationalstaates herangebildet werden, so war er überzeugt:

*„Die Vaterlandsgeschichte ist die trefflichste Schutzwaffe der Dynastie, aber auch die mächtigste Trutzwaffe gegen fremde Übermacht und fremden Übermut. Der Komet der französischen Revolution verwirrte alle Bahnen, und die Geschichte, das Wissen um die eigene Geschichte versichert die Menschen wieder ihrer Herkunft und wirkt zugleich als fruchtbares Saatfeld der Taten und Opfer für die Zukunft.“*⁶⁰⁶

Der Beginn der Ära Metternich bedeutete die Entfernung Hormayrs aus der Staatskanzlei aufgrund seines Einsatzes im Tiroler Aufstand von 1809 und eine zunehmende Zensur alles nationalen und damit auch deutsch-nationalen Gedankenguts. Der neue Staat, bestehend aus zahlreichen Völkern und ohne Verankerung im alten deutschen Reichsverband, konnte sich keine nationalen Gesinnungen leisten. Metternich, der auch Kurator der Akademie der bildenden Künste war, wollte Kunst vor allem als Propaganda für die Vorstellung eines übergeordneten, Völker verbindenden Hauses Habsburg einsetzen, um jeden separatistischen Nationalismus zu verhindern und die Erhaltung des Vielvölkerstaates zu sichern. Die österreichische Geschichtsmalerei sollte sich in der Folge hauptsächlich mit der übernationalen Rolle des Herrscherhauses beschäftigen, und die Nazarener, die zunächst in Österreich ein Bollwerk gegen das verhasste napoleonische Frankreich gesehen und Histo-

rienmalerei vor allem als deutsch-national verstanden hatten, kehrten Wien enttäuscht den Rücken.

Große Aufträge für Historienbilder waren in der darauf folgenden Zeit selten und hatten, anders als in Deutschland, keine öffentliche Plattform. Hevesi schrieb rückblickend:

*„Viel wurde einstweilen aus alledem [der Historienmalerei, Anm.] nicht. Im Publikum war der Anteil gering, Käufer und Besteller blieben aus, und nur jedes dritte Jahr gab es eine Kunstausstellung. So zogen sich die Historiker aus großen Träumen in kleine Rahmen zurück und malten höchstens militärische Genrebilder.“*⁶⁰⁷

Auftraggeber waren zunächst weiterhin Mitglieder des Hofes oder des Hochadels. Bei großen Projekten wie der Ausschmückung der Franzensburg (Laxenburg, Niederösterreich), der Burg Thernberg (Bucklige Welt, Niederösterreich) oder dem Brandhof⁶⁰⁸ (Gemeinde Gusswerk, Steiermark), die eher Rückzugsgebiete der Herrscher darstellten und keinen öffentlichen Charakter hatten, handelte es sich bezeichnenderweise vorwiegend um Öl- oder Glasgemälde, was dem privaten Charakter der Aufträge eher entsprach als Fresken. Immer wieder wurden Rufe nach großen Aufgaben für die bildenden Künstler laut, aber es mangelte nicht nur an Geld – die Kriege gegen Napoleon hatten den Staatshaushalt und die Finanzen der Adligen stark belastet –, es fehlte auch an einer übernationalen Identifikationsfigur und an historischen Stoffen, die für alle Länder der Monarchie gleichermaßen identitätsstiftend wirken konnten. Im Allgemeinen beschränkte man sich daher auf die Geschichte des Herrscherhauses – Darstellungen früherer Regenten oder auch Szenen aus deren großer Vergangenheit wie Rudolf von Habsburg und der Priester, sein Sieg über König Ottokar II. Přemysl bei der Schlacht auf dem Marchfeld oder die Hochzeit Maximilians I. mit Maria von Burgund. Die Stoffe hatten allesamt wenig Bezug zur Gegenwart und waren kaum dazu geeignet, im einfachen Bürger patriotische Begeisterung zu entzünden.

1811 schließlich sollte es Johann Peter Krafft gelingen, mit seinem Gemälde *Erzherzog Carl mit der Fahne des Regimentes Zsch in der Schlacht bei Aspern* innerhalb der österreichischen Geschichtsmalerei einen neuen Bild-

603 Joseph Freiherr von Hormayr, Brief an Caroline Pichler vom 28. Dezember 1814.

604 Hormayr (1810 – 1830), 8. Jg. (1817) p. 237.

605 Hormayr (1830) Einleitung.

606 Ebd. Einleitung.

607 Hevesi (1903) p. 48.

608 Der Brandhof wurde 1818 von Erzherzog Johann gekauft und nach den Plänen Ludwig Schnorr von Carolsfelds von zahlreichen Künstlern gestaltet.

typus zu formulieren: das Ereignisbild.⁶⁰⁹ Indem er narrative Elemente mit der denkmalhaften Pose des Feldherrn äußerst wirkungsvoll verband, schuf er ein unmittelbar mitreißendes Bild, das sehr viel direkter auf die Betrachter wirken konnte als die belehrenden Darstellungen einer weit zurückliegenden Vergangenheit vermochten. Die Form der Darstellung bezieht sich dabei deutlich auf französische Vorbilder wie *Napoleon überquert den St. Bernhard* von Jacques-Louis David, bei dem Krafft zwei Jahre lang studiert hatte, oder *Napoleon bei Arcole* von Jean Gros, wodurch die Machtstellung des Feindes hier sichtbar auf die eigene Position übertragen wird. Das Gemälde wurde 1813 in der Kunstaussstellung zu St. Anna öffentlich ausgestellt und erregte großes Aufsehen.

Im selben Jahr, 1813, bestellte Herzog Albert von Sachsen-Teschen bei Krafft als Gegenbild zur Darstellung der Schlacht von Aspern ein Gemälde, das Rudolf in der Schlacht gegen Ottokar Přemysl auf dem Marchfeld darstellen sollte. Als die Vorstudien gezeichnet und die Leinwand bereits aufgespannt war, entschloss sich Krafft spontan, anstelle der vorbildhaften Heldentat eines Habsburg-Ahnen aus dem fernen Mittelalter den freiwilligen Aufbruch eines Bürgers zum Kampf gegen Napoleon zu malen. Unmittelbarer politischer Hintergrund für Kraffts Gemälde war der Sieg über Napoleon in der Schlacht von Leipzig 1813, in der sich die in der Landwehr organisierten Freiwilligen besonders ausgezeichnet hatten. Die Landwehr war in erster Linie von den Erzherzögen Carl und Johann initiiert und organisiert und wurde mit Begeisterung aufgenommen; Heinrich Joseph von Collin etwa schrieb der Landwehr gewidmete Gedichte, deren Vertonungen von tausenden Besuchern im Burgtheater mit Enthusiasmus mitgesungen wurden. In diesem Rausch nationaler Erhebung entschloss sich Krafft zur Darstellung *Abschied des Landwehrmannes*, die einen einfachen Mann zeigt, der, in treuer Erfüllung seiner vaterländischen Pflicht, zum Helden der Handlung und Repräsentanten der Volkserhebung wird.⁶¹⁰

In der Unmittelbarkeit der augenblicklichen Situation, in der die Entschlossenheit des aufbrechenden Landwehrmannes eindrucksvoll mit der stillen Trauer der Familie kontrastiert ist, wird das Bild nicht zur Belehrung über die Vergangenheit oder kunstvollen Inszenierung eines historischen Geschehens, sondern zum Aufruf. Krafft verlegte in diesem Bild Davids *Schwur der Horatier* in das bürgerliche Milieu der Gegenwart und bediente sich so erneut der künstlerischen Mittel des politischen Gegners.

Mehr noch als das Gemälde der Schlacht von Aspern verlangte *Der Abschied des Landwehrmannes*, als Prototyp

eines Appells, nach Öffentlichkeit, weil die Szene „das Herz der österreichischen Bevölkerung lebhaft berühren mußte“.⁶¹¹ Krafft schuf dafür eine besonders ungewöhnliche Form der Präsentation, indem er sofort nach der Vollendung des Gemäldes, noch bevor es gefirnisset war, eine Bretterbude auf der Bastei errichten ließ, in der die eben geschaffene Komposition einen der größten Erfolge, den je ein Gemälde in Wien errang, feierte.

„Man wallfahrtete zu dem Gemälde, um die in das Bild gelegten patriotischen Gedanken und Gefühle auf sich einwirken zu lassen. Ganz unvermutet erntete es bei allen Ständen einen ungetheilten warmen enthusiastischen Beifall [...]“,

schreibt Krafft.⁶¹²

Das Beispiel der beiden besprochenen Gemälde Johann Peter Kraffts verdeutlicht in besonderer Weise das Bedürfnis patriotischer Geschichtsmalerei nach Öffentlichkeit. Die Akademie der bildenden Künste übernahm dabei im vormärzlichen Wien eine zentrale Vermittlerrolle zwischen Kunst und Publikum. Auf Anregung Metternichs, des damaligen Kurators der Akademie, wurde die Bestimmung, alle drei Jahre eine Kunstaussstellung im St. Anna-Gebäude zu veranstalten, in die neuen Statuten der Akademie aufgenommen. *Nationalkünstler* sollten dazu ihre in der Zwischenzeit verfertigten Arbeiten einsenden können, damit das Publikum *den Stufengang der Künste* beurteilen könne und ausgezeichneten Künstlern dadurch die Möglichkeit gegeben würde, sich bekannt zu machen. Metternich hatte für diesen Zweck schon 1811 vorläufig sein Palais bereit gestellt.⁶¹³

1818 regte Metternich persönlich beim akademischen Rat die Errichtung einer mit der Akademie verbundenen Kunsthandlung an, in der Künstler und Studenten ihre Werke ständig ausstellen und verkaufen konnten. Die Kunsthandlung wurde 1834 geschlossen; ab diesem Jahr fanden dafür die Kunstaussstellungen jedes Jahr statt.⁶¹⁴

Johann Peter Krafft nützte das neu geschaffene Forum der Akademie-Kunstaussstellungen, um sein Gemälde *Erzherzog Carl in der Schlacht bei Aspern* einem großen Publikum vorzustellen. Nach der Vollendung des Gegenbildes *Abschied des Landwehrmannes* schien der zeitliche Abstand bis zur nächsten Ausstellung jedoch zu groß – wollte doch der Künstler nach der Vollendung

609 Zu Kraffts Gemälde *Erzherzog Carl mit der Fahne des Regimentes Zach in der Schlacht bei Aspern* vgl.: Frodl-Schneemann (1984) p. 42 – 49.

610 Zu Kraffts Gemälde *Der Abschied des Landwehrmannes* vgl.: Ebd. p. 35 – 42.

611 Zit. nach: Ebd. p. 38.

612 Zit. nach: Ebd.

613 Vgl.: Wagner (1967) p. 71.

614 Vgl.: Ebd. p. 92f.

des Gemäldes nicht einmal warten, bis es gefirnisst war, um damit an die Öffentlichkeit zu treten! –, denn das Bild hätte zu einem späteren Zeitpunkt seine politische Dringlichkeit eingebüßt gehabt.⁶¹⁵

Kraffts öffentlicher Auftritt ist Ausdruck einer neuen Unabhängigkeit der Künstler und ihres Bedürfnisses, auch abseits des akademischen Rahmens direkten Zugang zum Publikum zu finden. Der Maler Carl Ruß, der sich als einer der ersten Künstler in Wien intensiv mit vaterländischen Gegenständen beschäftigt hatte, stellte in seinem Atelier seine vielen Historienbilder aus und realisierte damit einen öffentlichen Raum für seine Kunst, der sich zu einem beliebten Treffpunkt für einheimische Künstler und einer Sehenswürdigkeit für Reisende gleichermaßen entwickelte.⁶¹⁶

1813, im selben Jahr, in dem die Akademie-Ausstellung erstmals stattfand und Krafft auf der Bastei seine Landwehrmann-Komposition zeigte, ergingen schließlich auch die ersten großen Aufträge für Historienbilder von öffentlicher Seite an ihn. Die niederösterreichischen Landstände bestellen ein großformatiges Gemälde, *Erzherzog Carl und seine Suite in der Schlacht bei Aspern 1809*, für die Stirnwand des Ehrensaals im Invalidenhaus an der Landstraße, und die Bürgerschaft Wiens gab das Pendant dazu, *Die Siegesmeldung des Fürsten Schwarzenberg nach der Schlacht bei Leipzig an die alliierten Monarchen 1813*, in Auftrag. 1817⁶¹⁷ bzw. 1820 wurden die beiden Ölgemälde unter großen Feierlichkeiten im Ehrensaal des Invalidenhauses angebracht. Krafft gelang in diesen Bildern die Monumentalisierung eines historischen Ereignisses in bemerkenswertem Realismus, und die Gemälde, die beide Seitenwände des Saales vollständig bedeckten, erhielten durch ihre lebensgroßen Figuren und die detailgetreue Ausführung einen gewissen Illusionscharakter.⁶¹⁸ Sie zählten zu den Sehenswürdigkeiten Wiens und waren an den Jahrestagen der Schlachten öffentlich zugänglich.

1825 schuf Krafft erneut selbst eine Bühne für seine Historienbilder und konstruierte wieder ein Holzgebäude auf der Biberbastei, in dem, gegen das Eintrittsgeld von einem Gulden, sieben Gemälde bewundert werden konnten. Darunter waren auch zwei Kompositionen, die Krafft im Auftrag der ungarischen Nation zur Schmückung des ungarischen Nationalmuseums gemalt hatte: *Der Ausfall Nicolas Zriny aus der Festung Szigeth 1566* und *Krönung Kaiser Franz I. zum ungarischen König in Ofen am 6. Juni 1792*.

Beide Gemälde beziehen sich nicht ausschließlich auf die ungarische Nationalgeschichte, sondern stellen Ereignisse dar, die sich aus der Verbindung Ungarns mit dem Hause Habsburg ergeben. Dieser Ansatz ist sympto-

matisch für die geschichtliche Perspektive der Habsburgermonarchie und ihr Verhältnis zu den Kronländern.

Im selben Jahr begann Krafft mit seiner Arbeit an drei monumentalen enkaustischen Wandgemälden im Audienzsaal der Wiener Hofburg. Die Stoffe hatte Kaiserin Carolina Augusta ausgewählt und Szenen aus dem Leben Kaiser Franz I. vorgegeben: *Die Rückkehr des Kaisers aus Pressburg nach dem Krieg am 27. November 1809*, *Der Einzug des Kaisers in Wien nach der Rückkehr aus Paris am 16. Juni 1814* und *Die erste Ausfahrt des Kaisers nach gefährlicher Krankheit am 9. Mai 1825*.⁶¹⁹ Alle Gemälde thematisieren die Anteilnahme des Volkes am Schicksal des Kaisers und demonstrieren zugleich die väterliche Verbundenheit des Herrschers, des *guten Kaiser Franz*, mit seinen Untertanen. Diese Form der Repräsentation steht in bewusstem Gegensatz zu der souveränen Selbstdarstellung Napoleons, dessen Heldentaten den Betrachter beeindrucken und einschüchtern sollten. Die politische Bedeutung, die man dieser Manifestation zuerkannte, wird im Verwendungszweck des Saales und der Tatsache, dass der Raum nach Vollendung einige Wochen für jedermann zur Besichtigung geöffnet war, deutlich.

An diesen Gemälden wird besonders der Unterschied zu dem idealistischen Ansatz in der von den Nazarenern geprägten Geschichtsmalerei deutlich, deren Fresken in der Villa Massimo fast zeitgleich zu Kraffts Hofburg-Gemälden entstanden. Während jene Kompositionen, gemäß den Forderungen an die Freskomalerei, durchwegs *große* Stoffe behandeln und durch Stilisierungen, Überhöhungen und Verweise charakterisiert sind, schuf Krafft in der Hofburg Gemälde mit volkstümlichen Zügen, die weder kriegerische Taten noch Haupt- und Staatsaktionen darstellen, sondern in der detailreichen Beschreibung des *einfachen Volkes* und ihrer unheroischen Sentimentalität bereits genrehafte Elemente aufweisen. Der

615 Das Gemälde wurde nach der Ausstellung auf der Bastei im Palais des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen und 1815 in der akademischen Kunstausstellung gezeigt und im selben Jahr vom Kaiser für seine Gemädegalerie angekauft.

616 Vgl.: Frodl-Schneemann (1984) p. 72.

617 Krafft malte die *Siegesmeldung nach der Schlacht bei Leipzig* innerhalb von neun Monaten, und das Gemälde konnte am Jahrestag der Schlacht, am 18. Oktober 1817, enthüllt werden. Das Pendant, *Erzherzog Karl mit seinem Stab in der Schlacht bei Aspern* wurde erst 1819 vollendet. Vgl.: Frodl-Schneemann (1984) p. 44.

618 Eckart Vancsa sieht in der Kombination aus den beiden monumentalen Schlachtengemälden und der Sammlung von Kliebers Feldherrenbüsten eine Vorwegnahme des Typus „Galerie des Batailles“, die von Versailles (1837) aus ihren Siegeszug durch Europa antrat und zum Vorbild bei der Ausstattung des Wiener Heeresgeschichtlichen Museums werden sollte. Vgl.: Vancsa (1974) p. 165.

619 Zu den Hofburg-Gemälden vgl.: Frodl-Schneemann (1984) p. 72 – 100.

biedermeierliche Realismus der Gemälde war nur in der Technik der Wachsmalerei möglich, die Krafft möglicherweise in seiner Studienzeit in Paris kennengelernt hatte.⁶²⁰ Die besondere Haltbarkeit, die man dieser Maltechnik zuschrieb, steht zusammen mit der Idee der Einheit von Malerei und Gebäude bereits unter den Vorzeichen des beginnenden Denkmalpflege-Diskurses. Bis auf ihren Anspruch auf Dauerhaftigkeit und ihre Größe entsprechen Kraffts Bilder aber weder inhaltlich, noch formal oder technisch den Forderungen, die von den Nazarenern an die Gattung der öffentlichen Wandmalerei gestellt worden waren, und wirken trotz ihrer Monumentalität in ihrer heiteren Atmosphäre privat und ungezwungen.

Abseits der staatlichen und höfischen Auftraggeber formierten sich in Wien zugleich auch bürgerliche Initiativen zur Unterstützung der öffentlichen Kunst nach dem Vorbild deutscher Kunstvereine.⁶²¹ Kunstvereine stellten eine spezifische Form der Kunstförderung durch das im Aufstieg begriffene Bürgertum dar. Die meisten Kunstvereine waren als Aktiengesellschaften oder Losvereine registriert; ihre Mitglieder kauften Lose, womit das Kapital zum Kauf von Kunstwerken lukriert wurde, die wiederum in einem Losverfahren auf die Mitglieder verteilt wurden. Das System des Losverfahrens zielte darauf ab, dem Bürgertum eine Partizipation am Kunstmarkt zu ermöglichen, dessen hohe Preise dies zunächst dem Adel vorbehalten hatte. Für die Künstler war das System, das die Beziehung zwischen Auftraggeber und Künstler anonymisierte, zunächst ungewohnt und wenig ehrenvoll. Der Versuch, die Kunst in die bürgerliche Privatsphäre zu transferieren, führte dazu, dass die Künstler in einer Zeit, in der an den Akademien das monumentale Historienbild höchste Anerkennung fand, immer kleinere Formate abliefern mussten, denn je kleiner das Format war, desto mehr Bilder konnte der Verein ankaufen. Nichtsdestotrotz sicherte dieses System aber vielen Künstlern ein Einkommen zu einer Zeit, in der sie nach dem Niedergang des traditionellen höfischen bzw. kirchlichen Mäzenatentums in eine unsichere Freiheit entlassen worden waren. Die Praxis der Kunstvereine ermöglichte es der Kunst, als Tauschwert gehandelt zu werden, indem sie das Bedürfnis nach Besitz befriedigte, sie konnte aber auch der Kunst selbst dienen, indem sie auf dem Kunstmarkt intervenierte und noch nicht markterprobte Kunst förderte.

Bereits 1822 hatte der Rektor der Architektur-Schule an der Akademie, Peter Nobile, einen detailliert ausgearbeiteten Plan für die Gründung eines Kunstvereins eingereicht, der nach dem oben beschriebenen System konzipiert war und 1829 in leicht modifizierter Form von

Metternich unter Bezeugung seiner vollsten Unterstützung dem Rat vorgelegt wurde. 1830 trat der sogenannte ältere Kunstverein ins Leben, der auch regelmäßig bei den akademischen Ausstellungen Kunstwerke ankaufte und teilweise eigene Ausstellungen veranstaltete.⁶²² Zwar fand Kunst in dieser Form weitere Verbreitung und unterstützte den Autonomisierungsprozess der Künstler, die Förderung von monumentaler Kunst im öffentlichen Bereich, wie sie zumindest in den Statuten des rheinischen und badischen Kunstvereins festgelegt war, war in Wien allerdings nicht gegeben.

Die erste Ausstellung, die in Wien auf Privatinitiative organisiert wurde, war eine 1846 von Rudolf Eitelberger, Joseph Daniel Böhm und dem Verlag Artaria initiierte Schau historischer Gemälde.⁶²³ Die Aktualität der Fragestellung von öffentlicher (Historien)Kunst und der Rolle des Staates in diesem Zusammenhang zeigt ein Vortrag an der Akademie der bildenden Künste im Rahmen einer General-Versammlung im Jahr 1844. Darin wurde diskutiert, wie die Bildhauerei und Historienmalerei durch öffentliche Aufträge zu beleben seien,

„[...] wo es nicht an fähigen ausgezeichneten Künstlern, sondern nur an Anlässen zu grössern Kunstleistungen gebricht. [...] Wenn jährlich für jede Provinz nur ein würdiges Werk der Bildhauerei und eines der Malerei bei ausgezeichneten vaterländischen Künstlern bestellt würde, um allmählig [sic!] kunstlose Werke des Meissels und der Palette aus den Tempeln Gottes zu entfernen, dann würden diese Künste wieder emporblühen, mit ihnen der höhere Kunstsinn sich wieder verbreiten, und mit dieser Verbreitung der Unglaube an dem Dasein ausgezeichneter Künstler in diesen Hauptkunstfächern verschwinden, und in Folge dessen auch die Tendenz nach anderen Werken der vaterländischen Geschichte den Meissel, den Erzguss und die Palette, wie es

620 In Frankreich beschäftigten sich schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts Graf Caylus, Bachelier und Majault mit der Wachsmalerei, zahlreiche weitere Versuche folgten. In Wien wurde erst 1830 vom Ledermeister Johann König das sogenannte „punische eliodorische Wachs zum Gebrauche in der Enkaustik“ erzeugt; Keeß; Blumenbach (1829 – 1830) 2. Bd., p. 752.

621 Als ältester deutscher Kunstverein wurde die *Albrecht-Dürer-Gesellschaft* gegründet (1792), 1818 der *badische Kunstverein* in Karlsruhe, 1822 der *Kunstverein Hamburg* und 1829, auf Initiative von Cornelius, der *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen*. In den Statuten war die Förderung von Kunst im öffentlichen Bereich und die Erhaltung alter Kunstdenkmale festgelegt. Siehe dazu: Behnke (2001) p. 11 – 21. In Österreich wurde nach dem *Verein zur Beförderung der bildenden Künste* 1835 der *Kunstverein für Böhmen* gegründet, vgl.: Novontny (1935); 1844 der *Salzburger Kunstverein* und 1851 der *Oberösterreichische Kunstverein*, vgl.: *Oberösterreichische Heimatblätter*, Heft 3/4, 35. Jg., 1985, p. 254.

622 Vgl.: Wagner (1967), p. 93. 1832 wurde der ältere Kunstverein vom *Verein zur Beförderung der bildenden Künste* abgelöst.

623 Eitelberger (1879) 1. Bd., p. 211.

*in anderen Ländern der Fall ist, in werktätiges Leben bringen, somit auch bei uns eine höhere kunstgeschichtliche Zeit hervorrufen.*⁶²⁴

Das erste große Freskenprojekt in Österreich wurde jedoch bezeichnenderweise weder vom Hof noch vom Bürgertum initiiert, sondern von der katholischen Kirche.

„Die Kirche hat sehr bald die erziehende Kraft der bildenden Kunst begriffen und, sobald ihre Existenz gesichert war, sich dieses Mittels reichlich bedient [...]. Die Kirche übrigens hat in dieser Beziehung eine leichter zu erfüllende Aufgabe als der Staat; sie rüttelt nicht an dem Prinzip, worauf sie ruht, an der Idee, zu deren Verkündigung sie die Kunst auffordert; sie bekämpft wohl manchmal die Staats-Idee, aber nicht sich selbst [...].“⁶²⁵,

schrrieb Rudolf Eitelberger rückblickend.

1844 wurde Leopold Kupelwieser damit beauftragt, die vom Architekten Carl Roesner geplante Johann-Nepomuk-Kirche in der Praterstraße mit einem Freskenzyklus auszuschnücken. Erste Eindrücke der Technik und ihrer Möglichkeiten hatte Kupelwieser wohl schon bei seinem Aufenthalt in Rom 1824 gewonnen, wo zu der Zeit die jungen Nazarener an der Ausschmückung der Villa Massimo arbeiteten. Anders als Führich, der 1829 bei dem Projekt selbst mitarbeitete, konnte Kupelwieser in Rom jedoch keine praktischen Erfahrungen in der Ausübung von Freskomalerei sammeln. Der Vorschlag, den er 1830 im Zuge eines Ausschreibungsverfahrens zur Restaurierung der Universitätskirche an die k. k. Baukommission einreichte, zeigt allerdings, dass Kupelwieser sich mit der Technik bereits intensiv beschäftigt haben muss. In dem Brief verleiht Kupelwieser seiner Hoffnung Ausdruck, dass durch eine Restaurierung der Wandmalereien in der Universitätskirche die Freskomalerei in Österreich wieder an Bedeutung gewinnen könnte; sein Urteil über Andrea Pozzos Gemälde lässt deutlich den Einfluss nazarenischer Stilnormen erkennen, gemäß denen malerische Effekte, „*Farbprunk und glänzende Lichteffekte*“ verachtet, auf Raumillusion und perspektivische Verkürzungen verzichtet und die Aufmerksamkeit auf „*Composition, Styl, und Zeichnung*“ gerichtet wurde. Kupelwiesers Beobachtungen und präzise Beschreibungen zu den Schadensphänomenen und deren Ursachen sowie seine Überlegungen zu restauratorischen Eingriffen, Rekonstruktionen und Neugestaltungen machen Kupelwiesers Brief nicht nur zu einem Zeugnis seiner Auseinandersetzung mit Freskotechnik, sondern auch zu einem wichtigen Dokument der frühen Denkmalpflege und der Brief soll deshalb in vollem Wortlaut wiedergegeben werden.

„An die kais: Kön: nied: öst: hochlöbliche Civil Bau Direction Überreicht der Unterzeichnete hiermit, nach von Seite der k.k. Academie der bildenden Künste an ihn ergangenen Auftrag, sein Gutachten und Kostenüberschlag, die Ausbesserung sämmtlicher Gemählde und Vergolder Arbeiten in der k. k. Universitäts Kirche betreffend.

Die dreyßig Öhlgemählde dieser Kirche sind kleiner Reparaturen und Fürniße bedürftig, da aber nicht Alle so beschädigt sind, daß sie auf neue Leinwand übertragen werden müssen, so entbiethet sich Unterzeichneter, diese Gemählde um den Preis von fünfunddreyßig Gulden Con: Mün: pro Stück, restauriert, gefürnißt, in vollkommen guten Stande herzustellen. Die Gemälde an dem Plaffond der Kirche sind ursprünglich nicht rein in Fresco ausgeführt sondern wohl in dieser Manier untermahlt, wie theilweise an stehengebliebenen Stellen und am Ansatz des Anwurfs deutlich zu sehen, dann aber mit Leimfarben übermahlt und fertig gemacht; diese Mahlart hat darum in der für Fresco's nicht sehr langen Frist seynt Entstehung derselben, so nachtheilig auf sie gewirkt, weil die unpassende Zusammenstellung der Fresco und Leimfarbe dergestalt auf die Gemählde Einfluß hatte, daß bey den Ausdünstungen der Mauer im Frühjahre, der Leim der obenliegenden Farben naß wird, sich von den untenstehenden Fresco Farben sondert, in kleinen zusammengeschloßenen Theilchen bey folgender warmer Temperatur trocknet, sich losschält, und die darunter stehende, nunmehr anklebende Fresco Farbe mit sich abreißt, welchen Erfolg Unterzeichneter bey vielen Fresco's in Italien bemerkte, welche mit Leimfarben ausgebessert und übermahlt wurden. Hingegen die Leimfarben ohne unterliegende Fresco wohl abstehen, und an Farbhelle verlieren, jedoch nicht abspringen; Dieser Gefahr wäre demnach jede, gegenwärtig vorzunehmende Reparatur mit Leimfarben ausgesetzt, und in einem Zeitraume von 20 – 30 Jahren würde noch weniger als jetzt von den Bildern zu sehen seyn; weil die nun darüber gezogene Leimfarbe desto stärker einzuwirken fähig wäre.

Mit Öhlfarben diese Gemählde auszubessern, ist wegen dem diesen Farben eigenthümlichen Glanze, und wegen Zersetzung des Bleyweißes nicht zu wagen.

Die jetztbestehenden Gemählde herunterzunehmen und wie sie jetzt sind neu hinaufzumahlen achtet Unterzeichneter wohl bey dem mittleren Architekturgemählde anwendbar, dieß stellt eine Kuppel perspectivisch gemahlt vor, und ist mit großer Meisterschaft ausgeführt, jedoch wegen obenerwähnter Mahlart schon dermassen beschädigt, daß keine andere Wiederergänzung möglich ist, als nach früher gemachter kleiner Kopie und Pausen, genau wie es jetzt ist, nur al Fresco, /:ohne

624 Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, II. Quartal, Nr. 13, 15. Mai 1844.

625 Eitelberger (1879) p. 69f.

Leimfarben:/ an die Stelle der jetzigen zu mahlen. Ganz Anders verhält es sich mit den historischen Gemälden des Plafonds, indem, wollte man diese Gemälde so wie sie jetzt sind neu hinauf mahlen, der damalige Zeitgeschmack mit dem jetztlebenden in einen sonderbaren Streit käme, wobey der Erfolg nur zum größten Nachtheile der Gemälde ausfallen müßte, und man dadurch die Originale keineswegs bewahren, sondern Copien des Alten, mit einem modernen Anstriche erhalten würde, als Beleg des Gesagten führt Unterzeichneter an, daß die jetztgenommene Richtung sämtlicher Künstler wohl auch auf die wichtigen Punkte der Kunst, als Farben und Lichtwirkung, allein ihrer Tendenz nach mehr auf Composition, Styl, und Zeichnung achtet, in Pozzo's historischen Bildern hingegen, wiewohl sehr verdienstlich, die jedoch untergeordneten Zweige der Malerei, Farbprunk und blendender Lichteffect, hervorzuheben sind, edle Zeichnung und Anordnung im zweyten Range, und weniger beachtet erscheinen; daher zu befürchten wäre, daß die sonderbaren Verkürzungen der von unten anzusehenden Figuren welche auf diesen Bildern sehr häufig vorkommen, mit frischen Farben von fremder Hand, und nicht mit Pozzo's Talente, und der seiner Zeit angehörigen Eigenthümlichkeit ausgeführt nie den gehofften Zweck erreichen würden. [andere Handschrift, in Bleistift: ‚wie Figur zeigt 1858‘, Anm.]

Der Vorschlag des Unterzeichneten geht bey Erwägung bekannter Umstände dahin, die Kuppel der jetzigen ganz gleich, die historischen Bilder aber mit theilweiser Beybehaltung der alten Gegenstände neu componiert an die Stelle der Jetztigen mahlen zu lassen, und ohne die Absicht, sich als Künstler in irgendeinen Rang stellen zu wollen, gründet er auf die Erkenntniß, daß auf dem Wege der Ausbesserung Nichts zu erreichen sey, auf seine, im Fache der Historienmalerey in Anwendung für Kirchen durch mehrjährige praktische Ausübung erworbene Erfahrung die Bitte, seine hier gegebene Äußerung als das pflichtmäßige Resultat einer genauen und treulichen Untersuchung benannten Gegenstandes anzusehen, und glaubt auch bemerken zu müssen, daß durch den von ihm gemachten Vorschlag, der so lange Zeit in Österreich geschlumerte Fresco Malerey die Bahn eröffnet werden könnte, indem durch Aneiferung zur Nachahmung bey anderen Kirchen und großen Gebäuden der Monarchie, ein sehr wichtiger Entwicklungs und Nahrungszweig für Künstler ins Leben gerufen würde; demnach entbiethet sich Unterzeichneter, die jetzt stehenden Gegenstände, dem Style der Kirche angemessen neu componiert al Fresco an den Plafond der Kirche zu mahlen, und, sollte dieser mein Vorschlag bey den hochlöblichen Stellen Eingang finden, früher eine in Farbe ausgeführte Skizze, eines der zu mahlenden Bilder, und eine Probe al Fresco vorzulegen.

Die Plafonds der acht kleinen Kapelen sind größtentheils von dem unten vorspringenden Gewölbe verdeckt, dieselbe mit

all der Architekturmalerey auszuschnüken wie sie jetzt sind, achtet Unterzeichneter für unnöthig da aus der Kirche nur ein ganz kleiner Theil eines Jeden dieser Plafonds sichtbar ist, und diese Ausschmückung die Kosten bedeutend erhöhte, er schlägt daher vor, die Plafonds mit einem hellen dem Auge angenehmen Thon gleich anzulegen und nur auf die von der Kirche aus sichtbare Stelle eines jeden Plafonds einen Cherubim Kopf oder eine der Kapele analoges Heiligenbild zu mahlen.

Schließlich bemerkt Unterzeichneter daß bey folgendem Überschlage alle Farbensauslagen inbegriffen sind, hingegen bittet derselbe bedingsweise, die nöthigen Maurer Arbeiten und Materiale nicht damit zu verstehen, und diese Bedürfnisse von Seiten der k.k. hochlöblichen Baudirektion zu bestreiten.

Wien am 11: December 1830⁶²⁶

Die Restaurierung der Deckenfresken in der Universitätskirche wurde schließlich dem Maler und Direktor der kaiserlichen Gemädegalerie Peter Krafft übertragen, der die Wandmalereien nach genauen Kopien der Originale neu ausführte.

1842 und 1843 malte Leopold Kupelwieser seine ersten kleineren Fresko-Bilder in einer Kirche in Neustift am Walde⁶²⁷ und im Domherrenhof.⁶²⁸ Elisabeth Kupelwieser erwähnt in ihren Erinnerungen, ihr Vater habe in Wien die Fresko-Malerei wieder eingeführt, und betont die handwerklichen Anforderungen, die diese Technik an den Künstler stellten, der in Wien offenbar nicht auf eine lebendige Tradition aufbauen konnte.

„Kupelwieser war der Erste, welcher in Österreich in diesem Jahrhundert wieder al Fresco zu malen begann. Hier handelte es sich nicht bloß um die Zeichnung der Cartons und um die Malerei, der Künstler musste auch zum Handwerk greifen,

626 Abschrift des Briefes vom 11. Dezember 1830 in Rupert Feuchtmüllers Unterlagen zu seiner Kupelwieser-Monographie, Kupelwieser-Archiv des Niederösterreichischen Landesmuseums St. Pölten. Es folgt eine genaue Kostenaufstellung für die einzelnen Bilder.

627 Sankt Johannes der Täufer für Neustift am Wald, WV Nr. 618 (oder Nr. 503), verschollen, eventuell auch 1836 entstanden, vgl.: Feuchtmüller (1970) p. 270. Kupelwiesers Tochter Elisabeth erwähnt, er habe die Aufträge für die Kirche in Neustift und jene im Domherrenhof in kurzer zeitlicher Abfolge gemalt. Vgl.: Kupelwieser (1902) p. 13. Der in Freskotechnik ausgeführte weibliche Kopf aus Salzburger Familienbesitz ist möglicherweise ein Fragment des verschollenen Johannes-Bildes (restauriert am Bundesdenkmalamt 1982, W6797). Dankenswerter Hinweis von Manfred Koller (Werkstätten des Österreichischen Bundesdenkmalamtes).

628 Sankt Johannes der Täufer, Domherrenhof (rechts neben dem Altar der Kapelle), St. Stephan, Wien WV Nr. 627 und Sankt Stephan der Märtyrer (links neben dem Altar der Kapelle), Wien WV Nr. 628, vgl.: Feuchtmüller (1970) p. 271.

sich selbst den Maurer abrichten, der den Anwurf herzustellen hatte, und das Schlemmen des Sandes besorgen. Kupelwieser's erster Versuch in dieser Art war ein Brustbild des hl. Johannes des Täufers ober dem Taufstein der Kirche in Neustift am Wald, wo damals einer seiner Freunde, Ambros Rosner, als Pfarrer lebte. Bald danach malte er zwei Medaillons in der Hauscapelle des Domherrenhofes in Wien und übernahm es dann, für den Hauptaltar in der neuen Johanneskirche in der Praterstraße in Wien die Altar-Gemälde herzustellen.“⁶²⁹

„Endlich Fresken in Österreich!“ titeln die Sonntagsblätter am 5. September 1847, um dann mit einer Kurzmeldung zu zwei Freskoproyekten fortzufahren – den gerade entstehenden Wand- und Deckengemälden in der Niederösterreichischen Statthalterei und Fresken in der – nie ausgeführten – Kunstvereinshalle im Volksgarten. Auch spätere Rezensenten betonten stets Kupelwiesers Verdienste um die Freskomalerei in Österreich, so der Beitrag in der *Beilage zum Morgenblatte der Wiener Zeitung* vom 22. März 1851. Hier wird dabei weiter ausgegriffen und die Situation der Freskomalerei in Österreich allgemein dargestellt. Interessant ist vor allem auch die unmittelbare Verbindung der Freskotechnik mit „großen“ Stoffen aus der Vergangenheit:

„Wien ist im Allgemeinen so arm an Fresken und unvertraut mit dieser künstlerischen Darstellungsart, dass wir uns nicht enthalten können, noch einige Worte zur Freskomalerei überhaupt hinzuzufügen. Das gewöhnliche, weder mit dem technischen Verfahren, noch mit den ästhetischen Verbindungen der Kunst, viel weniger noch mit ihrer Geschichte vertraute Publikum hat entweder ganz unklare, oder völlig unrichtige Begriffe von der Freskomalerei. Ihm erscheint sie in der Regel schlechthin als Wandmalerei, bestimmt gewisse gegebene Flächen, oder leere, mit nichts Anderem auszufüllende Räume mit bunten Farben zu bedecken und so gewissermaßen als Surrogat irgend einer anderen beliebigen Ausschmückung zu dienen. Von der spezifischen Bedeutsamkeit dieser Kunstmethode, ihrem künstlichen Umfange und ihrer inneren Wesenheit, ihren Hilfsmitteln und ihrer Wirkungsfähigkeit, haben sie ebenso wenig einen Begriff, als irgend eine positive Kenntniß von ihrem besonderen Berufe für monumentale Darstellungen und ihrer ergebnisreichen, mit Chemie, der Farben- und Lichtlehre im innigsten Zusammenhange stehenden Entwicklungsgeschichte. Unbekannt ist ihm daher auch ihre ungemein interessante Rolle in der Geschichte der Malerei überhaupt. Hat es auch vielleicht zufällig von den Meisterwerken der Sixtinischen Kapelle oder von den Loggien Vatikan's etwas von fernher läuten hören, oder drangen einzelne verlorene Klänge von den herrlichen Schöpfungen dieses Faches in den Münchner Königsbauten in sein Ohr; so sind ihm dies, wenn nicht gleichgültige Dinge, so

doch unverstandene Laute [...]. Laßt die bedeutendsten und hervorragendsten Momente seiner Vergangenheit, die bezeichnenden Phasen seines eigenen Lebens oder aber die großartigsten Gestalten und Erscheinungen der Weltgeschichte in klaren und ergreifenden Abbildern an dem Blute des Volkes vorüberziehen; zeigt ihm den ewigen Gang und Wandel der Geschichte im lebensvollen Glanze langer Reihen aufgerollter Gemälde, [...], laßt es sich versenken in die Tiefen der Zeiten, oder seines Geschlechtes Ringen und Streben im leuchtenden Spiegelbilde beschauen, so [...] seid gewiß, bald wird ihm auch ein tiefes und gedankenvolles Verständnis der Kunst aufgehen [...] Der glorreichen Vergangenheit der Freskomalerei wird [...] noch eine schöne und herrliche Zukunft folgen, wenn ihr Gelegenheit geboten wird, ihren reichen Schatz [...] zu entfalten und in der allverständlichen Sprache der Formen und Farben zur Mit- und Nachwelt zu sprechen. Ein gelungener und hoffnungsreicher Anfang ist mit Kupelwieser's Fresken gemacht; laßt sehen, was uns die Zukunft bringt [...]“

Ein halbes Jahr später schreibt auch die *Österreichische Illustrierte Zeitung*:

„Ein ganz besonderes Verdienst Kupelwiesers ist aber, daß er hier in Wien die Freskomalerei wieder in Schwung brachte, welche gänzlich in Verfall gerathen war.“⁶³⁰

Anton Ritter von Perger⁶³¹ hebt in seinem begleitenden Text zu dem Stahlstich von A. Simon nach dem Gemälde Odoaker vor dem heiligen Severin die Bedeutung von Kupelwiesers künstlerischem Schaffen vor allem für die Freskomalerei in Österreich hervor:

„Aber ein bedeutendes Verdienst erwarb er sich durch die Hebung der in Wien gänzlich gesunken gewesenen Freskomalerei, ja man könnte ihn mit Recht den eigentlichen Wiedererwecker derselben nennen. [...] vor Allem aber sein Gemäldecyclus in dem k. k. Statthaltereigebäude zu Wien [...] gelten dafür als die triftigsten Belege und sichern diesem Künstler [...] seinen bestimmten Standpunct in der Geschichte der österreichischen Kunst. [...] Graf von Mannsfeld war der Erste [nach der Türkenbelagerung von 1683, Anm.], der daran ging, sich einen Palast herzustellen. [...] Von da an begann nun die Baulust der Großen, welche dann die Säle ihrer Paläste auch auf das reichlichste mit Frescogemälden ausschmücken ließen. Dies währte bis in die Zeit der verehrten Maria Theresia. Dann aber änderte sich der Geschmack; man sah mehr auf Einfachheit, das ornamentale Eingreifen der Kunst in die Handwerke verschwand,

629 Kupelwieser (1902) p. 15.

630 *Österreichische Illustrierte Zeitung*, Nr. 10, Montag 1. September 1851.

631 Anton Ritter von Perger (1809 – 1876), österreichischer Maler und Verfasser von (u.a.) *Der Dom zu Sanct Stephan in Wien* (Triest 1854) und *Kunstschatze Wien's* (ebenfalls Triest 1854).

die Prunkgemächer wurden höchstens mit Tapeten oder mit Seidenstoffen ausgeziert und die Frescomalerei starb aus. Erst in der neueren Zeit wurde man, und zwar durch die historischen Ereignisse, dahin geführt, das Geschehene mittelst bildlicher Darstellungen für die Nachwelt zu fesseln, und so entstanden Peter Krafft's große Schlachtenbilder von Leipzig und Aspern in dem Saale des Invalidenhauses, so auch seine drei großen Wandgemälde in dem Saale der kaiserlichen Burg [...] Indessen wurde mannichfach gefühlt und nicht selten erörtert, daß es notwendig wäre, eine ganze Reihe von Gemälden in das Leben zu rufen, in denen wenigstens die hervorragendsten Momente der Vaterlandsgeschichte dargestellt wären. Als 1846 das neue Statthalterei-Gebäude errichtet wurde, kam diese Idee neuerdings zur Sprache und fand, da man darauf antrug, die Decke des Sitzung-Saales mit solchen Bildern zu schmücken, so großen Beifall, daß Kupelwieser (1847) den Auftrag erhielt, die Entwürfe zu den Gemälden zu machen, welche er dann binnen zwei Jahren (1848 – 1850) auf nassem Kalk ausführte. [...] Indessen löste der Künstler seine Aufgabe in höchst achtungswerther Weise und zeigte, daß er in der Frescomalerei ein tüchtiger Künstler sei, der in dieser Beziehung wohl mit allen seinen Zeitgenossen in die Schranken treten kann.⁶³²

1844 gestaltete Kupelwieser schließlich in seinem bereits erwähnten ersten monumentalen Freskenzyklus in der Johann-Nepomuk-Kirche das gesamte Presbyterium, die Seitenwände und die Altarwand in stark lokalfarbigem Kompositionen, deren ornamentale Rahmen die bildhafte Wirkung noch verstärken. In dem beziehungsreichen, von Symbolen und Symmetrien geprägten Programm und der an der Renaissancemalerei orientierten Komposition des Altargemäldes sind noch deutliche Einflüsse der nazarenischen Bildtradition auszumachen, zugleich entfernte sich Kupelwieser mit der weichen Modellierung und der malerischen Auffassung der Figuren stilistisch von dem harten, linienbetonten Stil der frühen Nazarener.

Auch in seinem zweiten großen Fresko, *Das letzte Gericht* in der Friedhofskapelle in Klosterneuburg, das Leopold Kupelwieser 1847 wiederum im Auftrag der Kirche ausführte, entwickelte er seinen mehr dem Realismus zugehörigen Stil weiter, was von der Kritik äußerst positiv aufgenommen wurde. In Frankls *Sonntagsblättern* findet sich folgender Kommentar:

„Kupelwieser, dessen erste Freskomalereien in der Johanneskirche, besonders die vier Kirchenväter, schon alle Kunstfreunde durch die glänzende Technik überraschen mussten, hat in diesem zweiten Freskobilde in jeder Beziehung noch einen bedeutenderen Fortschritt gemacht. Er hat sich durch dieses Werk kräftig losgesagt vom conventionellen Typismus, insoweit es mit seiner Richtung und dem Stoffe vereinbar ist, und sich einem edlen Realismus zugewendet. Die Conception

des Bildes ist einfach und klar, die Anordnung verständig, die Figuren kräftig und schön modellirt, der Ausdruck bestimmt und bedeutend, der Vortrag schön und elegant. Das Bild ist al Fresco gemalt und mit Temperafarben retouchirt, wodurch ein frisches, klares und harmonisches Colorit sich herstellte, das selbst die zartesten Tonübergänge in der Carnation auf seltene Weise gelungen aufweist. Es wird wenig neue Freskobilder geben, an denen eine so schöne Färbung zu rühmen wäre. Kupelwieser scheint auf einem erfreulichen Wendepunkte zu stehen, von dem noch viel Gesundes und Treffliches zu erwarten steht. Es wäre im Interesse unserer Kunst zu wünschen, daß er für ein öffentliches Gebäude Freskomalereien aus der Profangeschichte auszuführen beauftragt würde; denn das besprochene Freskobilde scheint dazu einen Übergang herauszustellen und den Beweis zu liefern, daß er einer solchen Aufgabe vollkommen gewachsen und im Stande wäre, die Wiener Kunst in der monumentalen Malerei auf ehrenvolle Weise vor dem Auslande zu vertreten.“⁶³³

Interessanterweise werden hier gerade stilistische Merkmale wie die realistische Interpretation der Figuren, die sorgfältige Modellierung in zarten Farbübergängen und das harmonische Kolorit lobend erwähnt, die der nazarenischen Bildnorm in formaler und technischer Hinsicht nicht entsprechen.

„Vor allem bleibt er ein Maler, der von der Farbe aus zu gestalten weiß und nicht nur die auf dem Karton vorgezeichnete Komposition koloriert [...]“⁶³⁴,

bemerkt Feuchtmüller. Kupelwiesers malerische Grundauffassung in Verbindung mit seiner technischen Fertigkeit auf dem Gebiet der Freskomalerei prädestinierte ihn nach der Meinung des Rezensenten der *Sonntagsblätter* für die Ausführung eines großen, profanen Freskenzyklus. Ob diese Forderung zufällig zu diesem Zeitpunkt gestellt wurde oder ob sich der Auftrag für die Ausstattung des Statthalterei-Gebäudes bereits abzeichnete, kann nicht mit Bestimmtheit festgestellt werden. Jedenfalls begann sich Kupelwieser bereits 1847 mit dem Programm und einzelnen Kompositionen für den Zyklus zu beschäftigen.

Im selben Jahr dürfte ein ähnlicher Auftrag von den oberösterreichischen Ständen an Moritz von Schwind ergangen sein. Auf Initiative Anton Ritter von Spauns⁶³⁵ sollte Schwind den sogenannten Steinernen Saal im Linzer Ständehaus mit Freskogemälden schmücken. Am 25. Februar schrieb Schwind an seinen Freund Eduard von Bauernfeld:

⁶³² Perger (1854) p. 347ff.

⁶³³ *Sonntagsblätter* (Hrsg. Ludwig August Frankl), 25. April 1847, p. 71.

⁶³⁴ Feuchtmüller (1970) p. 130.

⁶³⁵ Anton Ritter von Spaun (1790 – 1849), ab 1821 Stadt- und Landrat, ab 1839 Syndikus der Oberösterreichischen Stände. Vgl.: Jungmair (1973) p. 9 – 24.

„Mit den Linzer Ständen unterhandle ich wegen einer Freskoarbeit, ich hätte zwei Sommer in Linz zu leben, wo ich doch gar leicht nach Wien könnte. Möge es zustande kommen!“⁶³⁶

Das Projekt wurde durch die Ereignisse der Revolution 1848 verhindert:

„Zum erstenmal bin ich recht traurig, dass der saubere Völkerfrühling die Linzer Arbeit verschlungen hat“, schreibt Schwind am 18. Juni 1848 an Eduard von Steinle.⁶³⁷ Für das geplante Hauptgemälde, die *Belehnung Jasomirgotts durch Friedrich Barbarossa (1156) mit der Ostmark*, existieren Skizzenblätter, die sich heute in der Sammlung der Linzer Landesgalerie befinden. Eine Lithographie der Komposition wurde 1851 vom neu gegründeten Oberösterreichischen Kunstverein als erstes Prämienblatt herausgegeben.⁶³⁸

Der offizielle Auftrag für die Ausführung eines Freskenzyklus im Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei, einer Mittelinstanz zwischen den Hofbehörden und den landesfürstlichen Dienststellen, wurde am 12. März 1848 vom damaligen Präsidenten der allgemeinen Hofkammer, Freiherr Kübeck von Kübau erteilt. Zu dieser Zeit waren in Deutschland die meisten großen historischen Wandmalereien bereits ausgeführt – die Kaisersäle und der Nibelungenzyklus in der Münchner Residenz, die Glyptothek, die Arkadenbilder im Hofgarten und die Fresken für die Kunsthalle in Karlsruhe, um nur die wichtigsten zu nennen. Vor allem die Schwierigkeit, nationale Inhalte in der Geschichtsmalerei vermeiden zu müssen, und das Fehlen einer integrativen historischen Gründer- oder Heldenfigur verzögerten die Entwicklung der Geschichtsmalerei im österreichischen Kaiserstaat und erschwerten einen derartigen Auftrag von offizieller staatlicher Seite.

Unter Berücksichtigung der durch die politische Situation vorgegebenen Einschränkungen sollte der Freskenzyklus im Statthaltereigebäude auf die Geschichte des Kernlandes Niederösterreich in Verbindung mit dem Gesamtstaat beschränkt werden und folgt damit dem Konzept der beiden Gemälde, die Johann Peter Krafft 1825 für das ungarische Nationalmuseum geschaffen hatte. Die Entwicklung des Bildprogramms wurde Kupelwieser selbst überlassen, der dafür geschichtliche Ereignisse von der Zeit Marc Aurels bis in die unmittelbare Vergangenheit in einem komplizierten, von Symmetrien, Verweisen und Allegorien bestimmten System anordnete. Seine Themenwahl war in manchen Fällen ungewöhnlich und entsprach nicht dem Kanon der österreichischen vaterländischen Malerei, so dass er dabei auf keine ikonographischen Traditionen zurückgreifen konnte.

Die geschichtlichen Ereignisse, Herrscherporträts und Allegorien, die Leopold Kupelwieser zur Darstellung bestimmte und in eine bezugsreiche Anordnung brachte,

zeugen von einem beachtlichen Geschichtswissen des Künstlers.

„Kupelwiesers Bildung war äußerst vielseitig. Kein Gebiet der Wissenschaft war ihm vollkommen fremd, mit besonderer Vorliebe aber befasste er sich mit Geschichte“⁶³⁹,

schreibt Elisabeth Kupelwieser in ihren Erinnerungen.

Schon vor seiner Reise nach Italien dürfte Kupelwieser den Dichter Matthäus von Collin kennengelernt haben, der im Salon von Caroline Pichler verkehrte und Stoffe aus der Geschichte Österreichs in seinen Dramen bearbeitete. Der Kontakt war zu dieser Zeit rege.

„[...] nun kam der Vater öfter zu Colin, der redete ihm immer zu er solle doch sehen nach Rom zu kommen [...]“⁶⁴⁰,

schreibt Johanna Lutz, Kupelwiesers spätere Frau in ihren Erinnerungen. In einem Brief von 1823 erwähnt Kupelwieser mehrerer Besuche bei Collin während seiner Reise nach Baden⁶⁴¹, 1821 malte er auch ein Porträt Collins in Öl.⁶⁴² Etwa zur selben Zeit dürfte ein Kontakt zu Joseph Daniel Böhm entstanden sein, dessen Porträt Kupelwieser 1821 malte.⁶⁴³ Böhm war ursprünglich Medailleur und Steinschneider, eignete sich aber im Selbststudium außergewöhnliche Kunst- und Geschichtskennntnisse an und sammelte einen Kreis junger kunstbegeisterter Leute, darunter auch Rudolf Eitelberger, um sich, die er systematisch in die Kunstgeschichte einführte. Seine umfassende Kunstsammlung sollte später zum Zentrum der Wiener Altertumsfreunde werden. Böhm war auch unter den Künstlern, die Erzherzog Johann um sich versammelte und mit der Ausschmückung des Brandhofes beauftragte.

Zu diesem Kreis hatte auch Leopold Kupelwieser, der unter anderem dem Kammermaler Ludwig Schnorr von Carolsfeld freundschaftlich verbunden war, gute Kontakte. Kupelwieser malte insgesamt sieben Porträts des Erzherzogs, darunter das Bild *Erzherzog Johann in Landestracht* für den Brandhof (1828) und ein lebensgroßes Porträt, das den Erzherzog in vollem Harnisch zeigt, für die Franzensburg (1831). Ob es über die Beziehung von Künstler und Auftraggeber hinaus Kontakte zwischen Erzherzog Johann und Kupelwieser gab, ist nicht bezeugt.

636 Brief Moritz von Schwinds an Eduard von Bauernfeld, Frankfurt, 25. Februar 1847. Zit. nach: Stoessl (1924) p. 211.

637 Zit. nach: Stoessl (1924) p. 267.

638 *Oberösterreichische Heimatblätter*, Heft 3/4, 35. Jg., 1985, p. 254.

639 Kupelwieser (1902) p. 16.

640 *Biographische Aufzeichnungen Johanna Kupelwiesers über ihren Gatten (Fragment)*, in: Feuchtmüller (1970) p. 210.

641 Feuchtmüller (1970) p. 17.

642 WV Nr. 149, Wien Museum Inv. Nr. 9700, vgl.: Feuchtmüller (1970) p. 237. Das Porträt wurde von Joseph Kovatsch gestochen und in der St. Anna Kunstaussstellung 1828 gezeigt. Vgl.: Feuchtmüller (1970) p. 295.

643 *Joseph Daniel Böhm*, Porträt, Ölbild, WV Nr. 130, vgl.: Feuchtmüller (1970) p. 233.

Zahlreiche Skizzen⁶⁴⁴ und Aquarelle von Landschaften und deren Bewohnern in ihrer traditionellen Tracht, die Kupelwieser in seinen frühen Jahren in Salzburg oder auf seiner Italienreise anfertigte, zeigen jedoch deutlich den Einfluss des Forschungsinteresses Erzherzog Johanns, der die landschaftlichen Gegebenheiten der Steiermark und die Bräuche, Trachten und Lebensweise seiner Bevölkerung in einem groß angelegten Unternehmen dokumentieren wollte und dazu seine Kammermaler, besonders Carl Ruß, mit Studien und Aquarellen beauftragte.

Unter den vielen für das Mittelalter in romantischer Weise Begeisterten, die sich damals im Schloss Raitz bei Brünn des Grafen Hugo Salm-Reifferscheidt trafen, der unter anderem das Mährische Landesmuseum mitbegründet hatte, war auch Leopold Kupelwieser. Joseph Hormayr verkehrte dort ebenso wie Josef Helfert, der sich schon sehr früh mit den Denkmälern des Mittelalters beschäftigte und 1823 sein Werk *Von der Erbauung, Erhaltung und Herstellung kirchlicher Gebäude* verfasste, mit dem er einen wichtigen Beitrag am Beginn der Entwicklung der Denkmalpflege leistete. Kupelwiesers Interesse an mittelalterlichen Baudenkmalern spiegelt sich auch in seinen Skizzenbüchern, in denen sich zahlreiche Detailstudien romanischer und gotischer Architektur befinden, die er auf seinen Reisen nach Klosterneuburg, Salzburg, nach Süddeutschland und auch in Wien anfertigte.

Nach seiner Rückkehr aus Italien lernte Kupelwieser im Haus Bruchmann Joseph von Führich kennen, mit dem er im Künstlerkreis um den Historienmaler und Kustos der Gemäldegalerie Carl Ruß verkehrte, zu dem auch Ferdinand Olivier, Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Moritz von Schwind gehörten. Die Serie von 149 Feder- und Pinselzeichnungen mit dem Titel *Bilder zur Geschichte von Wien*⁶⁴⁵, die Ruß vor 1848 anfertigte, spannt einen geschichtlichen Bogen von der Vorzeit und Urbarmachung des Stadtgebietes bis zum Ausbruch der Pest im Jahr 1679 und setzt dabei über weite Strecken die Geschichte Wiens mit der Geschichte Österreichs gleich. Viele der dort dargestellten Themen finden sich auch in Kupelwiesers Freskenzyklus.

Zum Bekanntenkreis Kupelwiesers zählte weiters Johann Ladislaus Pyrker, der mit Grillparzer eng befreundet war und der in seinen Dichtungen wie etwa dem Drama *Zrinyis Tod* (1810) meist Themen aus der österreichischen Geschichte verarbeitete. Leopold Kupelwieser besuchte Pyrker, der zu dem Zeitpunkt Patriarch zu Venedig war, auf der Durchreise nach Rom Ende 1823 und schrieb in seinem Brief vom 10. Dezember an seine Verlobte Johanna Lutz, er habe in ihm „[...] einen Menschen gefunden, von ausgezeichnetem Geist und sehr liebevoll.“⁶⁴⁶ Er dürfte bei diesem Besuch auch die Arbeit an einem

Porträt des Patriarchen begonnen haben, wie er in einem Brief vom 30. Jänner 1824 an Johanna Lutz erwähnt. Das Gemälde ist im Katalog der Nachlassausstellung als unvollendet vermerkt.⁶⁴⁷

Trotz seiner zahlreichen Kontakte zu Künstlern und Historikern, die sich in ihren Werken intensiv mit der vaterländischen Geschichte auseinandersetzten, hatte Kupelwieser vor seinem Auftrag für den Freskenzyklus im Statthaltereigebäude kaum Gemälde historischen Inhalts geschaffen. Ausnahmen bilden mehrere Entwürfe für die Gründungslegende von Klosterneuburg⁶⁴⁸ von 1835 und sein Aquarell *Rudolf I. ergreift nach seiner Krönung das Kreuzifix statt des Zepters*⁶⁴⁹ von 1838. Durch seine im Vorangegangenen dargestellten vielfältigen Beziehungen war ihm das Stoffgebiet jedoch sicherlich vertraut. Der von ihm vorgeschlagene Programmwurf wurde nach einigen Änderungen angenommen und schon im März 1848 konnte Kupelwieser mit der Arbeit beginnen.

Magdalena Droste beschreibt in ihrer Arbeit, wie sich vor allem in München das von den Nazarenern angestrebte, mittelalterliche Meister-Schüler-Verhältnis bei großen Projekten unter dem Druck des Auftraggebers König Ludwig I. zu einem effizienten, arbeitsteilig strukturierten Unternehmen wandelte und die Maler zusehends nur mehr Kartons oder Kompositionsentwürfe lieferten und die Ausführung ihren Schülern überlassen mussten – eine für die Künstler sehr unbefriedigende Situation.

„Ich kann das unmöglich mehr aushalten. Ich soll Gedanken haben und ein anderer soll sie ausführen. Zu so einer Narrheit kann ich mich nicht mehr herbeilassen [...]“⁶⁵⁰,

schrrieb Moritz von Schwind während seiner Arbeit in Hohenschwangau, und schon 1828 bemerkte er über die Organisation bei Freskoproyekten in München:

„Ich habe mich aber des Gedankens der Fabrikmäßigkeit nicht enthalten können.“⁶⁵¹

644 1.-8. Skizzenbuch, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/511 – 7000/517.

645 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, BA, Pk 783.

646 Feuchtmüller (1970) p. 20. Vgl. auch: Dobersberger (1997).

647 *Catalog schöner und gewählter Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Handzeichnungen und Werke, enthaltend die Sammlung des verstorbenen Herrn Leopold Kupelwieser; [...] welche Mittwoch den 9. December d.J. [...] durch Alexander Posonyi, Kunsthändler in Wien, [...] öffentlich versteigert werden sollen.* Wien, 1863.

648 *Heiliger Leopold, vor der Madonna kniend*, rundbogiger Entwurf, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/217; *Hl. Leopold mit dem Schleier*, Niederösterreichisches Landesmuseum Inv. Nr. 7000/218; *Der heilige Leopold und Agnes am Söller*, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/219.

649 *Rudolf I. ergreift nach seiner Krönung das Kreuzifix statt des Zepters.* Vgl.: Feuchtmüller (1970) p. 266.

650 Zit. nach: Fischer (1923) p. 11.

651 Zit. nach: Stoessel (1924) p. 59.



Abb. 270: Der Marmorsaal in der ehem. Niederösterreichischen Statthaltereie, Gesamtaufnahme; Bildquelle: Nö. Landesmuseum (Foto: Peter Böttcher).

Kupelwieser hatte das Glück, unter weniger großem zeitlichen Druck arbeiten zu müssen – durch den Ausbruch der Revolution war der vertraglich festgelegte Fertigstellungstermin ohnehin nicht einzuhalten. Er zeichnete die Kartons und übernahm auch deren Ausführung als Fresko zusammen mit drei jüngeren Gehilfen. Zu den Gemälden

des Statthaltereie-Zyklus gibt es keine maltechnologischen Untersuchungen; da Kupelwiesers vorangegangenes Werk in der Klosterneuburger Friedhofskapelle explizit als Fresko mit Tempera-Retuschen ausgewiesen ist und in Malschichtproben der Probetafel keine Bindemittel festgestellt werden konnten, wird auch in diesem Fall von einer sekko überarbeiteten Freskomalerei ausgegangen. In einem 1849 verfassten Schreiben über die geplante Ausschmückung des Bahnhofes empfahl Kupelwieser, Wandmalereien in Fresko auszuführen, da diese Technik besonders haltbar und zweckmäßig sei.⁶⁵² Kupelwieser hatte zwar rege Kontakte zu den Münchner Künstlern und lernte während seines Aufenthalts dort 1847 auch Schlottbauer kennen, mit dem er sich über die neuesten Entwicklungen in der Wandmalerei-Technik austauschte; dennoch blieb er offenbar dem Fresko treu, obwohl dieses seiner am Ölbild geschulten malerischen Auffassung weniger entgegenkam als die Wachsmalerei oder Stereochromie.

Die Arbeit an den Fresken nannte Kupelwieser in einem Brief an die Kaiserin sein *Asyl*, in das er sich während der Unruhen des Revolutionsjahres flüchtete. Das Idyll eines zurückgezogenen, nur der Kunst gewidmeten Lebens entspricht dabei dem nazarenischen Ideal eines *wahrhaftigen* Lebensstils, der dem Künstler erst die Schöpfung wahrer, reiner Kunst ermöglicht, viel eher als die – erzwungenerweise – straff organisierte Vorgangsweise der Nazarener in München. Während Bildpro-

652 Vgl.: Feuchtmüller (1970) p. 61.



Abb. 271: Fresko „Die Türkenkriege“, im Seitenteil: „Bischof Kollonitsch mit den Waisenkindern“.



Abb. 272: Fresko „Das Aufgebot von 1797“, im Seitenteil: „Abschiedsszene“.



Abb. 273: Karton „Bischof Kollonitsch und die Waisenkinder“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 773.



Abb. 274: Karton „Abschiedsszene“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 774.

gramm, Maltechnik und Arbeitsorganisation also dem idealistischen nazarenischen Konzept von Freskomalerei verpflichtet waren, zeigt Kupelwiesers Malstil, wie schon bei den Arbeiten in der Johannes-Nepomuk-Kirche und dem Wandgemälde in der Klosterneuburger Friedhofskapelle (*Das letzte Gericht*), realistische Tendenzen, die Rupert Feuchtmüller als „innige Natürlichkeit“⁶⁵³ bezeichnet.

Die einzelnen Bildfelder sind von weiß-goldenen Zierleisten gerahmt, mit denen auch die flache Decke unterteilt wird. In der Villa Massimo gestaltete Julius Schnorr von Carolsfeld die Decke des Ariost-Saals auf ähnliche Weise und griff dabei auf das übliche Dekorationsschema des Cinquecento zurück, in dem ohne Rücksicht auf Illusion einzelne, durch Rahmung getrennte Darstellungen aneinandergereiht werden.

An den Wänden setzte Kupelwieser dieses Schema fort, wobei er die Bildfelder hier den architektonischen Gegebenheiten des Raumes weitgehend anpasste. Dadurch sind, wie bei der Villa Massimo in Rom, alle

Wandflächen vollständig bedeckt. Anders als etwa bei Schnorr von Carolsfelds Gemälden in der Münchner Residenz, die als Wandteppiche gestaltet und alle rechteckig sind, entstehen dadurch Bildfelder mit ungewöhnlichen Formen, die eine Herausforderung für den Bildaufbau darstellten.

Die rautenförmigen Bilder in den Ecken führte Kupelwieser zwar, die Tektonik des Raumes überspielend, um die Ecke, gestaltete aber den schmalen Bildstreifen, der dadurch entstand, immer als eigenständige Gruppe, die auch getrennt vom Hauptbild als eigenständige Komposition besteht und für sich betrachtet werden kann. (Abb. 271, 272)

Dazu zählen etwa die Darstellung von Bischof Kollonitsch, der von Kindern umringt ist, die Abschiedsszene mit dem jungen Freiwilligen beim Aufgebot von 1797, oder das Gruppenporträt von drei Delegierten auf dem Wiener Kongress. Für die schmalen Bildfelder zeichnete Kupelwieser eigene Kartons, deren Motive religiöse oder vaterländische Bildformeln zitieren, etwa in dem Gemälde zu Bischof Kollonitsch den Bildtypus *Lasset die Kinder zu mir kommen* oder im Seitenteil des Aufgebots von 1797 jenen vom *Abschied des Landwehrmannes*. Interessanterweise wurden diese Kartons in der Folge als eigene Kompositionen wahrgenommen und präsentiert und wirkten gänzlich ohne Kontextualisierung durch den dazugehörigen großen Hauptteil. (Abb. 273, 274)

Innerhalb des Zyklus hat jede Darstellung ihren eigenen Charakter, ihre eigene Raumillusion und ist als Einblick in eine geschichtliche Szene konzipiert, die sich dem Betrachter in fragmentarischen Bildausschnitten wie ein Fenster öffnet und gleichsam hinter der realen Architektur liegt; diese offene Form der Komposition, in der Figuren vor allem aus dem unmittelbaren Vordergrund auftauchen, unterscheidet Kupelwiesers Bildkonzeption deutlich von jener idealen, nazarenischen Konzeption, die durch geschlossene Bildfelder charakterisiert ist. Der den ganzen Raum beherrschende Illusionismus im Casino Massimo wird im Statthalterei-Zyklus dabei in die einzelnen Bildfelder verlegt.⁶⁵⁴

Leopold Kupelwiesers Statthalterei-Zyklus und Entwurf einer Geschichtshalle: österreichische Identitäten und ihre Inszenierungen

Während seiner Arbeit an den Statthalterei-Fresken übermittelte Leopold Kupelwieser in seiner Funktion als Vorsitzender der Malereisektion an der Akademie dem

⁶⁵³ Feuchtmüller (1949) p. 41.

⁶⁵⁴ Vgl.: Vancsa (1973) p. 154ff.

Präsidium eine Eingabe, in der er den Bau einer Geschichtshalle auf dem Platz zwischen Hofburg und Burgtor anregte.⁶⁵⁵

In einer langen Halle sollte eine Abfolge von Bildern, zu einzelnen Zyklen zusammengefasst, die Geschichte des österreichischen Staates darstellen. Kupelwieser erweiterte in diesem Vorschlag den in der Statthalterei umgesetzten Themenkreis von Ereignissen, welche das Kernland Niederösterreich mit der Monarchie verbinden, zu dem ehrgeizigen Unterfangen einer Gesamtdarstellung der Geschichte des Kaiserreichs. Dabei griff er auf das Konzept bereits existierender Institutionen dieser Art zurück, die den vom Bürgertum im Vormärz entwickelten Vorstellungen öffentlicher Kunst entsprachen: das der Nationalgalerien. 1837 wurde in Versailles das *Musée Historique* eröffnet, in dem die Nationalentwicklung durch alte und neue Gemälde bis in die Gegenwart bildlich dargestellt war; in der Folge wurde auch in Deutschland die Forderung nach einer ähnlichen Einrichtung laut. 1837 schreibt Paris:

*„Was sollte uns da noch hindern, bei den Zeitungsberichten von jener in colossalen Dimensionen ausgeführten gemalten Geschichte Frankreichs [...] in unserer Phantasie auch die deutschen Künstler aller Gauen mit einer solchen gemalten Geschichte von Deutschland zu beschäftigen, unseren Fürsten und Kunstvereinen aber die Aufgabe zu stellen [...] Mittel [...] nur auf grandiose Darstellungen in dergleichen vaterländischen Museen zu verwenden?“*⁶⁵⁶

Ein ähnliches Konzept regte Franz Kugler 1846 in seiner Vorlesung über das *Musée Historique* in Versailles an, und Anton Teichlein berichtet, dass die deutschen Künstler 1848 zusammen eine Eingabe an das Frankfurter Parlament verabschiedeten, in dem sie forderten, die Kunst zu einer „National-Angelegenheit“ zu machen.⁶⁵⁷ Im selben Jahr machten die zum *Verein der Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hilfe* zusammengeschlossenen Künstler eine Eingabe an das Parlament, in dem sie den Bau einer Nationalgalerie vorschlugen.

Kupelwiesers Antrag fand nicht nur Vorbilder und parallele Bestrebungen in Frankreich und Deutschland; auch in den österreichischen Kronländern wurden, durch aufkeimenden Nationalismus angespornt, ähnliche Einrichtungen entwickelt. Aus der 1796 in Prag gegründeten *Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde* und der *patriotisch-ökonomischen Gesellschaft* ging 1818 das Böhmisches Nationalmuseum hervor, und Graf Salm-Reifferscheidt, in dessen Haus auch Kupelwieser verkehrte, gehörte zu den Mitbegründern des Mährischen Landesmuseums. In Ungarn entstand schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Idee zu einem Nationalmuseum, das, gründend auf der von Ferenc Széchenyi gestifteten Sammlung schließlich 1847 eröffnet wurde.

1811 übergab Erzherzog Johann den Ständen der Steiermark seine private Sammlung mit der Verpflichtung, sie den Bewohnern des Landes zugänglich zu machen⁶⁵⁸, und schuf so den Grundstock des Landesmuseums *Joanneum*, wodurch das frühere Mäzenatentum in moderner Vereinsform neu organisiert wurde. 1823 folgte das *Tiroler Nationalmuseum Ferdinandeum* als Forschungsstätte für Natur, Kunst und Geschichte des Landes. Eduard Melly forderte 1833 ein nationales Museum für Österreich unter der Enns nach dem Vorbild des Joanneums, das als Verein konstituiert sein sollte und dessen Programm die Erforschung der Geschichte, die Restaurierung und Erhaltung alter Bauten und die Lenkung der zeitgenössischen vaterländischen Kunst umfassen sollte.⁶⁵⁹

Am 5. September 1847 berichteten die *Sonntagsblätter* von einer geplanten – und nie realisierten – Kunstvereins-halle im Volksgarten, die mit Fresken zur Kunstgeschichte ausgeschmückt werden sollte:

„Außer den beiden zur Aufnahme von Freskobildern gebauten Kirchen in der Jägerzeile [Johann Nepomuk Kirche, Anm.] und auf dem Kirchhofe zu Klosterneuburg, in denen Kupelwieser, Schulz und Führich sich hier zum ersten Male als Frescomaler dem Publikum vorführten, sollen nun noch zwei neue Architekturwerke mit Fresken geziert werden, deren Stoffe der Profangeschichte entnommen sind. Das eine ist das neue Regierungsgebäude in der Herrengasse, vom Hofbaurath Sprenger gebaut, in welchem der Plafond des großen Sitzungssaales [...] mit [...] Fresken von Kupelwieser geziert werden [...]. Das zweite Bauwerk wird eine neue Kunstvereins-halle im Volksgarten sein, welches nach Rösners Plänen mit Loggien geziert wird, deren Felder zu Frescobildern, hoffentlich aus der österreichischen Kunstgeschichte – da wir noch keine geschrieben haben – verwendet werden. Vielleicht erhält auch die Plastik an diesem Bauwerke ihren lange fruchtlos ersehnten Antheil?“

Interessant ist hier die wiederholte Verbindung von einem zur Präsentation nationaler (Kunst)Geschichte bestimmten Gebäude und der Freskomalerei.

Kupelwiesers Vorschlag kann als konsequente Weiterführung dieser Museumskonzepte zu einer den ganzen Kaiserstaat umfassenden Geschichtsgalerie gesehen werden. Sein Modell von Geschichtsvermittlung integrierte dabei, ebenso wie Erzherzog Johanns Modell, auch die Landeskunde im weiteren Sinne. Seine Geschichtshalle sollte

655 Der gesamte Text ist in seinem vollen Wortlaut zitiert bei: Feuchtmüller (1970) p. 59ff.

656 Paris (1837) p. 20.

657 Teichlein (1871) p. 49.

658 Vgl.: Springer (1979) p. 7 u. p. 9.

659 Vgl.: Springer (1979) p. 7 – 14.

„[...] in Abtheilungen je nach geschichtlichen Zeitabschnitten getheilt, auf den größeren darbiethenden Wänden die Geschichtsdarstellungen, an denen kleineren durch architektonische Eintheilung bedingten Räumen Gemälde interessanter Gegenden des Vaterlandes, Darstellungen aller Natur- und Kunstprodukte der betreffenden Zeit, Natur-Ereignisse, und was immer denkwürdig und darstellbar, enthalten.“⁶⁶⁰

Berichte über das Land und seine Bewohner, Topographie und Ökonomie der Provinzen, damals unter dem Begriff *Statistik*⁶⁶¹ subsumiert, sollten die gegenseitige Kenntnis der verschiedenen österreichischen Provinzen fördern und damit das Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb des Reiches stärken.⁶⁶² Das gemeinschaftliche Aneignen von Wissen über das eigene Land und *die anderen* Kronländer war eine von vielen Strategien, verbindliche Identitäten zu konstruieren.

Nach Friedrich Heers Interpretation durchlebte Österreich seit dem 19. Jahrhundert ständig Identitätskrisen und war permanent von Identitätsverlust bedroht.⁶⁶³ In dem Zusammenhang scheint die Feststellung von Bedeutung, dass es erst wichtig ist, von Identität zu sprechen, wenn sie sich auflösen droht.⁶⁶⁴ Das noch junge österreichische Kaiserreich musste sich gegen zunehmend erstarkende nationale Tendenzen in allen Teilen des Reiches behaupten. Aufgrund der divergierenden Sitten und Lebensordnungen, der unterschiedlichen Sprachen und materiellen Kulturen innerhalb des Vielvölkerstaates erschien als einigendes Moment, was zugleich auch von ebendiesen nationalen Strömungen beschworen wurde: die Geschichte.

„Die Vaterlandsgeschichte“, schrieb Hormayr, „ist die trefflichste Schutzwaffe der Dynastie, aber auch die mächtigste Trutzwaffe gegen fremde Übermacht und fremden Übermut. Der Komet der französischen Revolution verwirrte alle Bahnen, und die Geschichte, das Wissen um die eigene Geschichte versichert die Menschen wieder ihrer Herkunft und wirkt zugleich als fruchtbares Saatzfeld der Taten und Opfer für die Zukunft.“⁶⁶⁵

Dabei wird auf Geschichte die zur Imagination nationaler Gemeinschaften notwendige Vorstellung einer zum Anfang zurückreichenden Kontinuität übertragen.⁶⁶⁶

„Die Frage nach der Auffassung von der Kontinuität und Kohärenz der Person verweist auf die Biographie, den Lebenslauf. Dieselbe Frage an das Kollektiv gerichtet, verweist auf die Vorstellung von einer gemeinsamen Geschichte, einer gemeinsamen Erfahrung. Identität ist in einem konstitutiven Sinne zeitlich.“⁶⁶⁷

Um aus historischen Prozessen nationale Symbole, Helden, Selbstbilder und Feindbilder zu konstruieren, bedarf es einer bestimmten Auswahl und Vermittlung, denn Personen, politische und militärische Ereignisse und künstlerische

oder wissenschaftliche Errungenschaften sind nicht „versteinerte Zeugen einer selbsttätig ins Heute hereinwirkenden Vergangenheit“.⁶⁶⁸ Es bedarf einer interpretativen und damit auch selektiven Aneignung von Geschichte und ihrer Aufladung mit Bedeutung. Denn es ist

„[...] nicht die Vergangenheit in der Form ‚gemeinsamer Geschichte‘, die diese Wirkung produziert, sondern die gegenwärtige Interaktion zwischen denjenigen, die vorschlagen, die Vergangenheit als etwas Geteiltes anzusehen, und denjenigen, die sich davon überzeugen lassen und diese Repräsentation für ihre eigene Orientierung in der sozialen Welt annehmen.“⁶⁶⁹

Maler, Dichter, Philosophen und Historiker waren zu Beginn des 19. Jahrhundert an dieser *invention of tradition* (Hobsbawm; Ranger) intensiv beteiligt. Der Vermittlungsfunktion der Kunst war sich auch Hormayr bewusst und er setzte sie – theoretisch argumentiert und mit Hilfe Erzherzog Johanns auch unmittelbar praktisch umgesetzt – gezielt ein: Er bediente sich, im modernen Sinn, eines möglichst breitenwirksamen Mediums.

„Die Künste sind es, an denen der Zahn der Zeit, wie die Macht der Tyrannen ohnmächtig abgeleitet, und spurlos vorübergeht, sie sind es, die den ganzen Menschen, in Sinnlichen, Erkenntnis und Willen gleich gewaltig in Anspruch nehmen. Und dieser unversiegbare Born der mächtigsten Kräfte und Gefühle sollte unbeachtet bleiben? [...] Das ist die Anwendung der Kunst auf Vaterländische Gegenstände: [...] die Historie und den Chor redender und bildender Künste [...] in einen Bund zu vereinen und durch diesen [...] dem Vaterlande, dem Gesetz, aus biedern Bürgern ebenso viele begeisterte Parteigänger [...] zu machen.“⁶⁷⁰

Kupelwieser schrieb in seiner Eingabe an das Präsidium der Akademie 1848:

„Unsere Bildung im Allgemeinen ist so weit vorgeschritten dass man der bildenden Kunst ihren Anteil an der Regelung der öffentlichen Zustände nicht versagen kann, ja die Kunst ist insofern Bedürfnis geworden, daß, würde man sie ausschließen, eine Lücke entstünde welche unausfüllbar bliebe.“⁶⁷¹

660 Zit. nach: Feuchtmüller (1970) p. 60.

661 Statistik bezeichnete ursprünglich das Gebiet der Staatswissenschaft, also eine umfassende quantitative und qualitative Beschreibung der Nation unter politischen, ökonomischen, geographischen und demographischen Aspekten.

662 Vgl.: Telesko (2006) p. 48.

663 Vgl.: Heer (1996) p. 17.

664 Pohl (2004) p. 23.

665 Hormayr (1830) Einleitung.

666 Vgl.: Telesko (2006) p. 19.

667 Wagner (1998) p. 69.

668 Bruckmüller (1996) p. 359.

669 Wagner (1998) p. 70.

670 Hormayr (1810 – 1830), 8. Jg. (1817) p. 237.

671 Kupelwieser, *Eingabe an das Präsidium der Akademie der bildenden Künste*, zit. nach: Feuchtmüller (1970) p. 60.

Die bildenden Künste wurden nicht durch Politik instrumentalisiert, sondern behaupteten sehr selbstbewusst ihren Platz in der Gestaltung des öffentlichen Lebens. Nach Kupelwiesers Überzeugung haben sie von allen Formen der Geschichtsvermittlung die größte Überzeugungskraft:

*„Kein Buch, keine Lehrkanzel, keine Überlieferung anderer Art ist imstande zu leisten, was die bildende Kunst auf ihrem eigentlichen Gebiete zu wirken vermag.“*⁶⁷²

Allgemeiner formuliert, bedürfen nationale Identitäten der Performanz, der ständigen Wiederholung der Erzählung. Die zu Gedenktagen organisierten Feierlichkeiten schufen dabei durch Wiederholung eine Vergegenwärtigung der Geschichte nach dem Vorbild der christlichen Liturgie⁶⁷³ und verankerten sie im täglichen Bewusstsein.⁶⁷⁴ In der Rubrik *Historische Tageserinnerungen* etwa rief Hormayr in seinem *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* Begebenheiten nach dem Erinnerungsmuster des Kalenders ins Gedächtnis; in Feiern wie der alljährlichen Öffnung des Ehrensaals im Invalidenhaus zum Jahrestag der Schlacht von Leipzig, wo das Publikum Peter Kraffts großformatige Gemälde mit den Darstellungen der Schlachten von Aspern und Leipzig bewundern konnte, wurden die Eckdaten vaterländischer Triumphe und Trauertage inszeniert. Diese *„fundierenden Erinnerungsfiguren, in deren ständiger Wiederholung und Vergegenwärtigung eine Gesellschaft oder Kultur sich ihrer Identität versichert“*⁶⁷⁵, schufen durch jedes Wiedererzählen von Identitätsmerkmalen neue Wirklichkeiten, denn das Erinnernte steht niemals still und wird mit jedem Abruf neu konstruiert.⁶⁷⁶ *„Mehr als die Geschichte selbst interessiert uns der Sinn, den die Ägypter ihr abgewonnen haben“*, schreibt Assmann.⁶⁷⁷

Das besondere Potential der bildenden Kunst hinsichtlich der Konstruktion verschiedener Identitäten lag dabei nicht nur in der Wahl der Sujets, sondern vor allem auch im Spannungsfeld unterschiedlicher Interpretationsmöglichkeiten, die ihr zur Verfügung standen, und ihrer emotionalen Wirkungsmacht.⁶⁷⁸ Die Botschaft – Vorstellung einer gemeinsamen Vergangenheit – sollte innerhalb des Reiches Kohärenz und Kontinuität schaffen, beides konstituierende Elemente für eine gemeinsame Identität.

Gerade die zahlreichen geschichtlichen Ereignisse betreffend kam es zwischen österreichischem Kaiserreich und den Kronländern bzw. Regionen zu Divergenzen, die sich in wechselnden Einstellungen zur Aneignung der eigenen Geschichte manifestierten.⁶⁷⁹ Hormayr schrieb dazu:

„Auf dem kolossalen Flächenraume von Kronstadt bis Salzburg und von Krakau bis Triest, [...] lebet und wirkt ein Völkerverein von mehr als 22 Millionen Menschen, an Anlagen, Sitten, Sprache, Verfassungen unendlich verschieden,

zusammenvereinigt in verschiedenen Epochen, durch die verschiedensten Zufälle, des Kriegs, der Erbfolge, und wechselseitiger Verbindungen [...]“.⁶⁸⁰

Gerade durch die teilweise sehr unterschiedlichen und mitunter widersprüchlichen Interpretationen dieser gemeinsamen Vergangenheit konnte Geschichte im österreichischen Kaiserstaat nicht dieselbe suggestive Selbstverständlichkeit entwickeln wie in anderen europäischen Nationalstaaten. Dies hatte den Konflikt zwischen einer identitätsstiftenden Reichsgeschichte und der Mobilisierung einer Vielzahl von regional-nationalen Mythen zur Folge.⁶⁸¹

Kupelwieser machte in seinem Entwurf für eine Geschichtshalle⁶⁸² früh eine in diesem Zusammenhang interessante Aussage:

*„Die Darstellung der Entwicklung des Gesamtstaates als Österreichische Monarchie muss durch die richtige Reihenfolge der Ereignisse bezeichnet sein, das allmähliche Anschließen fremder Völker und Reiche, sie bietet [...] einen hohen Reiz welchen sich keine andere Geschichte erfreut, wobei jedoch mit strenger Beobachtung historischer Wahrheit und Treue, jede Schonung fremdnationaler Eigentümlichkeit eingehalten werden muss.“*⁶⁸³

Hier beginnt sich ein Argument abzuzeichnen, das, im Gegensatz zu nationalistischer Projektion von politischer und kultureller Kohärenz, die Vielfalt als identitätsstiftende Kraft benennt. Deutlicher kommt dieser Gedanke in der Einleitung zu Hormayrs *Österreichischem Plutarch* zum Ausdruck:

*„In diesem herrlichen Kranze reicher, starker Länder sind der untergeordneten Mittelpunkte mehrere. Von jedem geht ein eigentümliches Leben aus über den Ungarn und Böhmen, Österreicher und Gallizier. Solch vermehrtes Hin- und Herwogen, solch vielfältiges Aus- und Zurückströmen, solche Nähe und Fülle wechselseitig hilfreicher Kraft [...] nährt und stärkt die Lande deren Originalität in einer sich ewig wiederkäuenden Einförmigkeit bald verwesen würde.“*⁶⁸⁴

672 Zit. nach: Feuchtmüller (1970) p. 60.

673 Vgl.: Telesko (2006) p. 36f. und p. 41.

674 Vgl.: Ebd. p. 19 und p. 36.

675 Assmann (1999) p. 22.

676 Telesko (2006) p. 19.

677 Assmann (1999) p. 9.

678 Vgl.: Telesko (2006) p. 21.

679 Ebd. p. 20.

680 Hormayr (1807 – 1814) 12. Bd., (1807) p. X.

681 Telesko (2006) p. 22.

682 Dieser Entwurf entstand während Kupelwiesers Arbeit an den Fresken in der Niederösterreichischen Statthalterei und wurde am 13. März 1849 dem Präsidium der Akademie der bildenden Künste übermittelt.

683 Zit. nach: Feuchtmüller (1970) p. 60.

684 Hormayr (1807 – 1814) 12. Bd. (1807) p. Xf.

Hormayr schuf damit einen Gegenentwurf zu einer statischen ethnisch einheitlichen nationalen Denkfigur: die Unterschiede, die *Reibungswärme*, die an den Grenzflächen entsteht, erzeugt ein dynamisches Gleichgewicht, die Prozesse innerhalb der Gemeinschaft halten diese in ständiger Bewegung und schaffen Identität. Weiter heißt es in dem Text:

„Damit es ihm nicht an einem Namen und Symbol, der ungeheuren Radian nicht an einem Brennpunkte gebreche, heißt der Verein: das Erbkaisertum Österreich.“⁶⁸⁵

Der *Name* wird hier zum Versprechen einer Kontinuität des Identischen über die Zeit hinweg.

Obwohl nun Kupelwieser dezidiert in seinem Programm-entwurf vom *unerschöpflichen Born der österreichischen Geschichte* spricht, beschränkt sich sein Bilderzyklus doch auf Ereignisse aus der Geschichte Niederösterreichs und Wiens. Die genaue Formulierung der Aufgabenstellung für das historische Programm ist dabei nicht dokumentiert, im ersten Programmwurf findet sich jedoch ein entscheidender Hinweis: Kupelwieser bemerkt hier, er habe sich

„durch Vorliebe für den erhabenen Helden [Karl V., Anm.] zu dessen irrigen Anwendung [Darstellung Karls V. Zug nach Tunis, Anm.⁶⁸⁶] verleiten lassen.“

Die Darstellung des Zugs nach Tunis weist als einziges der ausgewählten geschichtlichen Momente keinen Bezug zu Niederösterreich auf.

Diese Reduzierung der Geschichte Österreichs auf die Geschichte des Kernlandes Niederösterreich ist dabei auch ein Rückbezug auf einen Ursprung, auf eben das Land, das die (damals viel diskutierte) Urkunde von 996 mit dem Namen *Ostarrichi* bezeichnete. Hier wird deutlich, welche Bedeutung einem Namen zukommt, der im Wandel der Zeiten eine Vielzahl von territorialen und herrschaftlichen Verhältnissen beschreibt und selbst narratives Potential enthält: Er aktualisiert einen Vorrat an Aneignungen der Vergangenheit, an Erklärungen des Bestehenden, aber auch Versprechen für die Zukunft.⁶⁸⁷

„Österreich wurde im Laufe der Jahrhunderte von einer variablen Regional- zu einer stabilen Landesbezeichnung, später zum Dynastienamen und sekundär wieder zur Territorialbezeichnung.“⁶⁸⁸

Nachdem das österreichische Kaiserreich auf keinen für alle gültigen Ursprungsmythos und keine Gründerfigur verweisen konnte, wurde hier Niederösterreich mit Wien zum *Ursprung* des späteren habsburgischen Reiches.

Die Beschränkung des Freskenzyklus auf die Darstellung von Ereignissen aus der Geschichte eines Landes kann auch als unmittelbar durch den Ort seiner Anbringung

bedingt verstanden werden, aber im Folgenden soll ein umfassenderer Ansatz formuliert werden. Die Entstehung des Freskenzyklus fiel in eine Zeit des – als Reaktion auf die fortschreitende Zentralisierung innerhalb des Kaiserreiches – zunehmenden Landespatritismus.⁶⁸⁹ Diese Entwicklung führte zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der Landesgeschichte und in weiterer Folge zur Entstehung der *Vaterlandskunde* – der Beschäftigung mit Kunst, Volkskultur und Geographie eines Landes bzw. der eigenen engeren Heimat. Jan Assmann hat auf die Unterscheidung zwischen ethnischen Grundstrukturen, nämlich den lokalen Gemeinschaften, und den *Steigerungsformen* überregionaler Herrschaft hingewiesen.⁶⁹⁰ Auch Peter Wagner nennt in seinem Beitrag⁶⁹¹ drei Kategorien kollektiver Identität: durch natürliche Kennzeichen ausgezeichnete, solche, deren Identitätskriterium dauerhaft sozial bestimmt ist und die politische Nation, die durch Wahl ständig neu geschaffen werden muss. Bruckmüller konkretisiert diese Aussage für *den Österreicher*, der bis 1918 historisch nach- oder nebeneinander eine Identität als Bewohner Ober- oder Niederösterreichs, Bewohner der althabsburgischen Länder zwischen Rhein und Leitha, als Untertan der Habsburger bzw. Angehöriger des österreichischen Kaiserstaates und Staatsbürger der Zisleithanischen Reichshälfte der Monarchie haben konnte⁶⁹² – ein Zustand, der zu Mehrfachloyalitäten⁶⁹³ führte.

Das österreichische Kaiserreich entsprach weder der romantischen Vorstellung einer Gesellschaft, die durch gleiche Sprache und Kultur auch zu politischer Gemeinschaft prädestiniert ist, noch konnte es dem revolutionärfranzösischen Vorbild der politischen Identität einer Nation, geprägt durch politisches Bekenntnis und Willen, folgen. Es musste enorme Überzeugungsarbeit geleistet werden, um Menschen, die bisher mehrheitlich in kleinräumigen Gruppen gelebt hatten, nicht nur davon zu überzeugen, Österreicher zu sein, sondern auch davon, dass diese nationale Zugehörigkeit aus dem Menschen etwas ganz Besonderes macht und das zentrale Kennzeichen für das Individuum sei.

Landespatritismus hingegen war, als sozio-kulturell bestimmte Formation, leichter darzustellen und zu popu-

685 Ebd. p. X.

686 Das Aquarell dazu befindet sich in Privatbesitz. Vgl.: Feuchtmüller (1970) p. 277.

687 Vgl. Pohl (2004) p. 31.

688 Bruckmüller (1996) p. 90.

689 „Provinzialpatritismus ist zwar löblich, aber Nationalgeist, Gefühle fürs große Ganze ist noch löblicher.“ Hormayr (1807 – 1814) 12. Bd. (1807) p. XI.

690 Assmann (1992) p. 144 – 160.

691 Wagner (1998, B) p. 58.

692 Bruckmüller (1996) p. 91.

693 Telesko (2006) p. 24.

larisieren als das Konstrukt eines in vieler Beziehung heterogenen und abstrakten übergeordneten Reiches. Durch die Darstellung von Ereignissen, die sich sowohl auf das Kernland Niederösterreich beziehen als auch im Kontext der Reichsgeschichte verstanden werden können, vereinte Kupelwieser diese oft als untereinander konkurrierende Lesarten der Geschichte empfundenen Standpunkte. Dabei spannte er einen weiten zeitlichen Bogen von Marc Aurel in Vindobona und Karl dem Großen als Gründer der *Ostmark* (deren Grenzen damals mit denen Niederösterreichs ident gedacht wurden) über Begebenheiten wie die Belagerung Wiens und das Aufgebot von 1797 mit der zentralen Figur des Grafen Saurau, der zu jener Zeit auch niederösterreichischer Regierungspräsident war, bis zu Ereignissen aus der unmittelbaren Vergangenheit, etwa der Schlacht von Aspern oder dem Wiener Kongress.

Der Reigen der Herrscher, Helden und patriotischen Bürger, den Kupelwieser dabei in Szene setzte, folgt deutlich den „*Prinzipien der Strukturierung der historischen Ereignisfülle nach bestimmten Leitthemen, die sich innerhalb eines Zyklus zu einer (fiktiven) Vollständigkeit ergänzen*“. ⁶⁹⁴

Jan Assmann beschreibt diese Form eines ausgewählten und definierten ikonographischen Repertoires, das oft auch unterschiedliche und zeitlich weit auseinanderliegende Ereignisse unter einem bestimmten Aspekt oder *Handlungsmodell*⁶⁹⁵ zusammenfasst und zu einem Argument verdichtet, als *Kanon*.⁶⁹⁶ „*Wer sich ihm anschließt, bekehrt und bekennt sich zugleich zu einer normativen Selbstdefinition, zu einer Identität.*“⁶⁹⁷ Kanonbildung konnte auch bedeuten, dass Parallelitäten konstruiert und verschiedene Ereignisse wie *Rudolf und der Einsiedler* und *Odoaker vor Severin* unter einem gemeinsamen Gesichtspunkt gesehen wurden.⁶⁹⁸

Die Kanonbildung wurde in Zeiten, in denen Identitäten auseinanderdrifteten und Traditionen in Frage gestellt wurden, zum stabilisierenden Ordnungsprinzip einer Realität, deren komplexe, konfliktbehaftete Verhältnisse und Zusammenhänge zu entgleisen drohten. Die unüberschaubare Diversität an geschichtlichen Ereignissen wurde dabei nach aus der Perspektive der Gegenwart bedeutungsvollen Kriterien neu strukturiert.⁶⁹⁹

In der Auswahl der Bildgegenstände für seinen Zyklus bediente sich Kupelwieser teilweise eines schon *kanonisierten* Themenkreises, der bereits von Hormayr angelegt und dessen Inhalte in der Literatur und den bildenden Künsten wiederholt behandelt worden war. Zugleich schuf er aus einer Synthese von tradierten und neu geschöpften Motiven einen komplexen und vielschichtigen Bilderkanon, dessen Themen und Organisationsprinzipien wiederum auf die darauf folgenden Kunstproduktionen wirken sollten. Den Leitgedanken formulierte

Kupelwieser selbst schon im ersten Programmentwurf: Es sollen

„*ehrwürdige Erinnerungen, die in einer bestimmten Beziehung zur Gegenwart stehen, so aneinander gereiht werden, dass sie einen Haupt-Gedanken in sich fassen und dem Beschauer geben, nämlich daß jede Regenten Tugend in ihrer schönsten Verherrlichung durch einen höheren Segen zu allen Zeiten in Österreich zu finden ist.*“⁷⁰⁰

Bildlich wird dieser *Hauptgedanke* von dem zentralen Deckengemälde mit einer Allegorie der Austria und der Religion übernommen, die von den vier Figuren der Weisheit, Gerechtigkeit, Kraft und Geschichte umgeben sind. Die vier umgebenden Bildfelder „*stellen die in der Allegorie ausgesprochenen Begriffe in geschichtlichen Ergebnissen niedergelegt aus*“. ⁷⁰¹ Jedem historischen Ereignis wird dabei eine spezifische *Funktion* innerhalb des Zyklus zugewiesen, so etwa entspricht die Eroberung von Melk der *Kraft*, die Gründung der Universität entspricht der *Weisheit* und Odoaker vor Severin der *Religion*. Die Herrscherporträts mit ihren Allegorien in den Fensterzwickeln setzen diese Idee fort, indem sie einen Katalog *herrscherlicher Tugenden* präsentieren, die von den jeweiligen Regenten aus dem Hause Habsburg verkörpert werden: *Weisheit* und *Sieg* durch Maximilian I., *Wohltätigkeit* und *Gerechtigkeit* durch Maria Theresia oder die *Bruderliebe* durch Ferdinand I. Das zentrale Deckengemälde mit der *Austria* versinnbildlicht die wichtigste Tugend österreichischer Herrscher und besonders der Habsburger, die *Ehrfurcht vor der Religion*. Es übernimmt damit die Aufgabe des Bildthemas *Rudolf von Habsburg und der Priester*, das vor allem die Nazarener oft aufgegriffen hatten und das im zeitlosen Mythos des frommen Urahnen den Habsburgern Legitimation durch Gottesgnadentum in der Gegenwart zusicherte. Mit der Szene wird nicht nur der Beginn einer neuen Dynastie bezeichnet, sondern auch deren Herrschaftsanspruch theologisch begründet: Die unerschütterliche Kraft des Hauses Habsburg schöpft ständig aus der Quelle der *Pietas Eucharistica*, die Rudolf verkörpert.⁷⁰² Durch die Allegorisierung und Verallgemeinerung dieses Leitmotivs beschränkt Kupelwieser die Frömmigkeit nicht auf das Geschlecht der Habsburger und ihre Herrscher, sondern erweitert sie auf den ganzen Staat, seine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

694 Ebd. p. 40.

695 Ebd. p. 39.

696 Assmann (1992) p. 125f.

697 Ebd. p. 127.

698 Vgl.: Telesko (2006) p. 39.

699 Vgl.: ebd. p. 33.

700 Programmentwurf I, siehe Anhang.

701 Programmentwurf II, siehe Anhang.

702 Vgl.: Fastert (2000) p. 43 – 106.

Die tiefe Verwurzelung des Landes in der christlichen Religion schildert Kupelwieser auch in einem konkreten geschichtlichen Ereignis: Odoaker trifft den heiligen Severin, den ersten Apostel Österreichs, „[...] *alle Entfaltung und Blüthe Österreichs auf Grundlage christlicher Gesittung bauend*“.⁷⁰³ Severin als Volksheiliger verkörpert im Gegensatz zum staatspolitischen Katholizismus der Habsburger eine private Ausprägung von Gläubigkeit. Die Darstellung ist dem „*Handlungsmodell Herrscher und Einsiedler*“⁷⁰⁴ zuzurechnen, zu dem etwa auch die Szene *Rudolf von Habsburg und der Einsiedler* gehört, die Ladislaus Pyrker in seiner Dichtung *Rudolphiade* beschreibt.

Die Strategie der Einbettung in eine Zugehörigkeit zu einem religiösen Bekenntnis als zentrales identitätsstiftendes Moment wird in Kupelwiesers Zyklus mehrfach nicht nur inhaltlich sondern auch formal aufgegriffen: Im *Taiding zu Tulln* etwa wird Leopold der Glorreiche als gerechter Herrscher in der Pose des *Weltenrichters* gezeigt, wobei das Gemälde im klassischen Kompositionsschema eines Altarbildes in zwei Ebenen gegliedert ist und so ein jüngstes Gericht oder salomonisches Urteil evokiert. Das profane Geschehen der Gerichtsszene erhält durch seine Darstellung in dieser biblisch-heilsgeschichtlichen Bildsprache eine allgemein-weltgeschichtliche Dimension, die den Herrscher nobilitiert.

Als weiteres Beispiel sei ein Detail aus dem Gemälde *Die Türkenkriege* angeführt: Bischof Kollonitsch, der sich als einzige Beute aus dem verlassenen Türkenlager die gefangenen christlichen Waisenkinder ausbittet, erscheint im Gestus des Christus, der die Kinder um sich sammelt.

Die gesamte Darstellung der Türkenkriege wird durch eine ahistorische Montage der drei Helden Salm, Starhemberg und Prinz Eugen mit einem konkreten historischen Ereignis – dem Sturm auf die Löbelbastei – in eine allegorische Dimension transzendiert und zum Sieg der abendländischen christlichen Kultur stilisiert. Im Erläuterungstext zu dem Freskenzyklus von 1891 findet sich folgende Bildbeschreibung zu den Türkenkriegen:

„*Von den vier [...] Bildern enthalten zwei, die in Wiens nächster Nähe ausgekämpften für Europa so erfolgreichen, Siege über den Islam und über die Franzosen.*“⁷⁰⁵

„*Katholische Frömmigkeit' als aktive Verteidigung christlichen Herrschertums [...] war [...] ein Aspekt, der insbesondere in den Kämpfen gegen die Türken [...] von Bedeutung war, da sie als Synonym für den Kampf für ein christliches Europa gelten konnten.*“⁷⁰⁶

Dasselbe Motiv taucht – in einem anderen geschichtlichen Zusammenhang – auch im Deckengemälde *Die Eroberung von Melk* auf: Hier vertreibt Leopold I. die Hunnen von Melk, um dann auf dem „*Schutte heidnischen*

Übermuthes“⁷⁰⁷ nicht nur den ersten Herrschersitz der Babenberger, sondern auch eine Kirche und ein Chorherrenstift zu gründen.

Im unteren Teil des Freskenzyklus, in dem einander vier jeweils thematisch verwandte Bildpaare gegenübergestellt werden, übernimmt die Darstellung der Türkenkämpfe noch eine andere Funktion. Zusammen mit dem Gemälde *Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern* wird sie zum Symbol des *Abwehrmythos*, der einigenden Siege über die Türken – bzw. das „Heidentum“ – und die Franzosen und damit über revolutionäres Gedankengut allgemein. Die Darstellungen der Kämpfe gegen die Türken und Franzosen schließen an den Kanon vaterländischer historischer Momente an und setzen ihn fort, wie später Fernkorn das Motiv wiederum aufnehmen und gerade dort als Denkmal verwirklichen sollte, wo Kupelwieser den Bau einer Geschichtshalle vorgeschlagen hatte.

„*Eine wesentliche Verankerung habsburgischer ‚imagined community‘ und deren Visualisierung bestand somit in einer politisch-religiösen ‚Grundkonstante‘, die auf die ‚Pietas Austriaca‘ einerseits und die ‚Abwehrkämpfe‘ gegen Türken und Franzosen andererseits ausgerichtet war [...].*“⁷⁰⁸

Ähnlich formuliert Wagner:

„*Ein Bewusstsein von Gleichheit innerhalb einer Gruppe schließt die Vorstellung ein, sich von Nichtangehörigen dieser Gruppe zu unterscheiden. Dieses Phänomen wird gegenwärtig als Abgrenzung des Eigenen vom Fremden, vom Anderen, diskutiert und problematisiert.*“⁷⁰⁹

Durch das Fehlen eines eindeutigen Gründungsmythos, einer gemeinsamen Sprache, Kultur und Geschichte standen in der österreichischen Monarchie vor allem die *Staatsverteidigung* und das Heer im Mittelpunkt des Interesses.⁷¹⁰ In der militärischen Auseinandersetzung konkretisiert sich das kollektive Selbstbild und gewinnt an Kontur: Identität benennt den inneren Zusammenhalt von Gemeinschaften, aber auch ihre Abgrenzung nach außen. Die Fresken in den Arkaden des Münchner Hofgartens sind eine beinahe wörtliche Illustration dieses dialektischen Grundsatzes: Sie zeigen in sechzehn Bildfolgen jeweils ein friedliches und ein kriegerisches Geschehen aus der Geschichte der Wittelsbacher.

Bei Leopold Kupelwieser stellt sich der Sachverhalt komplexer dar: Um die Identität eines Phänomens festzu-

⁷⁰³ Programmentwurf II, siehe Anhang.

⁷⁰⁴ Telesko (2006) p. 39.

⁷⁰⁵ Kielmannsegg (1891).

⁷⁰⁶ Telesko (2006) p. 22.

⁷⁰⁷ Ziegler (1838 – 1849) zu Bild Nr. 7: *Die Stiftung der Abtei zu Melk* 984.

⁷⁰⁸ Telesko (2006) p. 22.

⁷⁰⁹ Wagner (1998 B) p. 45.

⁷¹⁰ Telesko (2006) p. 28.

stellen, wird dessen Differenz zu einem anderen Phänomen bezeichnet, zwischen diesen Phänomenen können dann aber Beziehungen – etwa der Kausalität oder der Dependenz – hergestellt werden.⁷¹¹ So ist die Abgrenzung nach außen in dem Freskenzyklus dramatisch in der Gegenüberstellung der Kämpfe gegen die Türken und Franzosen verdichtet. Dennoch übernimmt Kupelwieser Bildformeln des vorrevolutionären Frankreichs und integriert sie in seine Kompositionen – durch die neue Kontextualisierung entstehen dabei Bedeutungsverschiebungen und -umkehrungen im Dienste Kupelwiesers eigener patriotischer Überzeugung. In seinem Ereignisbild *Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern* bezieht sich Kupelwieser deutlich auf das entsprechende Gemälde von Krafft, welches wiederum an Davids *Napoleon überquert den Saint Bernard* anschließt. Auch in der Schwurszene des Gemäldes *Das Aufgebot von 1797* wird ein Bildtypus aufgegriffen, den David mit seinem *Schwur der Horatier* geprägt hat und der den Opferwillen der Bürger versinnbildlicht. Unter dem Leitmotiv des *wehrsamen patriotischen Bürgers* wurde auch in der zeitgenössischen Literatur das tapfere Verhalten der Wiener beim Aufgebot 1797 bzw. 1805 beim Einzug der Franzosen dem Einsatz der Bürger während der Belagerung durch die Türken 1683 gegenübergestellt.

In diesem Motivkreis betritt ein neuer, nämlich der bürgerliche Held die Bühne der Geschichte. Das Schicksal eines Landes wurde nicht mehr nur als ein vom Herrscher gelenktes verstanden, insofern integrierte Kupelwieser, seiner persönlichen politischen Einstellung nach kaisertreu und konservativ, doch eine neue Geschichtsauffassung, die über die rein dynastisch orientierte Konzeption hinausgeht. Das Wahrnehmungsfeld wurde nun nicht mehr auf eine Gruppe von Führungspersonlichkeiten beschränkt, sondern gesteht auch den Bürgern Handlungs- und damit Geschichtsfähigkeit zu. Kupelwiesers Darstellungen beziehen das Volk mit ein, und zwar nicht *nur* als Empfänger von Gnaden der Herrscher, sondern auch als aktive, schaffende und formende Kraft: Die Menschen werden als Handwerker, Wissenschaftler, Studenten, Beamte, patriotische Bürger und Soldaten gezeigt.

*„Wenn die Prozesse der Aufklärung, der Historisierung des gesellschaftlichen Bewusstseins und der tendenziellen Schaffung einer Staatsbürgergesellschaft einmal begonnen haben, kann sich der damit verbundenen Symbolsprache nicht einmal der vormärzliche Absolutismus österreichischer Prägung entziehen [...]“*⁷¹²,

schreibt Bruckmüller.

Kupelwiesers Aquarell *Kaiser Ferdinand verleiht seinen Völkern die Constitution*, das in direktem Zusammenhang mit dem Statthaltereizyklus im Jahr 1849 entstand,



Abb. 275: „Kaiser Ferdinand verleiht seinen Völkern ‚Constitution‘ und ‚Das freie Wort‘“; Aquarell; Privatbesitz, Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv (dort als Kopie).

reflektiert diesen modernen Ansatz in der Geschichts- und Gesellschaftsauffassung besonders explizit. Kupelwieser setzte das Ereignis, das den Beginn einer kurzen Phase konstitutioneller Monarchie und bürgerlicher Mitbestimmung in Österreich markierte, mit seiner eigenen Person in Bezug, indem er sich und Mitglieder seiner Familie in die Volksmenge hineinmalte und so gleichsam am Geschehen direkt teilnahm. (Abb. 275)

In der Thematisierung von Verfassung und Gesetzgebung durch den Herrscher ist das Aquarell nicht nur kompositionell, sondern auch inhaltlich der Darstellung *Franz I. übergibt seinen Völkern das bürgerliche Gesetzbuch* deutlich verwandt.

„Das vorderste dieser Bilder, welches über dem Platze des Präsidenten zu stehen kömmt, ist Kaiser Franz I., als der erste Kaiser von Österreich; [ihn] glaubt der Unterzeichnete am besten dadurch von allen übrigen hier erscheinenden

⁷¹¹ Wagner (1998 B) p. 56.

⁷¹² Bruckmüller (1996) p. 363.

Herrschern auszuzeichnen, dass er vor dem Thron steht aus welchem er sich gleichsam soeben erhoben; er hält das Gesetzbuch in der Hand geöffnet seinen Völkern vor, welche die Wahrheitsliebe und Gerechtigkeit dieses Monarchen bezeichnet, dessen Wille und Handlungen stets offen und fest und aus welchen jeder Unterthan selbst sein Lob oder Tadel wie in einem Spiegel lesen konnte; seine Völker umgeben ihn, treu und liebend, im Hintergrund sieht man das comagenische Gebirge und Wien.⁷¹³

In Kupelwiesers Beschreibung des Bildes werden besonders die Verdienste Franz' I. um die Gesetzgebung betont, ganz im Sinne seines Wahlspruchs *iustitia regnorum fundamentum*. Schon in dem Gemälde, das Leopold den Glorreichen im Taiding zu Tulln zeigt, interpretierte Kupelwieser den Herrscher als gerechten Richter, der seine Untertanen durch Gesetze fördert.⁷¹⁴ Gesetzgebung und Verwaltung sind auch zentrale Momente in der – im ersten Programmentwurf eigentlich als zentrales Mittelbild gedachten – Szene der Einsetzung der niederösterreichischen Regierung. Dazu schrieb Kupelwieser:

„Eine andere Zeichnung zum Mittelbild zeigt in allegorischer Darstellung den Kaiser Ferdinand I., welcher die nied. öst. Regierung einsetzt – diesen Gegenstand hat der E[ndes] G[efertigte] darum gewählt, weil F[erdinand] I. die Regierung in ihrer jetzigen Form begründet und gleichsam selbst als Praeses den schriftlichen Ausarbeitungen vorgestanden, weil von dieser Zeit an die Art des Regierens, welche vordem bloß auf Schwert und Bischofsstab gestellt war – der Verkehr auf schriftliche Weise eingeführt wurde [...].“⁷¹⁵

Die Statthaltereien waren ein vom Landesfürsten eingerichtetes Zentralverwaltungsorgan, das ihn in den jeweiligen Ländern zu vertreten hatte und in Konkurrenz zur ständischen Bürokratie stand. Diese Zentralverwaltung bot die Basis für die im 18. Jahrhundert massiv fortgeführte bürokratische Penetration und in weiterer Folge auch für die franziszeische *Hofratsnation*. Durch gezielte Adelung wurde eine starke Identifikation der Beamten mit der Monarchie und einer höfisch-bürokratischen Welt geschaffen, die die österreichische Identität langfristig prägen sollte.

In Ansätzen zitiert Leopold Kupelwieser in seinem Statthaltereien-Zyklus auch im weiteren Sinne bürgerliche Identifikationskonfigurationen wie *Kultur* und *Bildung*, repräsentiert durch den Bau des Stephansdoms und die Gründung der Universität. Statt der Darstellung des Stephansdoms mit seinen Gründern hatte Kupelwieser ursprünglich als Bildthema *Die Übergabe der Karlskirche an die Kreuzherren* geplant. Der Bau der Karlskirche war ein Versuch, symbolisch die Legitimität der habsburgischen Herrschaft über den ganzen Bereich der *Monarchia Austriaca* zu untermauern.⁷¹⁶ Die Karlskirche, die

dem Namenspatron von Karl VI., Karl Borromäus gewidmet ist, war eine Art Staatsheiligtum des Barock, mit zahlreichen ikonographischen Querbezügen zu Rom und damit dem Kaisertum an sich. Um die überregionale Bedeutung dieses Sakralbaus zu betonen, wurde ein ungarischer Bischof zur Weihe herangezogen, die Betreuung wurde dagegen einem in Prag ansässigen Orden übertragen. Eben diese Übergabe sollte – laut dem ersten Programmentwurf – im Statthaltereien-Zyklus dargestellt werden:

„Karl VI. glaubt der Gefertigte darstellen zu sollen, welcher den Übergang in die Lothringische Linie bezeichnet und als kunstliebender Regent die Zierde Wiens, die Karlskirche erbaut hat und sie den Kreuzherren übergibt.“⁷¹⁷

Das Gemälde wurde nicht in Fresko ausgeführt, aber es existiert ein Aquarellentwurf dazu, der die Übergabe, mit dem Bauwerk im Hintergrund, darstellt.

Ein noch zentraleres, Zugehörigkeit versicherndes bauliches Symbol und architektonischer Ausdruck von Identität ist der Stephansdom. Von Rudolf dem Stifter wurde er zum zentralen Heiligtum seiner Hauptstadt weiter ausgebaut, wofür unter anderem die Übertragung des Koloman-Steines in die neue Kirche spricht, weiters die Größe, die künstlerische Ausstattung, die Funktion als Grablage für Mitglieder des Herrschergeschlechts und für andere bedeutende Persönlichkeiten. Die beiden als *Heidentürme* bekannten, in die Zeit Heinrich Jasomirgotts zurückgehenden Türme der Westfassade sah Rudolf dabei bewusst als Monument der Kontinuität von der Babenberger- zur Habsburger-Linie und damit als Legitimation seiner Herrschaft und Wien als Bischofssitz. Das Bauwerk gewann mit der Zeit zusätzlich an Deutungsmöglichkeiten und an narrativem Potential, es transformierte geschichtliche Prozesse und wurde zum Träger und Ausdruck einer verdichteten Vergangenheit. So wurde etwa das Turmzimmer zu einem Nebenschauplatz der dramatischen Ereignisse des Jahres 1683: Nach einer Episode der Wiener Lokalgeschichte saßen Starhemberg und Kolonitsch während der letzten Wochen der Belagerung immer wieder lange im Stephansturm auf einer steinernen Bank, um das türkische Lager zu beobachten und nach dem Entsatzheer Ausschau zu halten. Ein Stich von Leopold Beyer nach einem Gemälde von Anton Perger zeigt die beschriebene Szene und wurde 1849 im Verein zur Beförderung der Bildenden Künste in Wien zur Verlosung gebracht.

Die in der Denkmalpflege mit dem Ausdruck *gewachsener Zustand* bezeichnete Entwicklung entlang einer

713 Programmentwurf I, siehe Anhang.

714 Ebd.

715 Ebd.

716 Vgl.: Bruckmüller (1997) p. 19f.

717 Programmentwurf I, siehe Anhang.

zeitlichen Achse und die damit verbundene stilistische Vielgestaltigkeit und Heterogenität des Stephansdoms war im 19. Jahrhundert Gegenstand zahlreicher, teilweise hitzig geführter Debatten um eine mögliche Ergänzung bzw. Rückführung in einen projizierten *ursprünglichen* Zustand oder eine angenommene *reine* ideale Form. Implizit wendete sich Kupelwieser in seinem Gemälde gegen denkmalpflegerischen Purismus und bekannte sich zu einer Auffassung, die spätere Zutaten, Umbauten und Umdeutungen in das offene System eines sich durch die Zeit entfaltenden Phänomens integrieren und als Bereicherung akzeptieren konnte: Er reduzierte das Bauwerk nicht auf *eine* Gründerfigur, eine prägende *Idee* und Stilepoche, sondern stellte die drei Erbauer gleichberechtigt nebeneinander.

Als Umriss schafft der Stephansdom ein aus allen Perspektiven wiedererkennbares Muster und prägt die Stadtsilhouette wie kein anderes Bauwerk. So dient er in der *Schlacht gegen die Türken* und im *Aufgebot von 1797* im Hintergrund als Standortbestimmung in einer sonst nicht eindeutig einordenbaren örtlichen Situation und ist ebenfalls im Fensterausschnitt des Gemäldes *Einsetzung der niederösterreichischen Regierung* sichtbar.

So wie der Stephansdom Wien einmalig und unverwechselbar als Ort markiert, wurde das weitere Umland, das Wiener Becken bis zu den Karpaten, von einer Perspektive bestimmt: Der Blick vom Kahlenberg wurde zum Landschaftspanorama des 19. Jahrhunderts schlechthin. Franz Grillparzer schrieb:

„Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehen/So wirst du was ich schrieb und wer ich bin verstehen.“⁷¹⁸

Von Kaiser Franz I. wurde folgende bezeichnende Anekdote überliefert:

„Auch unsern trefflichen Landesvater Franz, diesen erhabenen Naturfreund, überraschte diese reizende unermessliche Aussicht, als er im Jahre 1797 den Wohnsitz der erlauchten Babenberger besuchte, so sehr, daß er ausrief: ‚Wahrlich dieß ist die schönste Aussicht in Österreich!‘“⁷¹⁹

Bei Kupelwieser fand eine Umkehrung des Blicks hin zum Kahlenberg statt, der durch seine Lage und seine historische Bedeutung als *Landschaftsdenkmal* geographische Wahrnehmung und geschichtliche Erinnerungsmuster kennzeichnete. Als Ort der legendären Babenberger Burg⁷²⁰, im 19. Jahrhundert als Stammsitz Leopolds III. (des Heiligen) gedeutet, und durch die Ereignisse während der zweiten Türkenbelagerung, als das Entsatzheer unter Johann Sobieski über den Kahlenberg anrückte und in der Kapelle auf dem Kahlenberg die letzte Messe vor der Schlacht gelesen wurde, wurde die Erhebung an der Donau zu einem symbolisch aufgeladenen Ort, einem bedeutungsvollen Verweis auf österreichische Geschichte,

die sich damit in die Landschaft selbst einschrieb. Ridler verknüpft in seinem Beitrag *Das Cetische Gebirge* den Kahlenberg mit einer ganzen Reihe geschichtlicher Ereignisse von der Römerzeit bis zur Schlacht von Aspern:

„Als die Gränze zwischen Pannonien und Norikum war das cetische Gebirge schon den Römern wichtig [...]; In diesem Gebirge lag Severins bescheidene Klause unter deren Eingang Odochar gebückt den Apostel der norischen Völker demüthig um seinen Segen bat [...]. Auf dem nordöstlichen Vorgebirge [...] lag die Burg der Markgrafen von Österreich [...] und Leopold der Heilige baute unten im Thale ein Stift, das den Hut des Landesfürsten bewahrt [...]. Das Kahlengebirge bot den Streifzügen der Mongolen und Osmanen eine undurchdringliche Gränze dar und von seinen Anhöhen zog Carl von Lothringen mit dem begeisterten Heere herab, um die bedrängte Kayserstadt zu befreien [...]. Von der Stelle, wo damahls Aviano den Segen des Himmels für die Waffen der verbündeten christlichen Fürsten erflehte, erblickt man die Königsburg, wo Theresia, den zarten Säugling auf dem Arm, ein tapferes Volk zu Großthaten entflammete; auch das weite Schlachtfeld, auf dem Österreichs tapfere Söhne die Freyheit des Vaterlandes gegen die trotzige Übermacht erkämpften. Aspern ist der erste Stern der [...] die bangen Völker mit neuen Hoffnungen beseelte.“⁷²¹

Hier werden eine Reihe bedeutender Momente der österreichischen Geschichte auf einen konkreten Ort bezogen und verdichtet.

„Dieses Gebirge ist der heilige Boden für die österreichische Geschichte“⁷²²,

folgt Ridler.

Die sagenhafte Babenberger Burg spielte bei der Überhöhung des Ortes eine besondere Rolle. Sie wird in unterschiedlichem Kontext, oft in Zusammenhang mit dem Babenberger Leopold III., dem Heiligen, erwähnt. So schrieb Anton Ziegler in der *Vaterländischen Bilder-Chronik*:

„Leopold [III., der Heilige, Anm.] stellte das, wahrscheinlich schon zu den Zeiten der Römer, unter dem Namen Burgum bekannte Schloß auf dem Kahlenberge wieder her, und befestigte es als eine Vormauer gegen die Ungarn, welche wieder nach Österreich vordrangen.“⁷²³

718 Tagebuch-Eintrag von Franz Grillparzer, zit. nach: Bruckmüller (1996) p. 93.

719 Kunike (1826) p. 15.

720 Nach Lechner ist die angebliche Markgrafenburg auf dem Kahlenberg (dem heutigen Leopoldsberg) ins Reich der Fabel zu verweisen. Eine Burg auf dem Leopoldsberg ist nach heutigem Erkenntnisstand erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts gesichert (Vgl.: Lechner 1976, p. 124.).

721 J. W. Ridler: *Das Cetische Gebirge*. In: Hormayr (1811 – 1854), 4. Jg. (1814) p. 267f.

722 Ebd. p. 267.

723 Ziegler (1843 – 1849) 1. Bd., p. 187.



Abb. 276: „Leopold der Fromme bezieht mit seiner Gattin Agnes das Schloß am Kahlenberge, comp. v. L. Schnorr“; Bildquelle: Ziska (1847).

Eine genaue Beschreibung der Burg findet sich in Ziskas Geschichte der Stadt Wien:

„1101 entsteht auf der überragensten Spitze desselben [Leopoldsberg, Anm.] [...] ein Schloß, dessen Festigkeit und Pracht (nach Haselbach) so groß gewesen sein soll, dass es einen Herrn von königlichen Schätzen verkündigte. Es war in die Runde gebaut mit vielen starken Thürmen und von Innen mit marmornen Statuen versehen.“⁷²⁴

Der Text wird mit einer Darstellung von Julius Schnorr von Carolsfeld bebildert, die Leopold III. zeigt, der seine neu angetraute Gemahlin Agnes zur Burg am Kahlenberg führt. Interessant ist in dieser Illustration der Versuch einer genauen Rekonstruktion der Burganlage. (Abb. 276)

Die Aufladung mit Bedeutung, welche die Burg im Laufe des 19. Jahrhunderts erfuhr, erschließt sich in einem Text von Richard Kralik aus dem Jahr 1903. Das Bauwerk wird symbolisch zum Wahrzeichen zweier Herrscherdynastien überhöht und, wie auch der Stephansdom, mit der Bedrohung durch die Türken in Zusammenhang gebracht, wobei es in diesem Fall nur örtliche und keinerlei inhaltliche historische Bezüge gibt. So wie an anderer Stelle die Pläne zur *Vollendung* des Stephansdoms diskutiert wurden⁷²⁵, wird hier ein Wiederaufbau bzw. eine Rekonstruktion der *Babenberger Burg* argumentiert:

„Als ich mich vor dem Jahre 1883 [...] mit dem Leopoldsberge beschäftigte, habe ich [...] den Vorschlag gemacht, als großartiges Denkmal jener weltgeschichtlichen und vaterländischen Tat die alte Burg der Babenberger und Habsburger auf diesem Berg wieder aufzubauen, aber nicht als eine

archäologische Kuriosität, sondern als eine Wartburg österreichischer Geschichte [...]. Es kommt an ihr kaum mehr zu Bewußtsein, daß hier die durch Leopold den Heiligen gegründete Prachtburg, der berühmte Herrsersitz zweier österreichischer Dynastien stand [...]. Die eigentliche Akropolis von Wien, die Stätte, von der die Befreiung Wiens aus der Türkennot des Jahres 1683 wirklich ausging.“⁷²⁶

Nach Lechner ist die angebliche Markgrafenburg auf dem Kahlen Berge (dem heutigen Leopoldsberg) ins Reich der Fabel zu verweisen. Eine Burg auf dem Leopoldsberg ist nach heutigem Erkenntnisstand erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts gesichert.⁷²⁷ Nicht überraschend findet man den Kahlenberg mit der Burg an der Spitze und der Donau im Hintergrund des Bildes *Die Gründer des St. Stephanskirche*, ebenso wie, zusammen mit der Silhouette des Stephansdoms, in der Darstellung *Franz I. mit dem bürgerlichen Gesetzbuch*.⁷²⁸

Die zentrale Figur in den beiden Gemälden *Die drei Erbauer der St. Stephanskirche* und *Die Gründung der Universität Wien* ist Rudolf IV. der Stifter, der als erster Habsburger die Geschichte seines Hauses betonte und durch die gefälschten Freiheitsbriefe ihre Bedeutung noch zusätzlich erweiterte. Obwohl um 1847 die Echtheit des *Privilegium Maius* in Fachkreisen bereits angezweifelt wurde⁷²⁹, lässt Kupelwieser in der Augsburger Belehnungsszene Albrecht I. das Lehen zu Pferd entgegennehmen. Dieses Vorrecht der österreichischen Herzöge beruht auf einem Passus des *Privilegium Maius*, wonach der Herzog von Österreich in fürstlichem Gewande zu Pferd seine Lehen empfängt.

Noch bewusster aber erfuhr die Bedeutung des Geschehens und der dadurch transportierte Geschichtssinn eine Akzentverschiebung durch eine Weglassung, wie bereits an anderer Stelle ausgeführt wurde: Dargestellt wird nur Albrecht I., der das Lehen empfängt, nicht aber sein jüngerer Bruder Rudolf, der ebenfalls belehnt wurde. Die im folgenden Jahr durch Rudolf I. ergangene Bestimmung, Albrecht solle die Länder allein regieren, und die nie erstattete Entschädigung führten in der Folge zur Ermordung Albrechts durch seinen Neffen, Rudolfs Sohn Johann Parricida. Kupelwieser erstickte sozusagen jedes Konfliktpotential schon im Keim durch eine Vereinfachung, d.h. das Unterlassen einer Erwähnung – eine sehr subtile Modulation, die den Hauptgedanken des

724 Ziska (1847) p. 57.

725 Siehe Kapitel „Die drei Erbauer der St. Stephanskirche“.

726 Kralik (1903) p. 3. Vgl.: Kralik, in: *Deutsche Zeitung*, 7. Juli 1882.

727 Lechner (1976) p. 124.

728 Aquarell, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/351, nicht als Fresko ausgeführt.

729 Den endgültigen Beweis für die Fälschung unter Rudolf IV. erbrachte Wilhelm Wattenbach im Jahre 1852. Vgl.: Lhotsky (1957) Nr. 22, p. 68 und 85.

Zyklus, nämlich „dass in Österreich zu allen Zeiten jede Regenten-Tugend in ihrer schönsten Entfaltung durch den Herrscher geübt wurde“⁷³⁰ bestätigt. Hier zeigt sich deutlich die Tendenz zur Reduktion der Komplexität des Historischen und zur Komprimierung, Konzentration und Vereinfachung, die untrennbar mit der Visualisierung von Mythen verbunden ist.⁷³¹

Der Belehnungsszene mit Albrecht I. ist das Gemälde *Leopold I. erhält von Otto II. die Ostmark* zugeordnet. „[...] die anderen zwey gleichförmigen Bilder [...] bezeichnen die zwey großen Dynastien, welche Österreich führten“, heißt es dazu im zweiten Programmentwurf.⁷³² Leopold I. und Rudolf I. werden hier nicht in der Bildtradition der vaterländischen Geschichtsmalerei als mutige Verteidiger des römisch-deutschen Kaisers bzw. als fromme Ahnherren mit dem Priester dargestellt, sondern in ihrer Funktion als Begründer der beiden großen österreichischen Herrscherdynastien. Hier orientiert sich die Suche nach Identität deutlich an der Dynastie, die als Bürge von Kontinuität und geordneten Verhältnissen das Reich durch Jahrhunderte einigte. Nachdem Hormayr Österreich enttäuscht verlassen hatte, bemerkte er dazu:

„Man hat gar keine Geschichte der Nationen, sondern nur eine durch Wien und Innsbruck, Prag und Ofen fortlaufende Geschichte der Dynastie, an welchen historischen Cichorien-surrogat statt des wahren Caffees uns die Jesuiten gewöhnt haben.“⁷³³

Obwohl die beiden Belehnungsszenen den Beginn der zwei Herrscherdynastien in Österreich markieren, sind sie doch nicht Ursprungsmythen im eigentlichen Sinn. Kupelwiesers Programm greift in den beiden Deckenfriesen noch viel weiter in die Vergangenheit zurück und fasst somit den Begriff *Österreich* weiter und nicht als ident mit seinen beiden Herrscherhäusern auf. Die Szenen *Karl der Große besiegt die Hunnawaren* und *Marc Aurels Übergang über die Donau unweit Wien, sein Kampf gegen die Quaden und sein Tod* sind bezeichnenderweise in Grisaillemalerei ausgeführt; sie erzählen eine *graue*, weit zurückliegende Vergangenheit, deren Auswirkungen auf die Gegenwart nur mittelbar erfahr- und benennbar sind. Karl der Große ist in diesem Kontext keine Gründerfigur wie etwa in Deutschland, wo mehrere geschichtliche Wandmalerei-Zyklen ausschließlich Leben und Wirken Karls des Großen thematisierten und wiederholt seine fundamentale Bedeutung für das deutsche Volk beschworen.

Anders als etwa auch Frankreich oder Ungarn hatte der österreichische Kaiserstaat keine Gründerfigur, aus deren heldenhaften Taten man das Identische, das Eigentliche ableiten hätte können.

„Im Vergleich zu anderen Staaten [...] scheint Österreich ein überregional anerkannter Nationalheld zu fehlen.“⁷³⁴

Die meisten historischen Figuren waren in einem spezifischen lokalen und kulturellen Kontext verankert, der nur selten eine gesamtösterreichische Deutung zuließ und die Stilisierung einer bestimmenden nationalen Identitätsfigur verhinderte. Damit fehlte Österreich auch *ein* verbindlicher Gründungsmythos, ein Ursprung, aus dem das Identische abgeleitet werden konnte, um den Abstand zu einer zeitlich entfernten Herkunft zu überbrücken.⁷³⁵ Im Statthaltereizyklus finden sich stattdessen gleich mehrere *Ursprünge*: der Übergang Marc Aurels über die Donau, der den herannahenden Untergang des ehemaligen Weltreichs andeutet, „durch dessen Folgen Oesterreich seine selbständige Entwicklung erhielt“⁷³⁶, Karl der Große als Gründer der Ostmark, Severin, der den christlichen Glauben in Österreich begründete, und schließlich die Anfänge der beiden großen Herrscherdynastien in den zwei Belehnungsszenen.

Zum Problem der „geschichtlichen Wahrheit“ in der Geschichtsmalerei

Die Tatsache, dass in den beiden Belehnungsszenen Rudolf I. und Leopold I. in ihren Positionen als Landesfürsten und nicht im Kontext ihrer legendenhaften Taten dargestellt werden, verweist auch auf Veränderungen im Anspruch an die Geschichtsmalerei, die sich zu der Zeit abzuzeichnen begannen. Dies führte zum Problem der *geschichtlichen Wahrheit*, einer in der Geschichtsmalerei zentralen und viel diskutierten Fragestellung.

Noch im 18. Jahrhundert bemerkte der englische Geschichtsmaler Sir James Thornhill zu seinem Gemälde *Die Landung George I. in England*, er habe das Geschehen gemalt, *wie es hätte sein sollen*.⁷³⁷ Aus dem *ought to be* wurde im Historismus das *wie es hätte sein können*. Die Begegnung Rudolfs mit dem Priester, die Rettung des römisch-deutschen Kaisers Otto I. auf der Jagd durch den ersten Babenberger Leopold und die ursprünglich geplante und später aus dem Programm wieder herausgenommene Darstellung der Gründung Klosterneuburgs in der *Schleierszene* konnten wohl einem *wissenschaftlichen* Zugang zur Geschichte nicht mehr gerecht werden.

1842, also nur wenige Jahre vor der Entstehung der Statthaltereifresken, kam es aus einem ähnlichen Anlass zu einem Streit um Julius Schnorr von Carolsfelds Gemälde *Der Sieg Karls über die Sachsen bei Frittlar*: Der Auftrag-

730 Programmentwurf I, siehe Anhang.

731 Telesko (2006) p. 30.

732 Programmentwurf II, siehe Anhang.

733 Brief von Joseph Freiherr von Hormayr an den böhmischen Grafen Caspar Sternberg, datiert 1829, nachdem Hormayr Österreich verlassen hatte. Zit. nach: Häusler (1991) p. 154.

734 Telesko (2006) p. 26.

735 Vgl. Pohl (2004) p. 24.

736 Kielmannsegg (1891).

737 Busch (1990) p. 60.



Abb. 277: Das Grabmal Friedrich III. im Stephansdom; Bleistiftzeichnung, 6. Skizzenbuch 1847; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/516.

geber Ludwig I. lehnte die Darstellung der alten Legende, in der zwei Engel die brennende Kirche beschützen, ab; sie sei nicht historisch und deshalb zu vermeiden. Schnorr entgegnete, ohne die Engel könne nicht anschaulich gemacht werden, weshalb und wofür die Parteien kämpfen, „das Schlachtgemälde verliert mit dem poetischen Werte zugleich die Verständlichkeit“. ⁷³⁸ Außerdem gehöre zur Geschichte, „[...] was zu irgendeiner Zeit im Bewusstsein eines Volkes Wahrheit gewesen, wenn wir auch für uns es nicht als ausgemachte Tatsache ansehen können.“ ⁷³⁹

In demselben Spannungsfeld bewegte sich Leopold Kupelwieser: Wenn er Szenen, die nach dem wissenschaftlichen Stand seiner Zeit als Legenden und nicht als geschichtliche Wahrheit verstanden wurden, zwar als mögliche und darstellungswerte Inhalte überlegte, aber letztlich doch nicht umsetzte, bekannte er sich zu einem der historischen Disziplinen seiner Zeit entsprechenden Geschichtsverständnis. Deutlich wird diese Auffassung in der Darstellung des Wendepunkts der Schlacht von Aspern, einer historischen Momentaufnahme, die alle Kriterien des modernen Ereignisbildes erfüllt.

Wenn Kupelwieser allerdings mehr als nur das geschichtliche Ereignis zu erzählen versuchte – wie etwa in dem Gemälde *Die Türkenkriege* oder auch *Die drei Erbauer der St. Stephanskirche* –, wählte er nicht einen konkreten historischen Moment, sondern vereinte eine Abfolge von Ereignissen – die teilweise hunderte Jahre auseinanderlagen – in einem Bild. Dabei verzichtete er zwar auf den Anspruch von Realitätsnähe im Bild, erreichte aber eine allegorische Verdichtung und Stilisierung von Geschichte, deren Wahrheitsgehalt über konkrete historische Ereignisse hinausgeht.

In Zusammenhang mit Kraffts Gemälde *Niclas Zriny*, dem von der Kritik mangelnde historische Treue vorgeworfen wurde, verteidigte ausgerechnet der Historiker Hormayr die künstlerische Freiheit, in der geschichtliche Wahrheiten gerade durch historisch falsche oder ahistorische Elemente präziser formuliert werden können als durch richtige, also dokumentierte und beweisbare.

„Es ist hier und da die Bemerkung gemacht worden, dieß Gemälde sey nicht geschichtlich und verliere dadurch an seinem Werthe, daß Zriny zu Pferde in den Todeskampf stürzt, da er unsern Nachrichten zufolge, vielmehr zu Fuß, aus Szigeths Schutt und Flammen hervorgeschritten sey! – Wie oft man doch einer gänzlichen Verwirrung der Zwecke und der Grenzen des Wissens und der Künste begegnet! Fordert man ja auch von einem Trauerspiel chronologische Evidenz, heraldische oder genealogische Ausbeute und rechnet darüber, ob das tragisch Effectvolle auch historisch richtig sey? – Als ob es in einem Kunstwerk darauf ankäme, ob Zriny in einem rothen oder blauen Rock, zu Fuß oder zu Pferde, den letzten Gang gethan! als ob die Mahlerey etwas anderes zu kennen oder zu suchen hätte, als das Mahlerische! als ob auf einem nationalen Bilde nicht die Symbolik der eigenthümlichsten und glücklichsten Waffe fehlte, wenn nicht der Ungar mit seinem pfeilschnellen, unermüdlichen Roß, wie in einem unzertrennlichen Leib zusammengewachsen erscheint?“ ⁷⁴⁰

Im Gegensatz zur idealistischen Gesamtkonzeption seines Gemäldes *Die drei Erbauer der St. Stephanskirche* hielt sich Kupelwieser in den Details sehr genau an historisch überlieferte Tatsachen – so verwendete er als Vorbild für die Gesichtszüge Friedrichs III. das zu dessen Lebenszeit entstandene Grabmal im Stephansdom, was durch eine Studie in Kupelwiesers Skizzenbuch ⁷⁴¹ zu belegen ist. (Abb. 277) Der Konzentration auf Quellenstudien in den Geschichts-

⁷³⁸ Dresden SLUB, mscr. Dresd. n 45, I, S. 10, zit. nach: Fastert (1999) p. 217f.

⁷³⁹ Ebd.

⁷⁴⁰ Hormayr (1810 – 1830) Nr. 16 (1825) p. 160f.

⁷⁴¹ Niederösterreichisches Landesmuseum: Leopold Kupelwieser, 6. Skizzenbuch, 1847, Inv. Nr. 7000/516

wissenschaften entsprach in der Geschichtsmalerei der Rückgriff auf bildliche Quellen. Das Bemühen um Authentizität in der Darstellung kann als Suche nach den Ursprüngen gelesen werden, nach dem, was *wirklich war*, es ist ein Versuch der Vergegenwärtigung und Überbrückung von zeitlichen Distanzen zu einer verbindenden Vergangenheit, die durch möglichst genaue Wiederholung im Bild als Kontinuität in die Gegenwart konstruiert wurde.

Kupelwiesers Statthaltereikartons im Kontext nazarenischer Kartonkunst: „Vom Wesen des Kunstwerks“

Über die Kartonkunst der Nazarener und ihres Umkreises sind in den letzten Jahren mehrere Publikationen erschienen, von Werner Buschs allgemeinen Betrachtungen⁷⁴² zu Beiträgen in Ausstellungskatalogen, die Funktion und Bedeutung von Kartons bei Künstlern wie Friedrich Overbeck⁷⁴³, Julius Schnorr von Carolsfeld⁷⁴⁴ oder Joseph von Führich⁷⁴⁵ diskutieren. Im Folgenden soll ein Überblick über den Stand der Forschung gegeben und Kupelwiesers Statthaltereikartons in den Kontext nazarenischer Kunstschaffens gestellt werden.

Werner Busch führt die Entstehung der Kartonkunst auf Jakob Asmus Carstens Reflexionen zur Kant'schen Theorie über Kunst und die Rolle des Künstlers zurück. Kant formulierte erstmals den Autonomieanspruch des Künstlers selbst, der die Menschheit durch seine Kunst an seinen Ideen teilhaben lässt. Kunst kann in der Folge nicht nach den Normen akademischer Richtigkeit beurteilt werden, sondern nur danach, inwieweit es ihr gelungen ist, die künstlerische Idee zu kommunizieren. Daraus ergibt sich eine Verschiebung des Stellenwertes von Maltechnik und traditionellem Bildaufbau hin zu der Idee und dem einmaligen schöpferischen Akt ihrer Konkretisierung. Das am wenigsten materielle Medium, die Zeichnung, erschien Kant zur reinen Wiedergabe dieser Idee am angemessensten. Aus diesem Ansatz leiteten zunächst Carsten und in der Folge Overbeck, der Carsten aus seiner Jugendzeit kannte, den Anspruch des Kartons ab, das eigentliche Wesen des Kunstwerks, die Idee, bereits zu enthalten und unverfälscht in Erscheinung bringen zu können.

Schon die ersten Gemeinschaftsprojekte der Nazarener in Rom sind Zeugnis des Bestrebens der jungen Künstler, die deutsche Kunst durch öffentlich wirksame, religiös-historische Wandbilder zu erneuern. Geprägt wurde diese neue Monumentalkunst von italienischen Fresken der Früh- und Hochrenaissance. Bereits für die freskale Ausstattung der Casa Bartholdy (1815 – 1817) wurden dabei die Kartons mit weit größerer Sorgfalt ausgeführt, als es die rein arbeitstechnische Notwendigkeit

geboten hätte.⁷⁴⁶ Sehr schnell hatten sich Kartons also von ihrer Funktion innerhalb der Werkgenese gelöst und wurden nicht nur in Bezugnahme auf das ausgeführte Wandbild, sondern zugleich auch als autonome Kunstwerke wahrgenommen. Ein unmittelbarer Verweis auf Künstler der Hochrenaissance wie Leonardo oder Michelangelo, die in Florenz ihre Kartons öffentlich präsentierten, konnte dabei bisher nicht belegt werden.

Dass es zu einer Aufwertung der Kartonzeichnung kommen konnte, steht in gewissem Widerspruch zur nazarenischen Programmatik, nach der Wandgemälde ihre volkstümliche Wirksamkeit und ihren appellativen Charakter gerade in Zusammenhang mit ihrer Ortsgebundenheit entfalten sollten. Schnorr schreibt dazu an Görres:

*„In geistiger und körperlicher Hinsicht gehören ihre [der Freskenmaler, Anm.] Werke demjenigen Flecklein Erde, wo sie entstehen, so eigentlich an, sie sind mit Gott, der Natur und der Zeit im schönsten Einklang und kein gebildeter Barbar [nach Büttner eine Anspielung auf die Kunstpolitik Napoleons, Anm.] führt sie weg.“*⁷⁴⁷

Farbe wurde nach dem Prinzip der Loslösung von der Gegenstandsbezeichnung eingesetzt und erhielt eine wichtige symbolische und kennzeichnende Funktion, was in der Folge besonders im Frühwerk der ersten Generation Nazarener zu einem sehr bunten Eindruck führt.

Dem Karton fehlt aber sowohl die Einbindung in einen architektonischen Kontext als auch die Farbe. Dieser Widerspruch lässt sich nur im Bewusstsein des grundlegenden Verständnisses der Nazarener von Natur und ihrem Abbild erklären. Denn nicht die Naturtreue im Detail und die farbige Materialisierung allgemein waren ihre Absicht, sondern die möglichst reine Übersetzung ihrer komplexen Gedankengebäude. Max Schasler formulierte dies besonders prägnant:

*„Es kam hier Alles auf die Composition als solche an, weil sich durch sie durch die farblose Lineatur das rein Gedankliche des darzustellenden Ideenzyklus allein in der nöthigen Durchsichtigkeit der abstrakten Form wiedergeben ließ.“*⁷⁴⁸

So wurde das Fehlen von Farbe zum Mittel der Abstraktion, die notwendig war, um dem symbolischen Gehalt des Bildinhaltes gerecht zu werden. In diesem Sinn ist

⁷⁴² Busch (1985) p. 306 – 319.

⁷⁴³ Gerkens (1994) p. 23 – 34.

⁷⁴⁴ Kuhlmann-Hodick (1999) p. 36 – 47.

⁷⁴⁵ Reiter (2005) p. 207 – 252.

⁷⁴⁶ Frank Büttner vermerkt, dass die Arbeiten in der Casa Bartholdy deshalb so langsam vor sich gingen, weil die Künstler sehr viel Zeit für das Zeichnen der Kartons aufwendeten. Siehe dazu: Büttner (1981) p. 283.

⁷⁴⁷ Brief von Cornelius an Görres, zit. nach: Kuhlmann-Hodick (1999) p. 43, Anm. 34.

⁷⁴⁸ Schasler (1854) p. 18.

die Zeichnung konsequenter als das ausgeführte Bild. Der Willkürlichkeit einer Skizze oder Studie entwachsen, vermittelt der Karton durch seine sorgfältige Ausführung, seine Schönlinigkeit und detailreiche Durchformulierung die Gültigkeit eines vollendeten Werkes, ohne die Spontaneität des künstlerischen Schaffensprozesses zu verlieren. Weit über den Anspruch einer Skizze, Studie oder Vorzeichnung hinausgehend, fordert er dabei in seiner Monumentalität seine Rolle als öffentliches Kunstwerk ein.

Kupelwieser muss die Kartonkunst seiner Künstlerkollegen aus dem Nazarener-Umkreis wohl bekannt gewesen sein. Auf seiner Italienreise schloss er mit den Mitgliedern der Bruderschaft erste Kontakte und hatte wohl auch die Gelegenheit, ihre gerade im Entstehen begriffenen Arbeiten in der Villa Massimo zu besichtigen. Kartons von Julius Schnorr von Carolsfeld wurden zweimal in kurzer Abfolge auf der St. Anna Kunstausstellung gezeigt, und während späterer Aufenthalte Kupelwiesers in Deutschland, etwa 1847 in München, kam es zu regem Austausch mit den dort ansässigen Künstlern. Kupelwiesers Statthalterei-Kartons für die Hauptgemälde sind in der Sorgfalt der Konstruktion und Ausführung, ihren präzise durchmodellierten Formen und ihrem Detailreichtum durchaus in Beziehung zur nazarenischen Kartonkunst zu sehen. Dennoch entstanden sie unmittelbar während der Vorbereitungsarbeiten zu den Fresken und sind nur so weit ausgeführt, als sie auch im Fresko gemalt werden sollten, wodurch – formatbedingt – in manchen Fällen die Zeichnung in größeren Bereichen nur angedeutet ist. Die Kartons zu den Allegorien entstanden aus arbeitstechnischer Notwendigkeit, sie wirken in ihrer Spontaneität teilweise sehr skizzenhaft, Schatten sind mit großzügig gesetzten Schraffuren wiedergegeben. Zahlreiche Reuestriche zeugen vom Prozess der Formfindung, der direkt auf dem Karton stattfand: Arm- und Beinsetzung, Faltenwurf und viele andere Details wurden oft abgeändert und korrigiert, während für die großformatigen Kartons Komposition und einzelne Figuren zuvor in zahlreichen Vorstudien geklärt wurden, so dass sich auf diesen Kartons keine Unsicherheiten oder ungeplante Variationen finden. Die Kartonzeichnung ist bei Kupelwieser demgemäß nicht zum Selbstzweck geworden und behielt ihre Funktion innerhalb der Werkgenese.

Ausstellungen

Was die Einbindung der Werke in architektonische Zusammenhänge betrifft, erwies sich die örtliche Ungebundenheit der Kartons bald als Vorteil. Auf die Diskrepanz, dass die ersten nazarenischen Freskenprojekte an „das deutsche Volk“ adressiert waren, aber in Italien entstanden, wurde

bereits vielfach hingewiesen. Die Kartons wurden nun zunächst als Stellvertreter der Wandgemälde nach Deutschland geschickt und dort auf Ausstellungen gezeigt bzw. von staatlichen und privaten Sammlungen angekauft. Diese Praxis setzte sich fort, als die meisten Nazarener der ersten Generation wieder aus Rom in ihre Heimat zurückgekehrt waren und ihre Wandmalereien auch dort ausführten.

Im Folgenden seien einige exemplarische Beispiele für diese Vorgangsweise angeführt⁷⁴⁹: Schon 1823 begann Julius Schnorr von Carolsfeld, seine Kartons zum Casino Massimo an seinen Vater in Leipzig zu schicken, wo sie 1825 auf der Jubilatenmesse ausgestellt wurden.⁷⁵⁰ 1827 vereinigte Schnorr die Leipziger Kartons mit jenen, die er aus Rom mitgebracht hatte, und stellte sie in seinem Atelier aus. Einen Teil dieser Kartons kaufte 1830 das Frankfurter Städel, das in der Folge auch Kartons von Philipp Veit (*Die sieben fetten Jahre*) und Friedrich Overbeck (*Verkauf des Joseph*) erwarb. Overbecks Karton *Olind und Sophonie* für den Marchese Massimo wurde bereits 1821 in Dresden gezeigt. Zwölf der Ariost-Kartons für das Casino Massimo und zwei Kartons für den Münchner Nibelungen-Zyklus von Julius Schnorr von Carolsfeld kamen 1838 an die Karlsruher Kunsthalle, wo 1848 auch Overbecks Karton zum Gemälde *Beweinung Christi* angekauft wurde. Die bedeutendste deutsche Kartonsammlung entstand an der Berliner Nationalgalerie, für die Barthold Georg Niebuhr, der preußische Gesandte im Vatikan, 1817 erstmals ein Werk von Peter Cornelius, den Karton *Wiedererkennung Josephs*, erwarb. 1818 wurde Cornelius' Karton *Joseph umarmt Benjamin*, der für die Casa Bartholdy entstanden war, in Berlin gezeigt. Das Herzstück der Sammlung aber bestand aus Cornelius' Kartons für die Münchner Glyptothek und zum Camposanto, die 1857 auf große Ausstellungen in München, Dresden, Paris, Wien, Brüssel und Antwerpen geschickt wurden.⁷⁵¹

„Unterdeß haben durch eine wunderbare Fügung Gottes, diese Cartons einen wahren Triumph- und Siegeszug durch die Welt gemacht, ohne daß ich das geringste dazu beigetragen“⁷⁵²,

schreibt Cornelius begeistert an seinen Schwager Theodor Brüggemann.

Auf der Wiener Akademie-Ausstellung zu St. Anna gab es 1841 erstmals eine eigene Abteilung für „*Carton-Zeichnungen*“. Im selben Jahr wurden hier fünf Kartons von Julius Schnorr von Carolsfeld gezeigt, die für die Ausstattung des Rudolf-Saals in der Münchner Residenz mit Wandgemälden entstanden waren:

749 Zu den Beispielen vgl. Kuhlmann-Hodick (1999) p. 40ff.

750 Gerstenberg; Rave (1934) p. 166.

751 Foerster (1874) 2. Bd., p. 420.

752 Brief von Cornelius an Brüggemann, Rom, 17. September 1859, zit. nach: Foerster (1874) 2. Bd., p. 419.

„Rudolf von Habsburg dem Priester sein Pferd anbietend, Rudolfs Sieg gegen Ottokar, Rudolf als Richter, Rudolf empfängt im Lager vor Basel (1273) durch den Reichsmarschall Grafen Pappenheim die Urkunde über seine Erwählung zum Deutschen Kaiser und ein Medaillon mit Rudolfs Wahlspruch: *melius bene imperare, quam imperium apliare*, in Verbindung mit zwei allegorischen Gestalten: Friede und Überfluß.“⁷⁵³

Im Jahr darauf wurden in diesem Rahmen wiederum fünf Kartons von Julius Schnorr von Carolsfeld ausgestellt, die er für den Barbarossa-Saal der Münchner Residenz gezeichnet hatte: *Das Reich, Allegorie, Schlacht bei Ikonium, Zusammenkunft des röm.-deutschen Kaisers Friedrich I. (Barbarossa) mit Papst Alexander III. zu Venedig, Des Kaisers Tod 1190* und *Die Kirche (Allegorie)*.⁷⁵⁴ 1845 zeigte Julius' Bruder Ludwig Schnorr von Carolsfeld in der St. Anna Kunstausstellung drei Kartons für die Landhauskapelle in der Wiener Herrengasse: *Maria Opferung*, und 2 Seitenteile mit dem *hl. Severin* und dem *hl. Rupert*.⁷⁵⁵ Auch Kupelwieser plante, den Karton, den er für das Wandgemälde *Das jüngste Gericht* in der Klosterneuburger Friedhofskapelle gezeichnet hatte, in der Kunstausstellung zu St. Anna zu zeigen, wie ein Brief an den Regierungsrat Remy vom 10. April 1847 dokumentiert:

„Indem neulich davon die Rede war und sie die Güte hatten mich aufzufordern meinen Carton und meine zwey Altarbilder in die Kunst Ausstellung zu geben, so sehe ich mich nun durch die leztthin eingetretenen Umstände genöthigt sie zu bitten dieses mein halb gegebenes Versprechen zurücknehmen zu dürfen, indem ich das eine Bild welches ein Datum hat vor der Zeit abgeben muß, den Karton zur baldigen Beginnung der Fresco Bilder brauche und das andere Bild welches kein Datum hat dadurch zu isoliert erschien, was mir umso weniger lieb wäre indem es das Eigenthum einer hohen Person ist, darum Zustimmung auch in diesem Falle nicht zu erlangen wäre.“⁷⁵⁶

Im Gegensatz zu den angeführten Ankäufen von Kartons oder ganzen Kartonzyklen, scheinen die meisten Kartons von Kupelwieser nach der Ausführung als Fresko in seinem Besitz verblieben zu sein. Der Katalog der Nachlassausstellung führt die Kartons für die Fresken in der Altlerchenfelder Kirche (Wien), der St. Nepomuk-Kirche (Wien) und der Friedhofskapelle in Klosterneuburg (*Das jüngste Gericht*) an. Neun der Kartons für den Statthalterei-Zyklus wurden dekorativ ausgestaltet und an der Decke eines Raumes im Palais Questenberg-Kaunitz montiert. Sie übernahmen hier nicht Stellvertreter-Funktion für die ausgeführten Wand- und Deckenmalereien im Marmorsaal, sondern wurden anders angeordnet als die ausgeführten Freskogemälde und so, in neuem Zusammenspiel, zu einem eigenständigen Kunstwerk. Zur Verbreitung seiner Bildideen verhalf Kupelwieser diese Form der Präsentation freilich nicht, denn

weder der Marmorsaal noch der Raum im Palais Questenberg-Kaunitz waren öffentlich zugänglich. Dazu musste zu einem ganz anderen Medium gegriffen werden.

Reproduktionsgraphik

Die Präsentation von Kartons in Ausstellungen kann sowohl ideell als Abstraktion und Reduktion auf die Idee des Kunstwerks begründet als auch praktisch als Stellvertretung der ausgeführten Malereien durch die einfacher zu transportierenden monumentalen Zeichnungen argumentiert werden. Ähnlich verhält es sich mit dem Phänomen der Verbreitung und Popularisierung von Bildideen durch druckgraphische Reproduktionen. Die – oft nicht in öffentlichen Räumen ausgeführten – Wandmalereien sollten durch Stiche, Holzschnitte oder Lithographien Breitenwirksamkeit entfalten und dem Publikum zugänglich gemacht werden. Diese Reproduktionen gingen in der Regel nicht auf die Wandbilder selbst, sondern auf die dazu ausgeführten Kartons zurück. Dabei spielte zweifellos auch der Gedanke, dass das Wesentliche eines Kunstwerks im linearen Nachvollzug der Formen zu erfassen sei, eine Rolle. Zunächst aber bildeten die Karton-Zeichnungen eine einfach in druckgraphische Medien umzusetzende Vorlage und waren, anders als die meisten Wandbilder, leicht verfügbar. Manchmal wurden Kompositionen nach den Kartons gestochen, lange bevor diese als Wandgemälde umgesetzt oder ohne dass sie überhaupt je ausgeführt wurden, wie das Beispiel der Campo-Santo-Entwürfe von Cornelius zeigt, die sämtlich von Thaeter gestochen und bei Georg Wigand herausgegeben wurden.

Im Fall von Julius Schnorr von Carolsfeld ist der Dialog zwischen Künstler und Stecher besonders gut dokumentiert⁷⁵⁷ und soll im Folgenden kurz dargestellt werden. Schon zu Beginn seiner Arbeiten am Nibelungen-Zyklus für die Münchner Residenz (1827 – 1867) plante Schnorr die Wiedergabe seiner Bilder in Stichen. 1830 verhandelte er bereits mit dem damals in Dresden lebenden Kupferstecher Julius Thaeter, der ursprünglich alle Kartons in Kupfer stechen sollte. Thaeter begann 1835 aber lediglich mit der Umsetzung von *Der Tod Siegfrieds*, wobei ihm als Vorlage nur der Karton zur Verfügung stand, da

⁷⁵³ Kunstwerke öffentlich ausgestellt im Gebäude der k.k., Akademie der vereinigten bildenden Künste bey St. Anna, Ausstellungs-Katalog, Wien 1841.

⁷⁵⁴ Kunstwerke öffentlich ausgestellt im Gebäude der k.k., Akademie der vereinigten bildenden Künste bey St. Anna, Ausstellungs-Katalog, Wien 1842.

⁷⁵⁵ Kunstwerke öffentlich ausgestellt im Gebäude der k.k., Akademie der vereinigten bildenden Künste bey St. Anna, Ausstellungs-Katalog, Wien 1845.

⁷⁵⁶ Wien-Bibliothek, Inv. Nr. J.N. 7297.

⁷⁵⁷ Vgl.: Seeliger (2005) p. 21 – 24 und Kuhlmann-Hodick (1999) p. 38ff.

das Fresko erst 1846 vollendet wurde. Das geplante *Prachtkupferwerk*, das von Samuel Amsler nach den Wandgemälden und nicht nach den Kartons hätte gearbeitet werden sollen, kam nicht zustande, weil König Ludwig I. von Bayern sich vorbehielt, auch anderen Künstlern die Umsetzung nach den Originalen zu gestatten, was für Amsler bzw. den an der Publikation interessierten Verleger Johann Friedrich Cotta ein zu großes Risiko bedeutete und sie veranlasste, das Vorhaben aufzugeben. Abgesehen von einigen Stichen nach Zeichnungen und Aquarellentwürfen, die größtenteils von Theodor Langer stammen, wurde aus dem Zyklus nur das Blatt *Der Brunhilde Empfang zu Worms* von Friedrich Wilhelm Zimmermann nach dem Karton gestochen. Auch von den zwischen 1838 und 1845 entstandenen Wandmalereien zur Geschichte der deutschen Kaiser gibt es keinen den gesamten Zyklus umfassenden Tafelband mit Stichen oder Lithographien. Als 1842 die Komposition *Friedrich Barbarossa's Einzug in Mailand* als Jahresgabe des Münchner Kunstvereins gestochen werden sollte, musste erst mit König Ludwig verhandelt werden, der als Auftraggeber auch die Bildrechte besaß und, über die *vereinzelte Nachbildung* nicht glücklich, nur eine Genehmigung für die Umsetzung des ganzen Zyklus erteilen wollte. Als Ausweg bot Schnorr von Carolsfeld Thaeter den entsprechenden Karton, der sich in seinem Privatbesitz befand, als Vorlage an. Er schickte den fast 6 x 6 m großen Karton, für den Transport in drei Teile zerschnitten, an Thaeter nach Weimar, der ihn dort als Kupferstich bzw. Radierung umsetzte. 1844 wurde in derselben Vorgangsweise das Blatt *Friedrich Barbarossa's Zusammenkunft mit Papst Alexander III. in Venedig* für den Münchner Kunstverein produziert: Wieder schickte Schnorr den für den Transport in drei Teile zerschnittenen Karton, gerollt in einer Kiste verpackt, diesmal nach Dresden, wo Thaeter zu der Zeit lebte. 1849 erhielt Thaeter an der Münchner Akademie eine Professur für Kupferstichkunst und setzte sich in der Folge dafür ein, die anderen Wandbilder des Kaiser-Zyklus durch Reproduktionsstiche einem weiteren Kreis bekannt zu machen. Über Jahre hinweg stellte Schnorr darauf seine Kartons, die er als sein persönliches Eigentum nach Dresden mitgenommen hatte, Thaeters Schülern, die mit der Aufgabe betraut waren, zur Verfügung, kümmerte sich um Verpackung und Transport und korrigierte die Probedrucke.

Im geschilderten Fall konnten also durch die beim Künstler verbliebenen Kartons die Bildrechte, die der Auftraggeber für sich beanspruchte, umgangen werden. Auch Moritz von Schwind handelte meist aus, dass die Kartons für seine Wandmalereien in seinem Besitz verblieben und sicherte sich so die Rechte für die spätere Vermarktung.⁷⁵⁸

Von Kupelwiesers Wand- und Deckengemälden wurde bereits kurz nach der Fertigstellung des Freskenzyklus

eine Serie von 14 Radierungen mit einer drei Druckseiten umfassenden Erläuterungsschrift im Verlag von *Keck und Pierer* publiziert.⁷⁵⁹ Der darin enthaltene Text steht Kupelwiesers zweitem und drittem Programmwurf stellenweise sehr nahe, in der Einleitung wird Kübecks Beteiligung an der Programmgestaltung zusätzlich betont. Für die Serie der 14 Radierungen dienten vermutlich die Kartons als Vorlage. Manche der Radierungen geben Details wieder, die nur auf dem Karton ausgeführt sind, da die Bildflächen für die Deckengemälde in manchen Fällen etwas kleiner sind als die Kartons und so die ursprüngliche Komposition am Rand beschnitten werden musste. (Abb. 278–280) Da sich die Deckenmalereien in relativ großer Höhe befinden, wäre eine detailgetreue Umsetzung der Malereien auch aus praktischen Gründen schwierig gewesen.

1853 wurde ein Stich von Franz Xaver Stöber (1795 – 1858) nach dem zentralen Deckengemälde mit dem Titel *Allegorie der Austria und der Religion* als Losblatt für die 22. Verlosung den Mitgliedern des *Vereins zur Beförderung der bildenden Künste in Wien* (Kunstverein) gewidmet.⁷⁶⁰ Markus Kristan vermutet das Attentat auf Franz Joseph vom 18. Februar 1853 als Anlass für die Reproduktion des Gemäldes, allerdings arbeitete Stöber schon im Jahr 1851 an dem Kupferstich bzw. der Radierung.⁷⁶¹

1854 erschien im Verlag der Kunst Anstalt des Österreichischen Lloyd in Triest ein Stahlstich von A. Simon nach dem Gemälde *Odoaker vor dem heiligen Severin* mit einem erläuternden Text von Anton Ritter von Perger.⁷⁶² Fast zehn Jahre später, 1863, schuf Johann Zitek (1826 – 1895) eine Radierung nach dem Deckengemälde

⁷⁵⁸ Rommé (1996) p. 17.

⁷⁵⁹ *Die al Fresco-Malereien im Saale der k. k. Statthaltereie zu Wien, ausgeführt von Kupelwieser.* Wien, Verlag Keck und Pierer, nicht datiert, um 1850. Bibliothek der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. 1777 C. Die Firma Keck und Pierer wurde 1849 gegründet und bestand bis 1862. Vgl.: Petrin (1996) p. 553, Anm. 60.

⁷⁶⁰ Graphische Sammlung Albertina, Ö. K., GM, Kupelwieser.

⁷⁶¹ *Österreichische Illustrierte Zeitung* No. 10 vom 1. Sept. 1851: „Die Austria wird soeben von Professor Stöber in Kupfer gestochen“. Vgl. Kristan (1997) p. 28. Am 11. November 1851 meldete die Wiener Zeitung: „Der Professor der Kupferstecherei an der Wiener Kunstakademie, F. Stöber, welcher den Stich des Mittelbildes ‚der Austria‘ der von Hrn. Prof. Kupelwieser in dem Funktionssaale des Ni. Oest. Statthaltereigebäudes ausgeführten Fresken unternommen hat, schreitet in seiner Arbeit rüstig fort und hat bereits die beiden Seitengruppen [...] beendet. Der Stich, der Darstellung angemessen, ist sehr korrekt und rein, und dieses Blatt verspricht sowohl dem Gegenstande als der Ausführung nach eine Zierde Oesterreichischer Kunst zu werden.“

⁷⁶² Anton Ritter von Perger (1809 – 1876), österreichischer Maler und Verfasser (u.a.) von *Der Dom zu Sanct Stephan in Wien* (Triest 1854) und *der Kunstschatze Wien's* (ebenfalls Triest 1854).



Abb. 278: Karton „Zug Karls des Großen gegen die Hunnoawaren“.

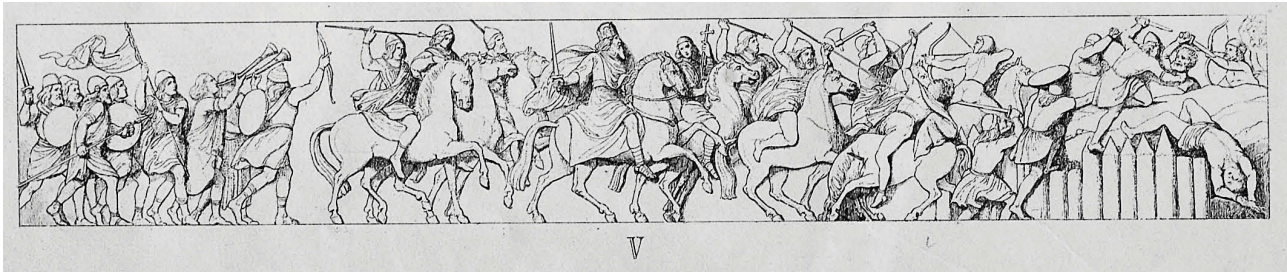


Abb. 279: Stich „Zug Karls des Großen gegen die Hunnoawaren“; Bildquelle: Kielmannsegg (1891) Bildfeld V. Die Figuren am rechten Bildrand wurden vom Karton in den Stich übernommen.



Abb. 280: Fresko „Zug Karls des Großen gegen die Hunnoawaren“. Die Figuren am rechten Bildrand fehlen.

Die drei Erbauer der St. Stephanskirche und widmete sie Kaiser Franz Joseph I.⁷⁶³

1891 wurde schließlich die Stichfolge mit 14 Blättern nach den Fresko-Gemälden in der Niederösterreichischen Statthalterei von der Österreichischen Staatsdruckerei unter dem Titel *Die Al-Fresko-Deckengemälde im großen Sitzungssaal der k. k. niederösterreichischen Statthalterei zu Wien*⁷⁶⁴ neu aufgelegt. Der Erläuterungstext zu den Bildern wurde von der um 1850 erschienenen Ausgabe größtenteils übernommen, nur der Hinweis auf die Beteiligung des früheren Präsidenten der allgemeinen Hofkammer, Freiherr Kübeck von Kübau, an der Programmgestaltung fehlt hier.

Der damalige Statthalter Niederösterreichs, Erich Graf Kielmannsegg (1847 – 1923), machte sich in den

Jahren seiner Amtszeit (1889 – 1911) um die künstlerische Ausstattung des Statthalterei-Gebäudes besonders verdient. Die Initiative für die erneute Drucklegung des Werkes zu dem Freskenzyklus ging sicherlich von Graf Kielmannsegg aus, dessen Interesse an der Geschichte des Hauses und seiner künstlerischen Gestaltung unter anderem in einem großen Auftrag aus dem Jahr 1891 zur Ausschmückung des kleinen Sitzungssaales und des eins-

⁷⁶³ Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 228 (Deutsches Malersupplement, Kupelwieser). Beschriftung: „Die Gründer des St. Stephan's Domes. Das Freskogemälde befindet sich im Sitzungssaal des k. k. niederösterreichischen Statthaltereigebäudes in Wien. Seiner Apostoloschen Majestät Franz Joseph I. Kaiser von Oesterreich, König v. Ungarn u. Böhmen etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Johann Zitek.“

⁷⁶⁴ Kielmannsegg (1891).

tigen Vorzimmers des Statthalters mit 44 Ölbildern der früheren Landeschefs Ausdruck fand. Einen politischen Anlass zu dieser Neuauflage der Stichfolge, wie ihn Markus Kristan sucht, gab es zu dieser Zeit nicht.⁷⁶⁵

Frühe Fotografien

Die Reproduktion großformatiger Kartons mittels fotografischer Techniken gewann ab der Mitte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung und die Fotografie begann, die Rolle der Verbreitung von Bildideen zu übernehmen. In einem Brief vom Mai 1860 bittet Bethmann-Hollweg Cornelius um die Erlaubnis, seine in Berlin ausgestellten Kartons zur Glyptothek und zum Campo Santo fotografieren zu dürfen.

„Endlich hat Olfers sie [die Kartons, Anm.] photographieren lassen und von den sechs Exemplaren Eines mir eingereicht, welches ich Ihnen besonders zusenden werde; ein zweites ist an das Kupferstich-Cabinet der königlichen Museen abgegeben; und die vier anderen sind Ihrer Majestät der Königin, dem Prinzen Regenten, dem Prinzen Friedrich Wilhelm und dem Prinzen-Gemahl von England überreicht worden. Ueberall hat man sie, da der hohe Werth der Bilder in dieser übersichtlichen Form fast noch mehr hervortritt, mit dem größten, lebendigsten Interesse aufgenommen. Olfers bemerkt mit Recht, daß es für das Kunststudium und die künstlerische Bildung von Wichtigkeit sein würde, wenn diesen Photographien eine größere Verbreitung gegeben werden könnte. Ich halte mich jedoch nicht für befugt, dazu meine Genehmigung zu ertheilen, bevor ich Ihrer Zustimmung gewiß bin [...] um die ich deßhalb angelegentlich bitte.“⁷⁶⁶

Die Fotografie übernimmt in diesem Fall in mehrfacher Hinsicht die Rolle, die bis dahin der traditionellen Reproduktionsgraphik vorbehalten war: Sie wird eingesetzt, um einer Komposition zu einem größeren Publikum zu verhelfen und sie soll, wie einst die Sammlungen von Stichen, als Lehrmaterial bei der Ausbildung junger Künstler eingesetzt werden. Wenn einst der Karton durch sein großes Format Anspruch auf öffentliche Reputation gestellt hat, so wird nun der Fotografie bescheinigt, die künstlerische Bedeutung eines Werkes gerade durch ihr kleines Format und die daraus folgende *Übersichtlichkeit* noch besser zur Entfaltung bringen zu können. Entsprechend verstimmt reagierte Cornelius und lehnte das Ansuchen ab. Nach den Erinnerungen seines Mitarbeiters Ernst Foerster stand der Künstler der neuen Entwicklung auf dem Gebiet der Reproduktion grundsätzlich misstrauisch gegenüber.

„Cornelius hatte eine Abneigung gegen die Vervielfältigung von Zeichnungen und Gemälden durch Photographie. Wohl gestattete er mir auf meine an ihn gerichtete Bitte, von sei-

nem ‚Untergang Babels‘ eine photographische Aufnahme (für den neunten Band meiner ‚Denkmale deutscher Kunst‘) jedoch unter der ausdrücklichen Bedingung, nach dem Abzug zweier Exemplare, von denen ich eines an ihn auszusenden hatte, für das Abwischen der Platte einzustehen. Als ich später einmal es ihm dringend ans Herz legte, die sämtlichen Cartons zum Campo Santo photographieren zu lassen, damit wenn Unglück durch Brand oder Frevel sie treffen sollte, ein treues Abbild bliebe und sie nicht das Schicksal der so hochgepriesenen Cartons von Michel Angelo und Leonardo theilen müßten, schüttelte er lächelnd mit dem Kopf und sagte: ‚die gehen nicht zu Grunde; sie stehen unter einem höhern Schutz als dem der Photographie.‘⁷⁶⁷

Hier wird als weitere Aufgabe der Fotografie, die über jene der traditionellen Reproduktionsverfahren hinausgeht, ihre Relevanz als dokumentarisches Zeugnis zum Ausdruck gebracht. Für Cornelius jedoch scheint sie in ihrer *unkontrollierbaren* Vervielfältigungsmöglichkeit bedrohlich, er ordnete die Zerstörung des Negativs an, um weitere Auflagen zu verhindern.

Die Zukunft aber gehörte der Fotografie und den darauf basierenden Drucktechniken, die sich bei der Reproduktion von Kartons zunehmend durchsetzten. Ab Mitte der 1850er Jahre wurde München zu einem Zentrum der fotografischen Reproduktion, in der bekannte Fotografen wie Alois Löcherer⁷⁶⁸, Joseph Albert⁷⁶⁹ oder Franz Hanfstaengl⁷⁷⁰ erfolgreich mit dem neuen Medium experimentierten und sich bald auf die Reproduktion von Kunstwerken spezialisierten. Schon Friedrich Overbecks relativ unbekanntes Spätwerk, Kartons für Tapisserien zu dem Zyklus *Die sieben Sakramente*, an denen Overbeck ab 1847 arbeitete, wurden 1869 von Joseph Albert fotografiert, noch bevor sie 1870 als Kupferstich verlegt wurden.⁷⁷¹ Derselbe fotografierte auch 1876 Kartons von Wilhelm von Kaulbach und Theodor Pixis zu Themen aus Richard Wagners Opern, die als *Richard-Wagner-Galerie* publiziert wurden⁷⁷²; es folgten ähnliche Prachtbände mit Licht-

⁷⁶⁵ Vgl. Kristan (1997) p. 17.

⁷⁶⁶ Brief von Bethmann-Hollweg an Peter Cornelius; Berlin, 16. Mai 1860. Zit. nach: Förster (1874) p. 434.

⁷⁶⁷ Foerster (1874) 2. Bd., p. 434f.

⁷⁶⁸ Vgl.: Pohlmann (1998).

⁷⁶⁹ Joseph Albert (1825 – 1886), Erfinder, ab 1857 Hoffotograf in München am Hof Ludwigs II., beschäftigte sich hauptsächlich mit der Reproduktion von Gemälden und Grafiken. Vgl.: Rancke (1977).

⁷⁷⁰ Franz Hanfstaengl (1804 – 1877), Maler, Lithograph und Fotograf. Vgl.: Heß (1999).

⁷⁷¹ *Die sieben Sacramente in Bildern von Overbeck*, fotografiert von Joseph Albert, Dresden, 1869.

⁷⁷² *Richard-Wagner-Galerie. Nach den auf allerhöchsten Befehl Sr. Majestät König Ludwig II von Bayern ausgeführten Cartons von Wilhelm von Kaulbach und Theodor Pixis. Photographiert von Joseph Albert, herausgegeben von Hanfstaengl*, Berlin 1876.



Abb. 281: Titelblatt der Fotomappe von Viktor Angerer mit einer Fotografie des Deckengemäldes „Die gekrönte Austria“; Archiv Kupelwieser Widrich Salzburg (Gerheid Widrich-Kupelwieser und Hans Widrich).



Abb. 282: Fotografie des Wandgemäldes „Kaiser Rudolph von Habsburg belehnt seinen Sohn mit Oesterreich 1287“; Fotomappe von Viktor Angerer; Archiv Kupelwieser Widrich Salzburg (Gerheid Widrich-Kupelwieser und Hans Widrich).

drucken nach Fotografien von Kartons von Kaulbach und anderen Künstlern unter den Titeln *Die Goethe-Galerie*⁷⁷³ und *Die Schiller-Galerie*⁷⁷⁴, von denen die meisten beim bekannten Münchner Kunstverlag Friedrich Bruckmann erschienen.⁷⁷⁵ Derselbe Verlag brachte 1880 einen aufwändig gestalteten Band mit 14 Fotografien von Kartons Moritz von Schwinds heraus, die der Künstler 1863 für die Lünetten im Foyer des neuen Staatsopern-Gebäudes am Ring gezeichnet hatte („*Schwindfoyer*“). Die Kartons zeigen Szenen aus verschiedenen, teils heute kaum noch bekannten Opern bzw. einem Konzertstück und wurden 1866/67 nur zum Teil in dieser Form als Ölgemälde ausgeführt. Die einzelnen, auf größere Albumblätter kaschier-

ten oder aufgewalzten Fotografien der Kartons sind in der Tradition von Druckgraphiken links unten mit „*Mor. v. Schwind inv.*“ und rechts unten „*Fr. Bruckmann phot.*“ bezeichnet.⁷⁷⁶ Die Texte zu den Abbildungen verfasste der bekannte Musikkritiker Eduard Hanslick.

1865 erschien in Leipzig ein Band mit Fotografien von Theodor Grosse's Kartons zu den Fresken in der Loggia des städtischen Museums Leipzig.⁷⁷⁷

Leopold Kupelwiesers Kartons wurden im Atelier Viktor Angerer als Fotomappe mit zwei Textblättern, 23 Abbildungen (I–XXIII) sowie einem Titelblatt herausgegeben. (Abb. 281–283) Die Fotomappe ist nicht datiert und befindet sich in Familienbesitz in Salzburg.⁷⁷⁸ Im Begleittext werden hier auch die Schwierigkeiten bei der Aufnahme der Wand- und Deckengemälde geschildert: die Beifiguren zu den Porträts erscheinen durch die Wölbung der Bildfelder verzerrt und auf Aufnahmen der

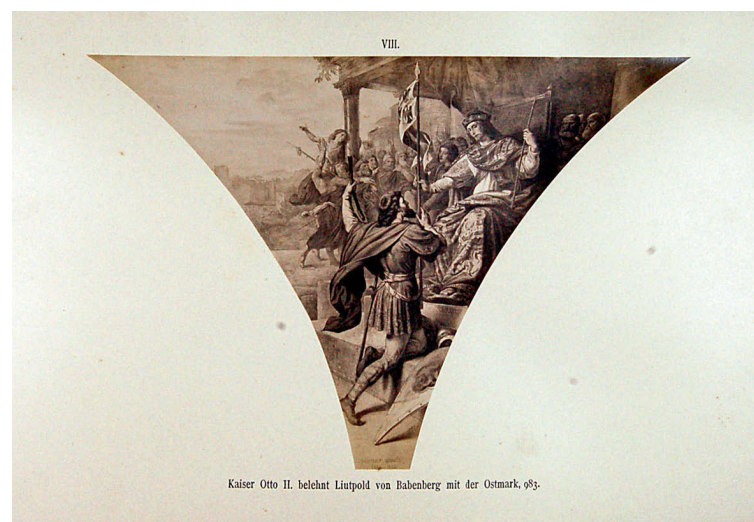


Abb. 283: Fotografie des Wandgemäldes „Kaiser Otto II. belehnt Liutpold von Babenberg mit der Ostmark, 983“; Fotomappe von Viktor Angerer; Archiv Kupelwieser Widrich Salzburg (Gerheid Widrich-Kupelwieser und Hans Widrich).

773 *Die Goethe-Galerie. Nach Original-Cartons von Wilhelm v. Kaulbach.* München und Berlin, ca. 1880.

774 *Die Schiller-Galerie. Nach Original-Kartons von Wilhelm von Kaulbach.* C. Jäger, A. Müller, Ch. Pixis, H. Beyschlag und W. Lindenschmit. 21 Glace-Lichtdrucke nach Photographien auf Karton aufgewalzt. München, ca. 1895.

775 Friedrich Bruckmann gründete seinen Verlag 1858 in Frankfurt und zog zwei Jahre später nach München. Bruckmann wurde hauptsächlich für seine kunsthistorischen Standardwerke und luxuriös ausgestatteten Mappenwerke bekannt.

776 *Opern-Cyclus im Foyer des k. k. Opern-Hauses in Wien. Vierzehn Compositionen ausgeführt von Moritz von Schwind. Mit Text von Dr. Eduard Hanslick.* Friedr. Bruckmann's Verlag. München 1880.

777 *Theodor Grosse's Fresco-Malereien in der östlichen Loggia des städtischen Museums zu Leipzig. Nach den Originalcartons photographiert von F. Hecker.* Leipzig 1865.

778 Vgl.: Reiter (2006) p. 120.



Abb. 284: Fotografie des Kartons „Leopold erhält von Otto II. die Ostmark zum Lehen“ von Karl Berens, 1948; Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv.



Abb. 285: Fotografie des Kartons „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“ von Karl Berens, 1948; Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv.

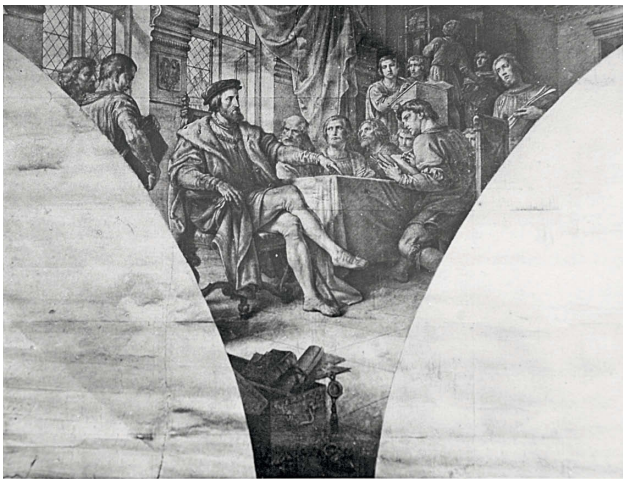


Abb. 286: Fotografie des Kartons „Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein“ von Karl Berens, 1948; Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv.

schmalen, um die Ecke laufenden Bildbereiche musste vollends verzichtet werden, was besonders bei den Bildfeldern XII (*Die Türkenkriege der Jahre 1529, 1683 und 1697*) und XIV (*Die Aufgebote von 1797*) bedauert wird, „da bei ersterem eine Gruppe dem Bischof Kollonitsch, der sich der im Türkenlager gefundener Christenkinder annimmt, und bei Letzterem eine Mutter, die von ihrem Sohne Abschied nimmt, nicht wiedergegeben werden konnte.“⁷⁷⁹

1949 erschien Feuchtmüllers umfangreiches Werk über das Niederösterreichische Landhaus, in dem sich auch

Lichtdrucktafeln mit Aufnahmen folgender Kartons befinden: *Leopold erhält von Otto II. die Ostmark zum Lehen*, *Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern*, *Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein* und *Bruderliebe*. (Abb. 284–286)

Auch der Karton für das schmale Bildfeld des Wandgemäldes *Die Aufgebote von 1797* (Abschiedsszene) und ein Ausschnitt des Kartons für die *Austria-Allegorie* wurden abgebildet; weitere Kartons (*Die Aufgebote von 1797*, *Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.*, die Kartons zu den beiden Friesen mit Marc Aurel und Karl dem Großen sowie *Weisheit mit Fackel*, *Leopold I. stürmt Melk*, der Seitenteil zu *Die Aufgebote von 1797*, *Der Kongress zu Wien 1814*, *Männliche Figur mit Waffen und Lorbeerzweigen* und *Weibliche Figur mit Kreuz*) wurden fotografiert, aber in der Publikation nicht abgebildet.⁷⁸⁰ Die fotografischen Aufnahmen der Kartons von Karl Berens stammen aus dem Jahr 1948. (Abb. 287–290)

Schriftliche Quellen

Die Aufwertung von Kartons lässt sich nicht nur mit zahlreichen Beispielen für Fälle belegen, in denen Kartons ausgestellt, für Sammlungen angekauft oder als Vorlagen für druckgraphische Reproduktionen herangezogen wur-

779 *Deckengemälde im Großen Sitzungssaale der k.k. Niederösterreichischen Statthaltereie zu Wien in Alfresco ausgeführt von Professor Leopold Kupelwieser*. Verlag von V. Angerer Wien, o.J., Vorwort.

780 Kupelwieser-Archiv des Niederösterreichischen Landesmuseums.

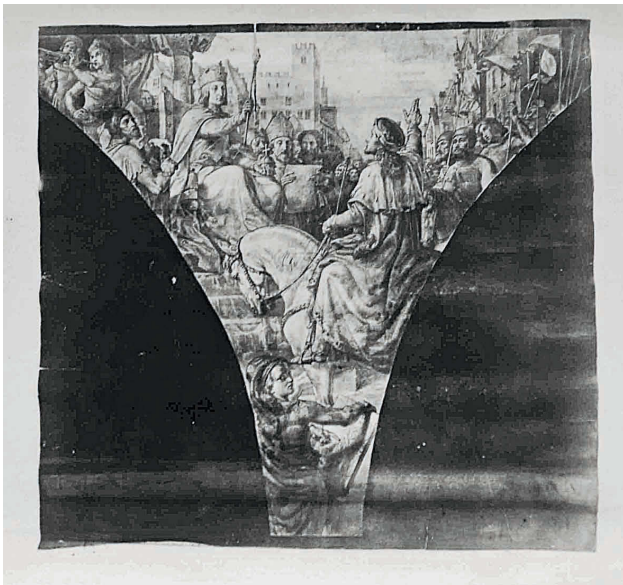


Abb. 287: Fotografie des Kartons „Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.“ von Karl Berens, 1948; Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv.



Abb. 288: Fotografie des Kartons „Bischof Kollonitsch“ (Teil der Darstellung „Die Türkenkriege der Jahre 1529, 1683 und 1697“) von Karl Berens, 1948; Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv.



Abb. 289: Fotografie eines Ausschnitts aus der „Allegorie der Austria“ von Karl Berens, 1948; Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv.



Abb. 290: Fotografie des Kartons „Abschied des Landwehrmannes“ (Seitenteil zu dem Karton „Die Aufgebote von 1797“) von Karl Berens, 1948; Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv.

den. Auch anhand schriftlicher Quellen – vor allem in Briefen der Künstler selbst – lässt sich dieser Autonomisierungsprozess zum eigenständigen Kunstwerk verfolgen. So schrieb Cornelius, als sich die Bauarbeiten an der Ludwigskirche verzögerten:

*„Ist dann der Karton zum Hauptbilde, des Jüngsten Gerichts, und jener für das mittlere große Gewölbe, die Gemeinschaft der Kirche, gemacht, so sind die eigentlichen Schwierigkeiten überwunden, die Aufgabe als gelöst zu betrachten, und mit der Ausführung al fresco kann, wenn es einmal dazu kommt, umso rascher verfahren, unterdessen aber der schicklichste Zeitpunkt umso ruhiger abgewartet werden.“*⁷⁸¹

Auch in Schnorr von Carolsfelds Schaffen löste sich der Karton zunehmend aus dem Zusammenhang der Werkgenese und verlor dadurch zunächst an Bedeutung innerhalb des künstlerischen Prozesses, der dem Wandbild voranging. In einer Tagebucheintragung von 1845 heißt es dazu:

*„Die Ausführung großer Kartons aufgebend, verfertigte ich kleine genaue Zeichnungen und Farbenskizzen und zeichnete im großen nur die Umrisse.“*⁷⁸²

1846 schrieb er:

*„Die Anfertigung kleinerer genauer Zeichnungen und sorgfältiger Farbenskizzen bewährt sich als zweckmäßig; einerseits finde ich dieses Verfahren ausreichend, andererseits viel größere Sicherheit hinsichtlich des Malens im großen während als die Anfertigung großer Kartons ohne Farbenskizze.“*⁷⁸³

Zugleich gewann der Karton jedoch als eigenständiges künstlerisches Medium an Wichtigkeit und wurde zunehmend zum Selbstzweck:

*„Die zwei größeren Kompositionen für den letzten Saal ‚Der Kampf an der Stiege‘ und ‚Der Nibelungen Ende‘ habe ich in zwei flüchtigen Zeichnungen ins reine gebracht. Von letzterem Bilde gedenke ich in Dresden wieder einen großen Karton zu zeichnen, weil ich die Komposition für gelungen und es für richtig halte, an meinem neuen Bestimmungsort gleich mit einer tüchtigen Arbeit aufzutreten.“*⁷⁸⁴

Die beiden Kartons entstanden, als Schnorr von Carolsfeld von München, wo die Malereien ausgeführt werden sollten, nach Dresden zog. Der räumliche Bezug des Künstlers zu den Fresken ging in der Folge zunehmend verloren, und auch ein direkter zeitlicher Zusammenhang mit der Umsetzung als Wandgemälde fehlte, die Kartons entstanden also nicht mehr unmittelbar während des Werkprozesses. In den Jahren danach ging diese Entwicklung weiter, bis Schnorr den Kartons schließlich einen noch höheren Wert beimaß als den Fresken selbst. So schrieb er 1853 an den Kupferstecher Julius Thaeter:

„Im Vertrauen gesagt, ist einige Aussicht vorhanden, daß diese sämtlichen historischen Cartons in den jetzigen Gal-

*lerieräumen, wenn das historische Museum [Rüstkammer, Anm.] darin aufgenommen wird, bleibend aufgestellt und durch Ankauf erworben werden. Die Summe, die ich erhalte, wird nicht sehr bedeutend sein, ich werde mich aber glücklich schätzen, diese Werke einer so schönen Sammlung einverleibt und passend aufgestellt zu sehen, um so mehr, als bei der Uebereilung der Ausführung in den Kaisersälen, zum Theil auf noch nasse Mauern, die Cartons bald eine größere Bedeutung erlangen könnten als die Malereien.“*⁷⁸⁵

Wie sehr sich der Karton vom ausgeführten Wandbild emanzipierte, zeigt nicht zuletzt auch das Spätwerk Cornelius', der in Berlin seine Kartons mit enormen Ausmaßen für den Camposanto-Zyklus weiterzeichnete, als eine Umsetzung der Pläne längst unrealistisch geworden war.

In der Rezeption überzeugte – zumindest in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die Kartonkunst oftmals mehr als das ausgeführte Fresko. Als Joseph Schlotthauer 1844 auf Bitte des nach Rom gereisten Cornelius dessen in München zurückgelassene Kartons für die Ludwigskirche und die Glyptothek auf die Kunstaustellung nach Berlin schickte, schrieb er an Cornelius:

*„Ich kann wohl sagen, daß ich diese Cartons nur mit Wehmut aus den Händen gelassen habe, obschon wir hier die Gemälde besitzen. Aber diese sind nicht alle von Deiner Hand; und selbst auch da, bei aller höhern Vollendung und Ausbildung bleibt jenen doch noch immer ein gewisser Vorzug durch den Schwung des ersten Schaffenden Gedankens.“*⁷⁸⁶

In Wien scheint dem Publikum noch in den 1870er Jahren, lange nach dem eigentlichen Höhepunkt der Kartonkunst, die Ausführung als monumentale Zeichnung zuweilen zugänglicher gewesen zu sein als die farbige Umsetzung an der Wand. Über die Aufnahme der Fresken in der Altlerchenfelder Kirche, für die Joseph von Führich die Kartons zeichnete und die er mit Hilfe von Kupelwieser und Dobiaschofsky 1854 – 1861 ausführte, schreibt Ludwig Hevesi:

*„Erst als man nach seinem [Führichs, Anm.] Tode die Cartons desselben ausstellte, erkannte das grosse Publicum, das selten nach Altlerchenfeld geht und eigentlich vor der dortigen Buntheit immer respectvoll erschrocken ist, welche Fülle von Leben und Naturgefühl der ehemalige Hirtenknabe aus Böhmerland selbst in diese theologische Begriffswelt hineingebracht hat.“*⁷⁸⁷

781 Zit. nach: Foerster (1874) 2. Bd., p. 86.

782 Zit. nach: Kuhlmann-Hodick (1999) p. 44.

783 Ebd. p. 44.

784 Tagebucheintrag von 1846, zit. nach: Kuhlmann-Hodick (1999) p. 44.

785 Zit. nach: Kuhlmann-Hodick (1999) p. 36.

786 Brief von Schlotthauer an Cornelius, München, 1. Juli 1844, zit. nach: Foerster (1874) 2. Bd., p. 251.

787 Hevesi (1900) p. 12.

Noch 1949 vergleicht Rupert Feuchtmüller in seinem Werk über das Niederösterreichische Landhaus Kupelwiesers Kartons mit den Fresko-Ausführungen in der Niederösterreichischen Statthalterei und bemerkt:

„[...] seine [Kupelwiesers, Anm.] künstlerische Bedeutung [...] erschließt erst sein graphisches Werk. In den Abbildungen ist daher auf die mit Kohle gezeichneten Kartons zu den Fresken zurückgegriffen, denn in der farbigen Ausführung scheint jeder Ausdruck wie durch einen leichten Schleier gemildert und in seiner ursprünglichen Kraft geschwächt.“⁷⁸⁸

Der Band enthält sechs Lichtdrucktafeln nach Fotografien der Kartons von Karl Berens.

Transport, Schäden und Restaurierungen

Transporte von Kartons wurden zunehmend häufiger, als diese zu Ausstellungen teilweise quer durch Europa versendet oder als Vorlage für Reproduktionsgraphiken an den jeweiligen Stecher geschickt wurden. Schon allein das große Format erschwerte die Beförderung; das fragile Material Papier, das durch Feuchtigkeitseinwirkung schnell zerstört werden und bei geringer mechanischer Belastung reißen kann, machte Transporte noch komplizierter. Die meisten Kartons wurden nicht zuletzt auch deshalb schon früh – oft noch vor Beginn der Zeichnung – kaschiert und die Zeichnung selbst gut fixiert. Nicht selten behalfen sich die Künstler damit, ihre Kartons selbst in mehrere Bahnen zu zerschneiden, um sie leichter verpacken zu können. So sendete Julius Schnorr von Carolsfeld seine ca. 6 x 6 m großen Kartons für die Münchner Kaisersäle, *Friedrich Barbarossa's Einzug in Mailand*, *Friedrich Barbarossa's Zusammenkunft mit Papst Alexander III. in Venedig*⁷⁸⁹ und *Rudolf von Habsburg wahret den Landfrieden*⁷⁹⁰ in drei Bahnen aufgetrennt und gerollt an Julius Thaeter, um sie von ihm stechen zu lassen⁷⁹¹; ebenso verfuhr er mit allen Kartons, die im Laufe der Jahre Thaeters Schülern als Vorlage für ihre Reproduktionen des Zyklus zur Verfügung gestellt wurden: *Die Eroberung Pavia*⁷⁹², *Friedrich von Hohenstaufen wird 1152 zu Frankfurt am Main als Kaiser ausgerufen*⁷⁹³, *Friedrich Barbarossas Reichsfest in Mainz*⁷⁹⁴ oder *Der Brunhilde Empfang zu Worms*.⁷⁹⁵

Darüber hinaus stellte Schnorr von Carolsfeld schon früh Überlegungen zum Transport von Kartons, dem Procedere nach deren Eintreffen, zur Verpackung und Präsentation an. In seinem Atelier montierte Schnorr die Kartons in einer von ihm selbst konstruierten, Rolloartigen Vorrichtung, mit der er sie ein- und aufrollen konnte.⁷⁹⁶

Für den Transport wurden spezielle Kisten angefertigt, in denen die großformatigen Kartons über einen festen Kern gerollt zuunterst gelegt wurden; die kleineren

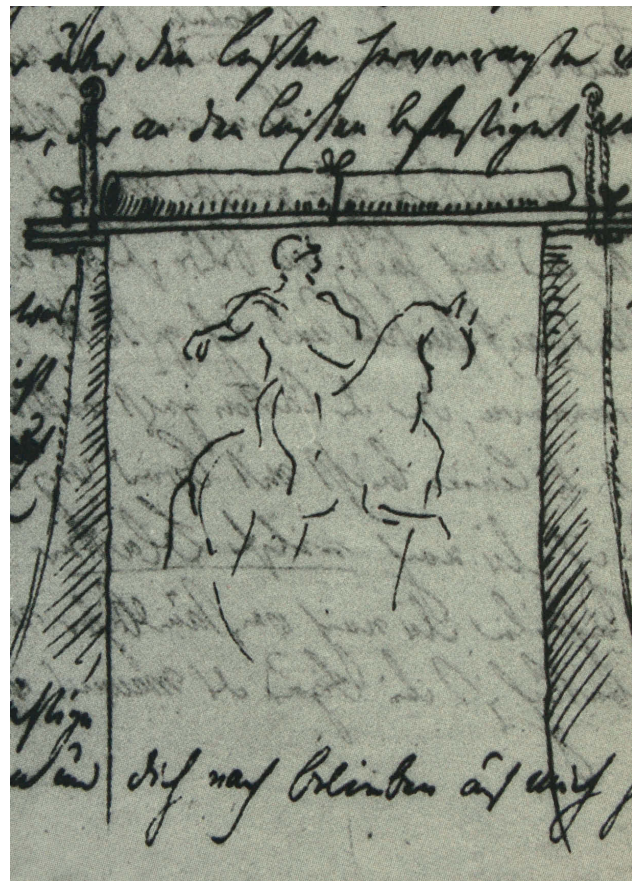


Abb. 291: Skizze: Rollvorrichtung für Kartons; Ausschnitt aus dem Brief von Julius Schnorr von Carolsfeld an Julius Thaeter vom 17. August 1841; Bildquelle: Seeliger (1999) p. 95.

Kartons wurden darauf gelegt. Am Zielort sollten die Kartons nach Anweisung des Künstlers sofort auf Nässe-schäden kontrolliert und an einem trockenen Ort ausge-

⁷⁸⁸ Feuchtmüller (1949) p. 39.

⁷⁸⁹ Seeliger (2005) p. 134.

⁷⁹⁰ Radierung und Kupferstich von Julius Thaeter als Jahresgabe des Sächsischen Kunstvereins für 1844, fertiggestellt 1845. (Vgl.: Seeliger 2005, p. 136). Der Karton zu diesem Bild ist in drei Teile zerschnitten, siehe dazu die Auflistung von Kartons bei Lewerken (1999) p. 25.

⁷⁹¹ Seeliger (2005) p. 132.

⁷⁹² Hädrich; Knoop (1999) p. 26.

⁷⁹³ Radierung und Kupferstich von Conrad Denk, 1863 (Vgl.: Seeliger 2005, p. 144). Der Karton zu diesem Bild ist in drei Teile zerschnitten, siehe dazu die Auflistung von Kartons bei Lewerken (1999) p. 25.

⁷⁹⁴ Radierung und Kupferstich von Theodor Langer als Jahresgabe des Leipziger Kunstvereins für 1862 (Vgl.: Seeliger 2005, p. 146). Der Karton zu diesem Bild ist in drei Teile zerschnitten, siehe dazu die Auflistung von Kartons bei Lewerken (1999) p. 25.

⁷⁹⁵ Wintermann, C., nicht veröffentlichter Restaurierbericht 20.04.2007.

⁷⁹⁶ In einem Brief vom 17. August 1841 an Julius Thaeter beschreibt Schnorr von Carolsfeld diese Vorrichtung genau und fügt auch eine Skizze ein: vgl. Seeliger (1999) p. 95, Abb. 1.

rollt werden, da an den Stellen, an denen für die Kaschierung viel Kleister gebraucht wurde, leicht Schimmel entstehen könne. Nach dem Aufrollen sollte am oberen Rand der Kartons eine leichte Leiste angebracht werden, an welcher der Karton aufgehängt werden konnte – wobei Schnorr darauf hinwies, dass die Kartons wegen der Temperaturunterschiede zwischen Wand und Raum unbedingt frei gehängt werden sollten und keinesfalls mit Stiften an der Wand befestigt werden dürften.⁷⁹⁷

Auch Joseph Schlotthauer, Schüler und enger Mitarbeiter von Cornelius, der immer wieder mit dem Versenden der Kartons seines Lehrers betraut wurde, verwendete große Sorgfalt auf die Verpackung, um die Kartons zu schützen. 1844 schreibt er an Cornelius:

*„Die Cartons können, da sie mit Fracht-Gelegenheit Anfang voriger Woche abgegangen sind, in einigen Tagen angelangt sein. Ich hoffe, sie werden gut ankommen; mit möglichster Sorgfalt sind sie verpackt.“*⁷⁹⁸

Cornelius gab ihm mitunter auch genaue Anweisungen, wie er beim Verpacken zu verfahren habe:

*„Ich habe dem Schraudolph eine letzte Zeichnung zum Campo santo mitgegeben und bitte Dich, dieselbe auf einen Stock zu rollen, wohl zu verpacken mit Wachstuch und sie an den Kupferstecher Julius Thaeter [...] zu schicken.“*⁷⁹⁹

Das Bewusstsein für das Risiko, das den Kartons durch die häufigen Transporte erwuchs, war – möglicherweise auch durch schon entstandene Schäden – bereits vorhanden. Bethmann-Hollweg schreibt dazu aus Berlin an Cornelius:

*„Ferner wird es Sie freuen zu hören, daß Ihre hier befindlichen Cartons [zur Glyptothek und zum Campo santo, Anm.] nach kurzer Unterbrechung auf vielseitiges Verlangen abermals im Akademie-Gebäude öffentlich ausgestellt sind. Ja, von Dresden ist ein Gesuch eingegangen, sie dorthin zur Ausstellung zu senden, dessen Gewährung nur in der Sorge, daß sie durch öftere Sendung leiden mögen, Anstand findet.“*⁸⁰⁰

Dass es bei dem regen Ausstellungsverkehr tatsächlich zu Transportschäden kam, zeigt das Beispiel mehrerer Kartons von Friedrich Overbeck für das Tassilo-Zimmer, die vom Sturm „zerrissen und zerfetzt“ wurden. Johann Gottlieb Quandt, Kunsthistoriker und Kunstmäzen, in dessen Haus in Rom Overbeck regelmäßig verkehrte, überwies darauf eine Summe, um die Kartons restaurieren zu lassen, und kaufte selbst einen der Kartons an.⁸⁰¹

Der detaillierte Bericht einer aufwendigen Restaurierung eines Kartons von Rudolf Elster⁸⁰², den Alfred Bonnardot in seinem Traktat zur Restaurierung von Kupferstichen anführt, belegt nicht nur Bemühungen zur Bewahrung von Kartons, sondern hat auch als frühes

Dokument eines umfangreichen restauratorischen Eingriffs Bedeutung und soll deshalb in vollem Wortlaut wiedergegeben werden.

„Reinigung eines Cartons; von Wilhelm Kubel, Der herrliche Carton von Elster, Christi Einzug in Jerusalem darstellend, beiläufig 9 1/2 Fuß lang und 5 1/2 Fuß hoch, war auf der Reise nach Meiningen zur Cartonausstellung, in einen Zustand versetzt, der als ein hoffnungsloser galt. Die Kiste, worin er aufgespannt und mit einem grünen Vorhänge bedeckt, verpackt worden war, zerbrach nämlich und blieb längere Zeit dem Regen ausgesetzt. Der Carton erschien wie mit einer blaugrünen Farbbrühe übergossen, und ein großer Theil der Figuren war dadurch ganz unsichtbar geworden.“

Herr Professor Otto, an welchen sich Herr Elster gewandt hatte, veranlaßte Herrn Kubel, die Reinigung zu versuchen und zwar mit einer Lösung aus Chlorkalk, die mit etwas Salpetersäure versetzt ist, welche bei vorläufigen Versuchen sich wirksam gezeigt hatte. Der Versuch hat so ein befriedigendes Resultat ergeben, daß eine speciellere Beschreibung desselben gerechtfertigt erscheinen dürfte. Zur Darstellung der Bleichflüssigkeit wurden etwa 1 1/2 Pfund Chlorkalk mit Wasser ausgezogen, die Lösung filtriert, bis auf etwa 25 Pfund verdünnt und nach und nach so viel Salpetersäure zugetropfelt, bis die Lösung Lackmuspapier rasch entfärbte, aber noch nicht sauer reagierte. Sie enthielt dann natürlich freie unterchlorige Säure. Der Karton in seinem Rahmen wurde nun im Freien an einem sehr sonnigen Vormittage fast horizontal auf zwei Träger gelegt und mit der Lösung begossen, um ihn ganz zu benetzen. Auf die stärker gefärbten Stellen wurde in die Lösung getauchtes Fließpapier gelegt, das öfters erneuert und begossen wurde. Die gebleichten Stellen wurden wiederholt mittelst einer Gießkanne mit Wasser übergossen, um die Chlorkalklösung möglichst zu beseitigen, nachdem sie gewirkt. Der Carton war dabei stets stark dem Sonnenschein ausgesetzt. Nach ungefähr zwei Stunden waren die blaugrünen Flecke fast gänzlich verschwunden, nur an einigen Stellen, wo die Farbe zugleich durch das Leinen gedrungen war, auf welches der Karton geklebt ist, schimmerten sie noch ein

797 Siehe Notiz von Veit Schnorr von Carolsfeld, Schnorr Archiv 8, Bl. 336; Brief vom 29.6. 1843 und 18. 4. 1844 an den Leipziger Kunstverein, Stadtarchiv Leipzig, KV 130, Bl. 15 und KV 117, Bl. 7. Vgl.: Seeliger (1999) p. 95.

798 Brief von Schlotthauer an Cornelius, München, 1. Juli 1844, zit. nach: Foerster (1874) 2. Bd., p. 251.

799 Brief von Cornelius an Schlotthauer, Rom, 20. Juli 1845, zit. nach: Foerster (1874) 2. Bd., p. 265.

800 Foerster (1874) 2. Bd., p. 434.

801 Rave; Gerstenberg (1934), p. 89.

802 Gottfried Rudolf Elster (*?-1887), Zeichner und Historienmaler, studierte an der Berliner Kunstakademie und schuf hauptsächlich religiöse Bilder. Das Werk *Einzug Christi in Jerusalem* wird im Allgemeinen Künstler-Lexicon erwähnt, aber nicht näher beschrieben. Vgl.: Singer (1895), 1. Bd.

wenig durch. Auch zeigten sich noch kleine bräunliche Flecken und Straßen, die wohl von dem Holze der Kiste herrühren mochten, und ebenfalls nicht vollständig weichen wollten. Nach dem Abspülen mit Wasser wurde nun als Antichlor eine Lösung von schwefelsaurem Natron mittelst einer Gießkanne angewandt und schließlich natürlich noch reines Wasser. Bei dem Trocknen im prallen Sonnenschein, wobei der Carton aufrecht gestellt wurde, verloren sich die Spuren geringer Färbung noch vollständig.

*Da bei dem Behandeln des Cartons mit der Flüssigkeit Wischen gaenzlich vermieden, der Carton immer nur begossen und gebadet wurde, so ist der Bleistiftstrich völlig unverändert geblieben, und da sich die früher gelbliche Farbe des Papiere verloren hat, so treten die Bleistiftstriche besser als früher hervor, und der Carton erscheint deshalb, nach dem Urtheil eines Sachverständigen, jetzt schöner als vorher.*⁸⁰³

Nicht nur durch Transporte, auch durch den Gebrauch der Kartons als Vorlagen für Druckgraphiken konnte es zu Schäden an den Kartons kommen. Offenbar hatten die Stecher die Angewohnheit, Umrisslinien auf den Kartons mit schwarzer Kohle oder Kreide nachzuziehen, um sie so zu verstärken und leichter auf das kleine Format der Druckplatte übertragen zu können. Schnorr von Carolsfeld schrieb diesbezüglich an den Kupferstecher Julius Thaeter:

*„Wie auf den früher Dir übergebenen und wieder an mich zurückgegangenen Cartons wirst Du die Angabe der Maße (bayr. Fuß) auf diesen Cartons auffinden können und ich habe durchaus nichts dagegen, wenn die Linien mit Kohle wieder aufgefrischt werden. Da die Cartons sehr gut fixiert sind, kann man diese Linien dann leicht wieder durch Brod entfernen.“*⁸⁰⁴

Im selben Zusammenhang versicherte Cornelius dem Verleger Reimer, der seine Glyptothek-Bilder als Stiche zu reproduzieren plante:

*„Schlotthauer und ich [wir] haben ein Mittel erdacht die Cartons so zu fixieren, daß man mit Brod und Gummi elasticum darüber reiben kann, ohne das etwas weggeht; so daß sie gewissermaßen unzerstörbar sind. Die ich in Rom machte und die frühern überhaupt müssen schon mehr geschont werden, weil ich damals das Mittel noch nicht hatte.“*⁸⁰⁵

Daß diese Vorgehensweise trotz der Versicherungen seitens der Künstler ihre Spuren auf den Kartons hinterließ, läßt sich aus folgender Passage aus einem Brief Schlotthauers an Cornelius folgern:

*„Nur sind mehre [Kartons, Anm.] nicht in dem besten Zustand durch den Gebrauch beim Malen, Stechen und Lithographieren. Eine weitere Reinigung, als die von Staub, konnte nicht wohl vorgenommen werden, da doch die meisten zusammengesetzt und frisch aufgezogen werden müssen [...]“*⁸⁰⁶

803 Bonnardot (1859) p. 90f.

804 Brief Schnorrs an Thaeter vom 8. Juli 1853, zit. nach: Kuhlmann-Hodick (1999) p. 36.

805 Brief von Cornelius an Reimer, München, 16. Juni 1821, zit. nach: Foerster (1874) 2. Bd., p. 250.

806 Brief von Schlotthauer an Cornelius, München, 1. Juli 1844, zit. nach: Foerster (1874) 2. Bd., p. 251.

Materialtechnologische Aspekte

Der Arbeitsprozess im Überblick: Kartonzeichnungen, Probetafeln und Freskoarbeiten

Der Zeitpunkt, an dem Leopold Kupelwieser mit der Arbeit an den Kartons begann, ist nicht genau rekonstruierbar. Die einzelnen historischen Szenen in ihrer endgültigen Auswahl und Zusammenstellung finden sich schon im zweiten Programmentwurf, der vor den 16. Januar 1848 zu datieren ist.

Zumindest ein Karton dürfte bereits entstanden sein, bevor die einzelnen Bildthemen des Programms seitens der Regierungsbehörden im Schreiben vom 12. März 1848⁸⁰⁷ festgelegt worden waren. Auf dem Karton *Odoaker vor dem heiligen Severin* ist in der rechten unteren Ecke in Kupelwiesers Handschrift mit Bleistift „Nr. 2“ und „'47“ vermerkt, auf dem Karton *Die Gründung der Universität* befindet sich ebenfalls in der rechten unteren Ecke die Datierung „4 – 48“ und die Nummerierung „Nr. 3“ in Bleistift. (Abb. 292)



Abb. 292: Detail: Bleistiftbeschriftung auf dem Karton „Die Gründung der Universität Wien durch Rudolf IV.“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 765.

Der Karton *Die drei Erbauer der St. Stephanskirche* ist in der rechten unteren Ecke in Bleistift mit „Nr. 4“ gekennzeichnet, der Karton *Leopold I. stürmt Melk* ebenfalls in der rechten unteren Ecke mit „Nr. 5“, keiner der drei zuletzt genannten Kartons ist jedoch datiert. Es ist anzunehmen, dass die erwähnten vier Kartons zu den Hauptgemälden der Decke zeitlich unmittelbar aufeinander folgend am Beginn der Vorbereitungsarbeiten zu den Freskomalereien entstanden.

Der Karton zur Austria-Allegorie, dem zentralen Gemälde der Decke, ist wahrscheinlich in unmittelbarem zeitlichen Zusammenhang mit den genannten vier Kar-

tons entstanden. Mehrere Indizien sprechen dafür, dass Kupelwieser mit der Ausführung dieses Kartons begann: Die Tatsache, dass dieser Karton eine kleinteiligere Rasterung als alle anderen Kartons aufweist, mit besonders vielen Vorstudien vorbereitet wurde und sich hier mehrere Pentimente finden, könnte so gedeutet werden, dass Kupelwieser anfänglich besonders genau arbeitete und noch kleinere Unsicherheiten überwinden musste. Möglicherweise ging eine entsprechende Datierung oder der Bleistift-Vermerk „Nr. 1“ bei der späteren Formatveränderung verloren. Dieser Vermutung folgend wäre der Karton *Die gekrönte Austria* in das Jahr 1847 zu datieren. Die *Sonntagsblätter* berichten in ihrer Ausgabe vom 5. September 1847 von den Arbeiten am Freskenzyklus und stellen abschließend fest: „die Cartons hierzu liegen vollendet vor“, was allerdings dem Datumvermerk auf dem Karton *Die Gründung der Universität* widerspricht.

Kupelwieser arbeitete von März bis zum 6. Oktober 1848 an den Fresken im Marmorsaal, musste aber seine Arbeit aufgrund der politischen Ereignisse für längere Zeit unterbrechen. Erst am 5. Jänner 1849 wird Kupelwieser wieder eine größere Akonto-Zahlung mit der Begründung gewährt, dass die Kartonarbeiten als Vorarbeiten zu den Fresko-Malereien zu diesem Zeitpunkt bereits fortgeschritten waren.⁸⁰⁸ In seinem nicht datierten Brief an die Kaiserwitwe Carolina Augusta erwähnt Kupelwieser, dass er nach der Beruhigung der politischen Lage nach der Übergabe der Stadt⁸⁰⁹ wieder einen Karton beendet habe.⁸¹⁰

807 Niederösterreichisches Landesarchiv Präs. K. 74/ZI 47 (1849) Akt 571/848 vom 12. März 1848, adressiert an den Präsidenten der niederösterreichischen Regierung Freiherrn von Talatzko, gez. Hofkammerpräsident Baron Kübeck von Kübau.

808 Am 5. Januar 1849 ordnete Edler von Waldheim an, eine größere Akonto-Zahlung an Kupelwieser zu überweisen, da seine Kartonarbeiten als Vorarbeiten für die Freskomalereien fortgeschritten waren. Vgl.: Niederösterreichisches Landesarchiv, Reg. A, Präs. d. NÖ. Reg., Zl. 47 P 849 vom 5. Januar 1849, gez. Waldheim.

809 31. Oktober 1848.

810 „[...] allein seyt dem 6t Oktober war es mir nicht mehr möglich diese Gemüthsruhe festzuhalten [...]. Seyt der Übergabe der Stadt ist es wieder ruhig [...] und ich kann wieder meiner Kunst leben, ich habe einen Carton beendet und fahre darin fort [...].“ Nicht datierter Brief an die Kaiserwitwe Carolina Augusta, in Familienbesitz. Zit. nach: Feuchtmüller (1970) p. 56.

Vermutlich entstanden in der Zeit von März bis Oktober 1848 im Anschluss an die Kartons zu den Deckengemälden die acht Kartons zu den historischen Szenen der Wandgemälde. Die Kartons zu den Herrscherporträts zeichnete Kupelwieser wahrscheinlich erst im Jahr 1849, weil die Auswahl der einzelnen zu porträtierenden Herrscher erst im dritten Programmentwurf, welcher nach dem 1. Jänner 1849 zu datieren ist, festgelegt wurde. Diese Annahme bestätigt sich durch die beiden Vermerke „Gesehen und für gut befunden. P. Sprenger 15/4 49“ bzw. „Begutachtet 1:/5. 1849 Paul Sprenger“ auf den Kartons zu den Porträts von Maximilian I. bzw. Maria Theresia.⁸¹¹

Kupelwieser arbeitete an den Kartons vermutlich in seiner Wohnung im gräflichen Palais Schönborn, die er 1840 mit seiner Familie bezog und die auch genügend Platz für Atelierräumlichkeiten bot.

„Jene Zimmer, welche einst die gräfl. Schönborn'sche Galerie enthielten, waren wahre Prachtsäle, mit großen Spiegeln, Marmortischen und barocken Deckengemälden. Sie dienten ihm als Atelier und zur Aufbewahrung seiner vielen Cartons, die er für seine Bilder gezeichnet hatte“⁸¹²,

erinnerte sich seine Tochter Elisabeth Kupelwieser später.

Im Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei wurden die Kartons während der Freskoarbeiten in einem kleinen, an den Marmorsaal angrenzenden Raum aufbewahrt. Möglicherweise wurden vor Ort noch Änderungen vorgenommen oder Details in den Darstellungen geklärt, wie folgende Stelle in einem mit dem 16. Jänner 1848 datierten Schreiben von Kupelwieser an Freiherrn von Kübeck vermuten lässt, in dem er bittet,

„[...] die anstoßenden Zimmer neben dem Saale welche klein sind zu Aufbewahrung der Cartons Farbenbereitung und etwa vorzunehmender Studien in absperbarem Zustande mir zu überlassen.“⁸¹³

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass eine Chronologie der Entstehung der Kartons nur teilweise rekonstruierbar ist. Aus Programmentwürfen, Briefen und den Vermerken auf einzelnen Kartons lässt sich folgern, dass Kupelwieser wahrscheinlich zwei Kartons bereits im Jahr 1847, vor Abschluss des Vertrages für die Ausstattung des Marmorsaales, fertiggestellt hatte. Eine Reihe von Indizien sprechen dafür, dass als Erstes der Karton mit der Austria-Allegorie ausgeführt wurde, danach entstanden *Odoaker vor dem heiligen Severin* und, im Jahr 1848, die *Gründung der Universität Wien(?)*, *Die drei Erbauer der St. Stephanskirche*, und *Leopold I. stürmt Melk*, danach wahrscheinlich die beiden Kartons zu den Friesen mit Marc Aurel und Karl dem Großen. Die Kartons zu

den Wandgemälden fertigte Kupelwieser an, nachdem die Kartons zu den Deckengemälden fertiggestellt worden waren. Diese Kartons dürften dann entweder parallel zu den Fresko-Arbeiten zwischen März und Oktober 1848 bzw. nach dem 31. Oktober 1848 entstanden sein, wobei die Kartons zu den Herrscherporträts und den dazugehörigen Allegorien in das Jahr 1849 zu datieren sind.

Im Vorfeld der Ausführung von Wand- und Deckengemälden fertigte Kupelwieser drei kleinformatige Tafeln mit Freskoprobe (*Modelli*) an.⁸¹⁴ Eine Tafel zeigt als Ausschnitt des Gemäldes *Das öffentliche Gericht zu Tulln*⁸¹⁵ eine Mutter mit ihren beiden Kindern, die zweite Tafel befindet sich in der Sammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums⁸¹⁶ und stellt einen Ausschnitt des Gemäldes *Die Türkenkriege*⁸¹⁷ dar. Offenbar handelt es sich um Vorstudien, bei denen Kupelwieser mit der Maltechnik selbst und der dadurch bedingten Farbwirkung experimentierte, möglicherweise auch, um dem Auftraggeber eine Vorstellung vom Eindruck der fertig ausgeführten Fresken zu geben. (Abb. 293)

Die Vorarbeiten zu den Fresko-Malereien im Marmorsaal lassen sich anhand des Vertrages⁸¹⁸ vom 16. Jänner 1848 gut rekonstruieren. Kupelwieser verhandelte mit dem zuständigen Architekten H. Braun die Details zu Berohrung⁸¹⁹ und Bewurf. Der Sand wurde aus Weidlingau bezogen und gewaschen, auch dazu gab Kupelwieser dem Architekten Braun genauere Anweisungen. Er verlangte weiters einen für die Fresko-Arbeiten speziell zugeteilten Maurer, Kalk und Gerüste.

811 Nachdem die Auflistung der auszuführenden Wand- und Deckengemälde in dem Schreiben vom 12. März 1848 von Kübeck an Talatzko (Niederösterreichisches Landesarchiv, Inv. Nr. 571 P 848) nicht die Auswahl der einzelnen Herrscher für die Stichkappen-Porträts beinhaltet, mussten die Kartons zu den Porträts wahrscheinlich gesondert noch einmal begutachtet und bewilligt werden.

812 Kupelwieser (1902) p. 13.

813 Das vollständige Transskript des Briefes befindet sich im Anhang.

814 Auf die Tradition der Anfertigung von Fresko-Probetafeln wird auf S. 267ff. genauer eingegangen.

815 Die Probetafel befindet sich im Privatbesitz und wurde am Österreichischen Bundesdenkmalamt restauriert (Inv. Nr. 6797). Dankenswerter Hinweis von Manfred Koller (Werkstätten des Österreichischen Bundesdenkmalamtes).

816 Inv. Nr. 7000/341a.

817 Auf dem entsprechenden Aquarellentwurf (Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/341) findet sich ein Vermerk (nicht in der Handschrift des Künstlers): „Dazu Ziegelstein und Freskoprobe in Salzburg.“

818 Niederösterreichisches Landesarchiv, Reg. A, Präs. d. NÖ. Reg., Zl. 571 P 848 vom 16. Jänner 1848, gez. Kupelwieser.

819 Als Putzträger und Dämm-Material wurde Schilfrohr verwendet.



Abb. 293: Fresko-Probetafel zu „Das öffentliche Gericht zu Tulln“;
Bildquelle: Österreichisches Bundesdenkmalamt, Wien (Nr. 6797).

Der Boden sollte mit Blendböden⁸²⁰ belegt werden, um „den nachteiligen Einfluss des Staubes zu entfernen“ und dem „schaulustige[n] Publikum“ sollte der Zutritt während der Arbeit verwehrt werden.

Mit den Fresko-Arbeiten im Marmorsaal begann Leopold Kupelwieser vermutlich im März 1848. Am 13. März kam es vor dem benachbarten Niederösterreichischen Landhaus zu Unruhen, die den Beginn der Revolution markieren.

In einem Brief an die Kaiserwitwe schreibt Kupelwieser über jene bewegten Tage und seine Arbeit in der Statthaltereirei:

*„Durch die wahrhaft wunderbare Fügung Gottes habe ich, während alle Erwerbs-Quellen versiegt sind, die Fresko Male-
reyen im Saale des neuen Regierungs Gebäudes zu malen, und dieses Segens überfroh und Gott täglich dafür dankend, gelang es mir sey den Märztagen mich bey allen Vorkomm-
nissen in mein Asyl der Kunst zu flüchten und der Außenwelt nur die nöthigste Aufmerksamkeit zu widmen, ich war so glücklich ein paar junge Leute dazu, und dadurch von Tor-
heith und Umtrieben abzuziehen, sie erkannten dieß dankbar an und indem ich sie mit an der Kunst erwärmte und belebte*

habe ich mit ihrer Beyhülfe einen großen Theil des Saales beendete [...].“⁸²¹

Die hier erwähnten jungen Leute werden in den Erinnerungen der Tochter Kupelwiesers⁸²² namentlich genannt: Es handelt sich dabei um Eduard Engerth (geb. 1818), einst Schüler Kupelwiesers an der Akademie, der 1847 von seinen ausgedehnten Studienreisen nach Wien zurückgekehrt war, weiters Adam Vogler (geb. 1822), der an der Akademie unter Joseph von Führich studierte, und Soldaditsch, zu dem keine weiteren Hinweise in der Literatur gefunden werden konnten.

Zunächst galt es, die Komposition von den zumindest zum Teil schon fertig gezeichneten Kartons an die Wand zu übertragen. Keiner der Kartons weist jedoch Spuren eines Übertragungsvorganges in Form von eingedrückten oder eingeritzten Linien, Perforierungen oder Einfärbungen auf der Rückseite auf. Es muss daher einen weiteren Karton hergestellt worden sein, um die Umrisse der Zeichnungen an die Wand zu übertragen. In schriftlichen Quellen gibt es wenige Hinweise auf einen derartigen Ersatzkarton, allerdings scheint es sich um ein damals übliches Verfahren gehandelt zu haben, das nicht gesondert beschrieben werden musste.

Im Niederösterreichischen Landesmuseum befinden sich mehrere Umriss-Zeichnungen auf Transparentpapier, die Kupelwieser als Übertragungshilfen bei Gemälden verwendet hatte. Die Papiere dazu wurden wahrscheinlich durch Imprägnieren mit trocknendem Öl, gelöstem Naturharz oder einer Mischung davon hergestellt.⁸²³ (Abb. 294)

Auf diese Transparentpapiere pauste der Künstler die Umrisslinien seiner Vorzeichnung durch, die er dann durch Nachritzen mit einem spitzen Gegenstand auf die weiche Grundierung übertrug. Auf den Transparentpapieren sind deutlich mehrere Ritzspuren entlang der gezeichneten Linien zu erkennen.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich Kupelwieser bei seinen Fresko-Arbeiten einer ähnlichen Technik bediente. Die Vorritzungen im Fresko selbst haben weiche Kanten und sind nicht direkt, sondern durch ein Papier hindurch in den feuchten Putz gesetzt.

Beim Freskieren selbst dürfte Kupelwieser die Kartons vermutlich in der Nähe gehabt haben, um sich bei der plastischen Modellierung und der Gestaltung von Gesichtszügen, Stoffmustern und anderen Details an der

820 Blendboden (auch Blindboden) ist ein Belag aus rauen, minderwertigen Brettern, die als Unterkonstruktion für einen Fußboden dient.

821 Zit. nach: Feuchtmüller (1970) p. 56f.

822 Kupelwieser (1902) p. 14.

823 Siehe Eyb-Green (2009) p. 27ff.



Abb. 294: Transparentpapiere zur Übertragung einer Komposition auf den Bildträger, Leopold Kupelwieser; Nö. Landesmuseum.

Zeichnung orientieren zu können. An einigen Kartons finden sich deutliche Spuren einer solchen Verwendung auf der Baustelle, wie Farbspritzer oder helle Flecken im Papier, die möglicherweise durch das Kalkwasser entstanden sind, das beim Zubereiten der Farben auf den Karton tropfte.⁸²⁴ Weiters verlangte Kupelwieser wie erwähnt in seinem Brief vom 16. Jänner 1848, dass ihm ein versperrbares Zimmer neben dem Marmorsaal zur Verfügung gestellt werde, um darin seine Kartons aufbewahren zu können.⁸²⁵

Zur Malweise von Kupelwieser und Engerth finden sich einige Hinweise in den Erinnerungen von Engerths Schüler Karl Karger, die auf einer Erzählung Engerths beruhen:

„Als er noch Schüler Kupelwiesers war, der zu jener Zeit einen Namen als Freskant genoss, wurde Engerth bei seines Lehrers Arbeiten zugezogen und erwies sich dieser Aufgabe nicht allein gewachsen, sondern übertraf denselben bald in der Malerei der von ihm ausgeführten Wandgemäldepartien. Kupelwieser ging systematisch vor und mischte rezeptmäßig und den Erfahrungen nach, wie die Farben aufzutrocknen, seine Töne, so dass er für den Lokalton, für das Licht, die Halbschatten und die Schatten auf der Palette schon die Töne fertig mischte und sozusagen die betreffenden Partien mit diesen schematisch ausfüllte und durch Ineinandermalen an den Tongrenzen weich vermittelte. War dies z.B. eine nackte Gestalt, so konnte man vom Scheitel bis zur Ferse die ganze Figur in gleicher Weise koloriert finden, während die Natur eine große Variation von Abstufungen aufweist. Engerth war sich wohl bewusst, daß die monumentale Malerei in dieser Hinsicht eine Vereinfachung erheischt, mit einer so weitgehenden konnte er sich aber nicht einverstanden erklären, und er gestand dies auch offen seinem Lehrer. Kupelwieser sagte darauf: „Ja, wenn Sie glauben, dass Sie etwas herausbringen, wenn Sie die Töne jeweils richtig

mischen, so versuchen Sie es nur, Sie werden aber erstaunt sein, was da herauskommt, wenn die Malerei trocken ist.“ Engerth unternahm das Wagnis, aber das Erstaunen war auf Seiten Kupelwiesers, denn der Versuch war glänzend gelungen, und die von Engerth gemalte Gestalt übertraf koloristisch die übrigen in herkömmlicher Weise kolorierten, und Kupelwieser ließ Engerth auch volle Gerechtigkeit widerfahren.“⁸²⁶

Zum Anmischen der fertigen Töne für Lokalton, Licht- und Schattenpartien wird im *Buch von der Frescomalerei* die Verwendung einer Vorrichtung empfohlen, die aus fünf mit Ölfarbe angestrichenen Holzscheiben mit kreisförmigen Vertiefungen besteht, wobei die Scheiben jeweils durch ein Loch in der Mitte übereinander auf einen Stock gesteckt werden:

„[...] zum Gebrauche werden die Scheiben auseinander gelegt und in jede der eigenthümliche Ton gebracht. [...] So hat man an einer Scheibe alle Fleischtöne des Lichts, auf einer andern Scheibe hingegen die Fleischtöne des Schattens.“⁸²⁷

Zeitlich parallel zu den Fresko-Arbeiten dürften auch die geschnitzten und vergoldeten Rahmen gefertigt worden sein. (Abb. 293)

Kupelwieser bittet in seinem Brief vom 16. Jänner, dass die Maurer- und Marmorierarbeiten sowie die Herstellung der Rahmen, die während der Ausführung der Fresko-Malereien zu erledigen waren, so koordiniert werden, dass der Künstler in seinem Schaffen nicht gestört werde. Außerdem sicherte sich Kupelwieser das Recht, die Rahmen, wenn notwendig, im Nachhinein noch „*seinen Bedürfnissen*“ anpassen zu lassen, „*um die Bildwirkung zu steigern*“.

Durch die Zuspitzung der politischen Lage war Kupelwieser gezwungen, am 6. Oktober 1848 seine Arbeit im Marmorsaal zu unterbrechen und konnte vermutlich erst wieder mit Beginn des Jahres 1849 damit fortsetzen. Wahrscheinlich entstanden in diesen Monaten einige Kartons.

Im Deutschen Kunstblatt vom 4. März 1850 wird berichtet, dass das Wandgemälde zum Wiener Kongress als letztes Fresko zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollendet war.⁸²⁸

824 Zum Anreiben der Farben mit Kalkwasser vgl. etwa: *Das Buch von der Frescomalerei* (1846) p. 90: „Eine noch grössere Dauer kann man Frescobildern überhaupt verleihen, wenn man sie anstatt in purem Wasser, in durchgeseihtem Kalkwasser reibt.“

825 Niederösterreichisches Landesarchiv, Reg. A, Präs. d. NÖ. Reg., Zl. 571 P 848 vom 16. Jänner 1848, gez. Kupelwieser.

826 Karger (1994) p. 23.

827 *Das Buch von der Frescomalerei* (ohne Autor, 1846) p. 86f.

828 *Deutsches Kunstblatt* (red. von F. Eggers) Nr. 9 vom 4. März 1850, p. 71.



Abb. 295: Geschnitzte und vergoldete Rahmenleisten;
Decke des Marmorsaaes im Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei.

Zur Herstellung der Kartons

Zwischen den Kartons für die Deckengemälde, für die historischen Szenen an den Wänden, für die Porträts und die allegorischen Figuren gibt es große Unterschiede sowohl in der Herstellung der großformatigen Papierbahnen als auch in der Ausführung der Zeichnungen und den weiteren Überarbeitungen und Veränderungen. Im Folgenden soll der Prozess bei der Herstellung und Gestaltung der Kartons rekonstruiert und beschrieben werden.

Die Kartons zu den fünf Hauptgemälden der Decke

Für die Kartons zu den Deckengemälden wurden große Einzelblätter von dickem, grob strukturiertem Papier zuerst regelmäßig aneinandergesetzt, danach wurde auf die so entstandene großformatige Papierbahn gezeichnet und das Trägerpapier im Anschluss auf Leinwand kaschiert. Zu der genauen Vorgangsweise können nur Vermutungen angestellt werden.

Zunächst wurden die einzelnen Papierbögen an den Rändern mit einer Mischung aus tierischem Leim und Stärkekleister eingestrichen⁸²⁹ und ca. 1–2 cm, in manchen Fällen bis zu 8 cm überlappend aneinandergesetzt. Die meisten Kartons sind so ausgerichtet, dass mit dem ersten Blatt in der linken oberen Ecke begonnen wurde und danach die Blätter zunächst in einer Reihe nebeneinander gelegt wurden. Danach wurde, wieder links beginnend, mit der zweiten Reihe fortgesetzt, bis schließlich das letzte Blatt in der rechten unteren Ecke angeklebt wurde. Die einzelnen Blätter haben ein Format von 79,5 x 58,5 cm bis 88,5 x 65 cm und wurden, bis auf eine Ausnahme (Karton zur Austria-Allegorie), im Querformat verwendet. (Abb. 296)

Möglicherweise wurde die so hergestellte große Papierbahn nach dem Trocknen des Kleisters mit einem Schwamm befeuchtet, entlang der Ränder erneut mit Kleister eingestrichen und auf eine Arbeitsfläche, wahrscheinlich eine Wand, geklebt. Dadurch konnten Wellen und Falten im Papier ausgespannt und das Papier geglättet werden. Bereits Vasari beschreibt diese Vorgangsweise zur Herstellung großer Papierbahnen für Kartons:

„The cartoons are made thus: sheets of paper, I mean square sheets, are fastened together with paste made of flour and water cooked on the fire. They are attached to the wall by this paste, which is spread two fingers' breadth all round on the side next the wall, and are damped all over by sprinkling cold water on them. In this moist state they are stretched so that the creases are smoothed out in the drying.“⁸³⁰

Eine ähnliche Vorgangsweise beschreibt Alfred Bonnardot zum Aufkaschieren von Kupferstichen. Dazu wird zunächst das Kaschierpapier befeuchtet und an den Rändern auf einer Arbeitsfläche fixiert.

„Man breitet es [das Kaschierpapier, Anm.] auf einem ganz sauberen Tische aus und befeuchtet es auf beiden Seiten mittelt eines Schwammes; alsdann trägt man auf seine Ränder in einer Breite von 2 oder 3 Centimeter auf der Seite, welche die linke bilden soll, eine Schicht dicken Kleister auf, oder, wenn man es vorzieht, (bloß für diesen Fall), Leimgalerte auf. [...] Es handelt sich jetzt darum, dieses Blatt mit den Rändern an dem hölzernen Grunde [...] zu befestigen, auf welcher man es sich spannen und trocknen lässt.“⁸³¹

Durch das Fixieren der feuchten Bögen an den Rändern spannt sich das Papier beim Trocknen, und es können keine Falten entstehen.

„Wenn der Kupferstich trocken geworden ist, so werden bei diesem Verfahren die Runzeln und die Falten vollständig vertilgt sein.“⁸³²

Nach dem Trocknen wurden die aus Einzelblättern zusammengesetzten Papierbögen beschnitten, und zwar an der rechten, linken und unteren Kante, so dass die Einzelbögen an diesen Rändern nicht mehr ihre ursprünglichen Maße aufweisen. (Abb. 297)

Die so dem Format des geplanten Fresko-Gemäldes entsprechend angepasste Papierbahn wurde vermutlich an den Rändern mit kleinen Nägeln an der Wand befestigt. Der Karton *Die gekrönte Austria* ist der einzige der hier beschriebenen fünf Kartons, an dem die Ränder nicht beschnitten wurden und noch im originalen Zustand vorliegen. Entlang seiner Ränder befinden sich kleine Löcher, die nur durch das Papier, nicht aber durch die später aufkaschierte Leinwand gehen. Es kann angenommen werden, dass ursprünglich alle Kartons diese kleinen Löcher entlang der Ränder aufwiesen, die von einer ersten Montierung an der Wand stammen. Das Raster und die Zeichnung wurden vermutlich auf der so in vertikaler Position fixierten Papierbahn ausgeführt. (Abb. 298)

⁸²⁹ Untersuchungsbericht von Robert Linke (Zentrallabor des Österreichischen Bundesdenkmalamtes), in: Eyb-Green (2009) p. 449f. und ebd. p. 293f.

⁸³⁰ Brown (1960) p. 213.

⁸³¹ Bonnardot (1859) p. 71.

⁸³² Ebd. p. 71.

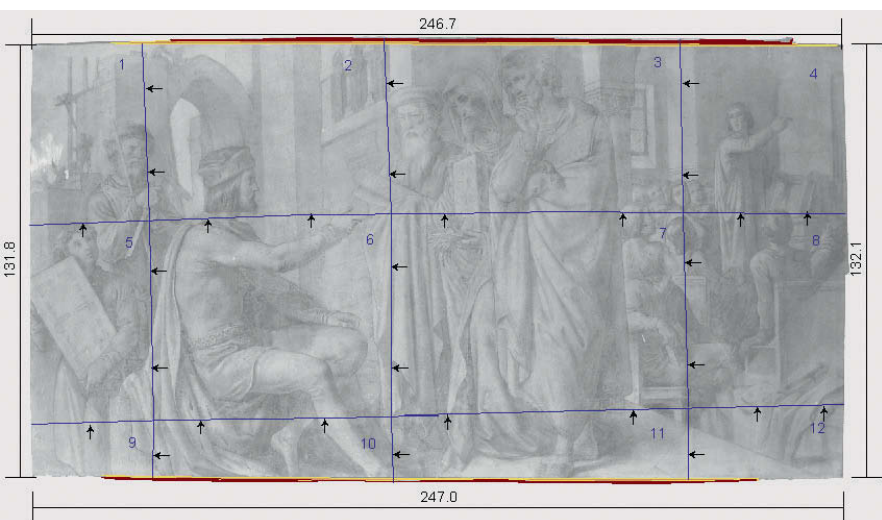


Abb. 296: Karton „Die Gründung der Universität Wien durch Rudolf IV.“; die Nummerierung bezeichnet die Abfolge der Blätter; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 765.



Abb. 297: Der Karton „Die Gründung der Universität Wien durch Rudolf IV.“ wurde an allen vier Seiten beschnitten; die beschnittenen Blätter sind farbig markiert; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 765.



Abb. 298: Detail aus dem Karton „Die gekrönte Austria“; kleine Löcher entlang der Ränder; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 785.

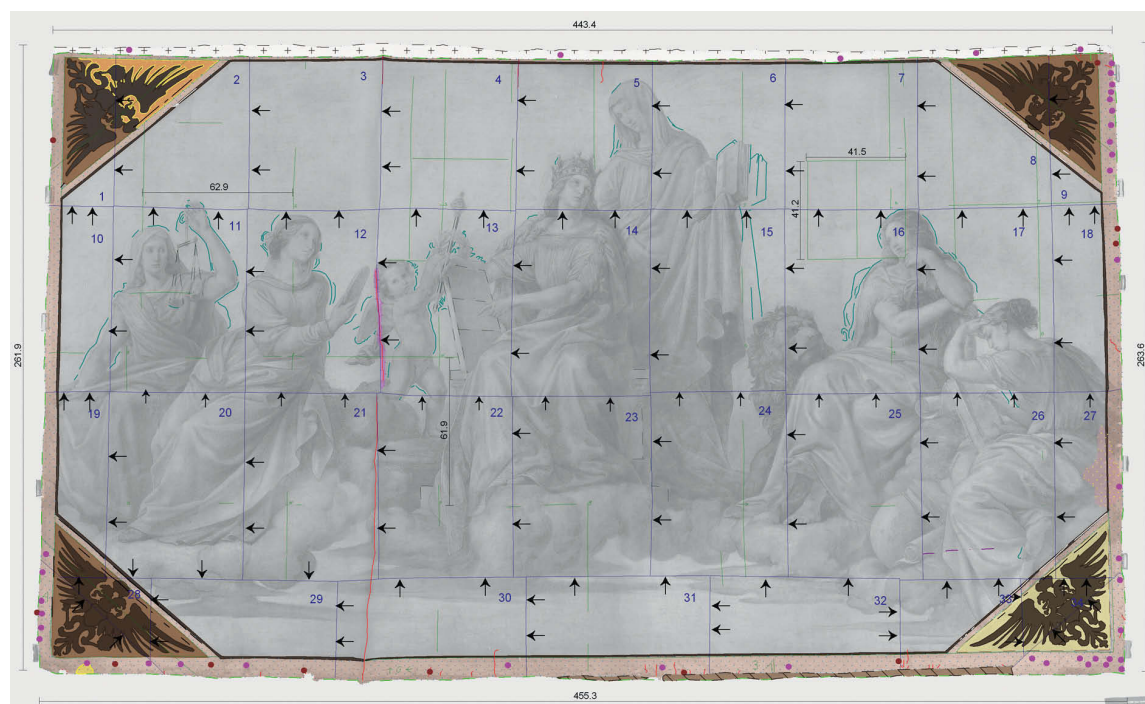


Abb. 299: Rasterlinien auf dem Karton „Die gekrönte Austria“, die Linien sind grün markiert; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 785.

Der Karton *Die gekrönte Austria* ist mit mehreren vertikalen und horizontalen, nummerierten Bleistiftlinien gerasert; ihr Abstand voneinander beträgt etwa 61 – 62 cm, was ungefähr 2 Wiener Fuß entspricht.⁸³³ Die Linien sind nicht durchgehend und wurden im Nachhinein wahrscheinlich teilweise ausradiert. Auf den anderen vier Kar-

tons findet sich keine Rasterung, möglicherweise wurden die Linien aber auch nur im Nachhinein gründlicher entfernt. (Abb. 299)

⁸³³ 1 Wiener Fuß entspricht 31,610 cm. Vgl.: Trapp (1992) p. 223.



Abb. 300: Karton „Die drei Erbauer der St. Stephanskirche“; mit Lineal konstruierte Linien, die Linien sind dunkelgrün markiert; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 763.

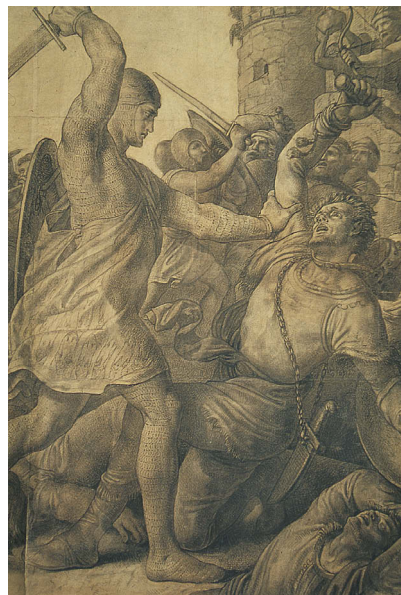


Abb. 301: Detail aus dem Karton „Leopold I. stürmt Melk“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 770.

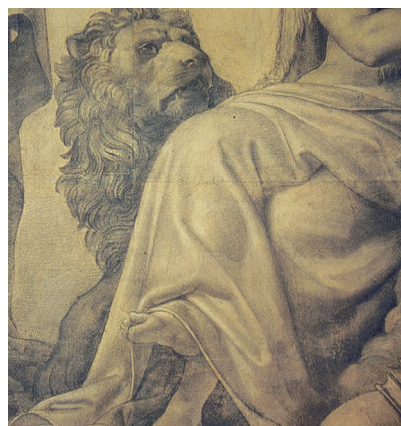


Abb. 302: Detail aus dem Karton „Die gekrönte Austria“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 785.

Kupelwieser zeichnete die Kartons ausschließlich mit Zeichenkohle. Dabei modellierte er alle Bildelemente sehr sorgfältig durch Verwischen und teilweise nachträgliches Wegnehmen der Kohle; seltener durch Schraffuren, um Schatten oder Helligkeiten zu schaffen und Tiefe zu erzeugen. (Abb. 301, 302)

Selbst Hintergründe wie Landschaften und Details wie Ornamente und Verzierungen gestaltete Kupelwieser mit großer Genauigkeit; Architekturelemente konstruierte er, oft auch mithilfe eines Lineals, genau durch. (Abb. 300)

Auffallend ist, dass man auf diesen Kartons kaum Pentimente findet, lediglich im Karton *Die gekrönte Austria* korrigierte der Künstler einige Linien nachträglich und auf dem Karton *Leopold I. stürmt Melk* änderte er die Position einer bewimpelten Lanze.

Die Tatsache, dass die Bildfelder der fünf Hauptgemälde der Decke die Form von Rechtecken mit abgeschragten Ecken haben, berücksichtigte Kupelwieser bereits in seinen Kartons: Die Bereiche in den Ecken, die im Fresko nicht ausgeführt werden sollten, sind heller und weit weniger detailliert durchgezeichnet, oft werden die Formen hier nur summarisch angedeutet. (Abb. 303, 304)

Kupelwieser bereitete vor allem den Karton zur Austria-Allegorie mit einer großen Anzahl an Falten- und Gewandstudien sowie mit zwei schön durchgezeichneten Porträts sehr genau vor. (Abb. 305, 306) Möglicherweise war dieser Karton der erste, den Kupelwieser zeichnete, und wurde deshalb von besonders zahlreichen Vorstudien begleitet. Aber auch zu der bewegten Szene *Leopold I. stürmt Melk* gibt es viele Bewegungsstudien, die Kupelwieser nach Modellen zeichnete.



Abb. 303: Detail aus dem Karton „Die Gründung der Universität Wien durch Rudolf IV.“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 765.

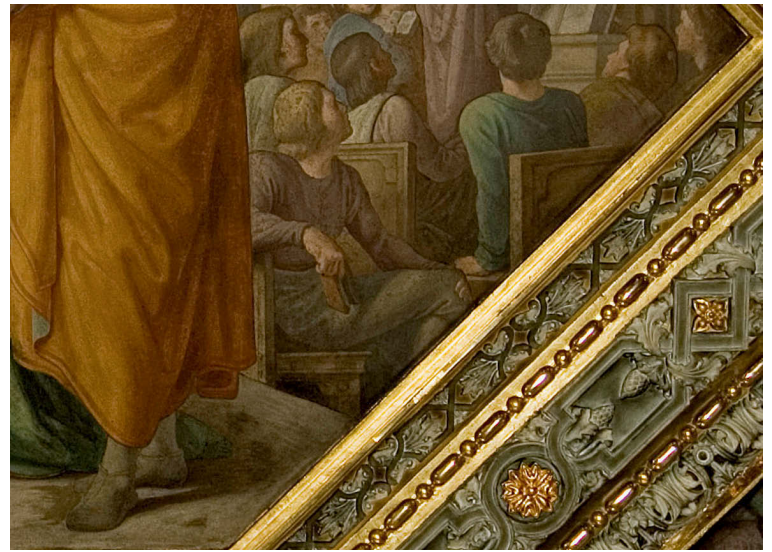


Abb. 304: Fresko „Die Gründung der Universität Wien durch Rudolf IV.“. Bedingt durch die Form des Bildfeldes ist hier die Zeichnung in den vier Ecken, die auf dem Karton skizzenhaft angelegt ist, nicht ausgeführt.



Abb. 305: Studie zu „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier, 290 x 253 cm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/523.



Abb. 306: Ausschnitt aus „Die gekrönte Austria“: „Die Weisheit“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 785.

Zur zeichnerischen Ausführung von Kartons schreibt Vasari:

„Then when they are dry the artist proceeds, with a long rod, having a piece of charcoal at the end, to transfer the cartoon (in enlarged proportions), to be judged of at a distance, all that in the small drawing is shown on the small scale.“⁸³⁴

Kupelwiesers Vorgehen entspricht sowohl bei der Herstellung des Papierträgers als auch bei der Zeichnung des Kartons im Wesentlichen einer künstlerischen Tradition, die zumindest bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht und

⁸³⁴ Brown (1960) p. 213.

die sich in den grundlegenden Arbeitsschritten bis ins 19. Jahrhundert kaum veränderte.

Wahrscheinlich wurden die Kartons nach Fertigstellung der Zeichnung an der Wand belassen und gleich fixiert, da jede weitere Handhabung einer unfixierten Kohlezeichnung dieses Formats dazu geführt hätte, dass Striche verwischen oder Fingerabdrücke entstehen. Auf keinem der Kartons konnten entsprechende Spuren gefunden werden.

Da auch beim Aufbringen eines Fixativs mit einem Pinsel Striche und vor allem Flächen mit viel Zeichnemedium leicht verwischen und dieses Phänomen ebenfalls auf keinem Karton beobachtet werden kann, wird davon ausgegangen, dass das Fixativ mittels Blaströhrchen aufgesprüht wurde.

Im rechten unteren Teil des Kartons zu *Maximilian I.* bildet das Fixativ zwei Rinnsuren, die vertikal von oben nach unten führen. Auch dies ist als weiterer Hinweis darauf zu werten, dass die Kartons in vertikaler Lage mittels Sprühhöhrchen fixiert wurden. (Abb. 307)

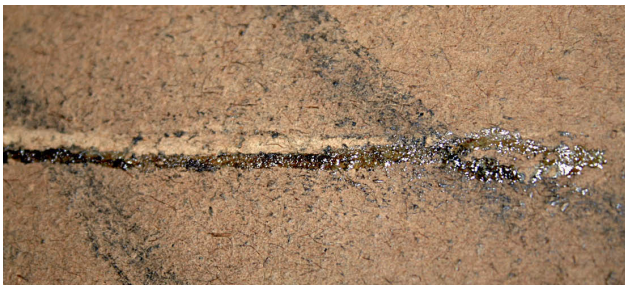


Abb. 307: Karton „Porträt Maximilian I.“: Rinnsuren des Fixativs; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 768.

Analysen von Proben der Rinnsuren ergaben, dass es sich bei dem Fixiermaterial wahrscheinlich um Kolophonium handelt.⁸³⁵

Fünf Kartons zu Herrscherporträts: Rudolf I., Maximilian I., Ferdinand II., Maria Theresia und Joseph II.

Die Kartons zu den Herrscherporträts bestanden zu Beginn alle aus nur einem Blatt oder zwei zusammenmontierten Blättern, vergleichbar mit dem Karton *Porträt Joseph II.*, der als einziger Porträtkarton der Sammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums noch das ursprüngliche kleinere Format hat.

Das Papier, das Kupelwieser für die Kartons zu den Herrscherporträts verwendete, entspricht dem Papier, aus dem auch die fünf Hauptgemälde der



Abb. 308: Kreis und Markierungen auf dem Karton „Joseph II.“; die grünen Linien entsprechen den Bleistift-Markierungen, die Blattgrenzen sind blau gekennzeichnet; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 795.

Decke bestehen. Es handelt sich um dickes, grobes, stark strukturiertes Papier mit Blattmaßen von 79,5 x 58,5 bis 88,5 x 65 cm. Ein mit Zirkel und Bleistift konstruierter Kreis legte die Position des Porträts auf dem Blatt fest. Es sind einige Bleistiftmarkierungen vorhanden, die offenbar dazu dienten, den Mittelpunkt des Kreises festzulegen. (Abb. 308)

So wie die zuvor beschriebenen Kartons zu den Deckengemälden wurden auch die Porträts in Kohle ausgeführt, die Gesichtszüge wurden durch Verwischen und nachträgliches Entfernen der Kohle sehr sorgfältig durchmodelliert. Für die Portraits fertigte Kupelwieser keine Skizzen oder Vorstudien an, lediglich für das Porträt Maximilians I. existiert ein Aquarellentwurf, der im Karton jedoch abgewandelt wurde.⁸³⁶

⁸³⁵ Untersuchungsbericht von Robert Linke (Zentrallabor des Österreichischen Bundesdenkmalamtes), in: Eyb-Green (2009) p. 451f. und ebd. p. 294. Weiters: Untersuchungsbericht von Madeleine Dellmour (Institut für Analytische Chemie, Universität Wien) in: Eyb-Green (2009) p. 458 und p. 294.

⁸³⁶ Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/342.

Über dem Porträt wurden teilweise Name und Regierungszeit des jeweiligen Herrschers in Großbuchstaben vermerkt. Es ist anzunehmen, dass die Porträt-Zeichnungen bereits zu diesem Zeitpunkt mit Kolophonium fixiert wurden, da sie sonst in den darauf folgenden Bearbeitungsphasen verwischt worden wären.

Die Kartons zu den Allegorien

Für die Kartons zu den Allegorien verwendete Kupelwieser aus zusammengesetzten Einzelbögen bestehende Papierbahnen, die er zu kleineren Formaten zerschnitt. Die Kartons der allegorischen Figuren zu Rudolf I., Franz



Abb. 309: Karton „Knabe mit deutscher Kaiserkrone“ (zu Porträt von Rudolf I.); die Ränder der einzelnen Papierbögen sind blau markiert; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 761.



Abb. 310: Karton „Knabe mit Kreuz und Zepter“ (zu Porträt von Rudolf I.); die Ränder der einzelnen Papierbögen sind blau markiert; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 759.

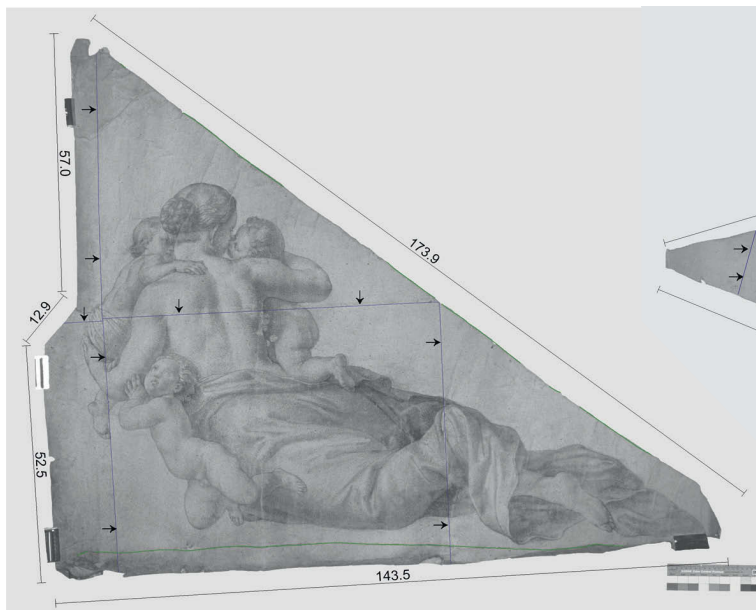


Abb. 311: Karton „Caritas“ (zu Porträt von Maria Theresia); die Ränder der einzelnen Papierbögen sind blau markiert; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 778.

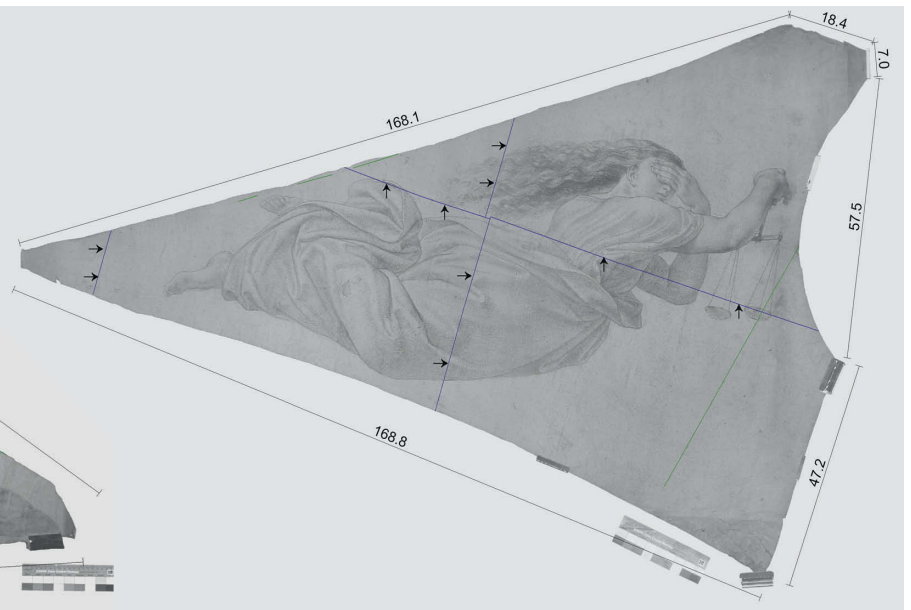


Abb. 312: Karton „Justitia“ (zu Porträt von Maria Theresia); die Ränder der einzelnen Papierbögen sind blau markiert; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 789.

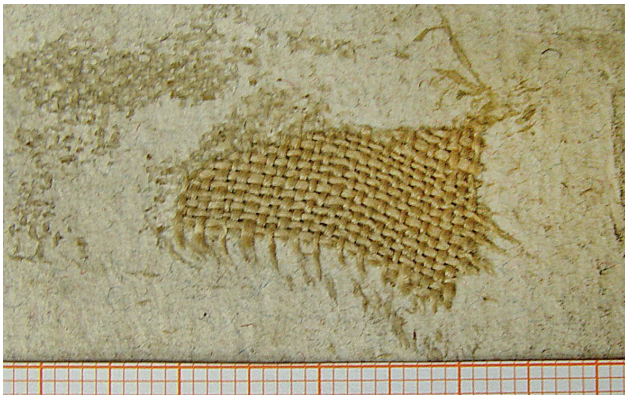


Abb. 313: Fragment der Kaschierleinwand auf der Rückseite des Kartons „Gottesfurcht“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 762.

Joseph und Maria Theresia könnten möglicherweise aus jeweils einem größeren, aus Einzelbögen zusammengesetzten Papierbogen geschnitten worden sein, da Papiere und Blattgrößen genau übereinstimmen. (Abb. 309, 310)

Die so aus mehreren Einzelblättern zusammengesetzten Kartons wurden mindestens einmal, jedoch bis zu fünfmal auf größtenteils ähnliche Papiere kaschiered. Auf vier dieser Kartons findet man weiters deutliche Spuren einer ehemaligen Kaschierung auf Leinwand: Die Struktur des Textils drückte sich in den Leimresten auf der Rückseite dieser Kartons stellenweise ab. Auf der Rückseite des Kartons *Weibliche Figur mit Kreuz* konnte ein kleines Leinwand-Fragment gefunden werden. (Abb. 313)

Bei diesem Karton kann mit Sicherheit angenommen werden, dass die Leinwand zu einem sehr frühen Zeitpunkt, möglicherweise von Kupelwieser selbst, wieder abgeris-

sen wurde, da sich auf der – nun nicht mehr von der Leinwand bedeckten – Rückseite ein mit vier Siegeln Kupelwiesers befestigter Zettel befindet. (Abb. 314, 315)

Durch das Entfernen der Kaschier-Leinwand wurden bei allen vier Kartons auch die darunter liegenden Kaschier-Papiere teilweise mitgerissen. (Abb. 316) Warum die Leinwand wieder entfernt wurde, ist nicht bekannt; möglicherweise sollten ursprünglich auch Kartons zu den Allegorien den Salon in der Beletage des Palais Questenberg-Kaunitz dekorieren. Nachdem entschieden wurde, die Kartons nicht weiter zu verwenden, sollte die Leinwand vielleicht für andere Zwecke verwendet werden.

Für die Kartons *Weibliche Figur mit den Kronen Ungarns und Böhmens*, *Knabe mit Waffen und Lorbeerzweigen*, *Bruderliebe* und *Jüngling mit Maurerkelle und Schwert* verwendete Kupelwieser maschinell hergestelltes Rollenpapier. Dies hatte den Vorteil, dass nicht erst mehrere Papierbögen zusammenmontiert werden mussten, bevor der Karton gezeichnet werden konnte. Nur einer dieser Kartons wurde mit mehreren zusammengesetzten Papierbögen kaschiered, die anderen Kartons auf Rollenpapier sind nicht kaschiered. Alle Rollenpapiere haben einen grau-blauen bzw. blauen Papierton. (Abb. 317)

Sowohl bei den aus mehreren Blättern zusammengesetzten als auch bei den auf Rollenpapier gezeichneten Kartons wurde vor dem Zeichnen die ungefähre Form des Kartons bzw. die Position der Figur durch mehrere freihändig gezeichnete Hilfslinien am Blatt angedeutet.

Kleine Einstichlöcher entlang der Ränder, die durch alle Papierschichten gehen, stammen möglicherweise von

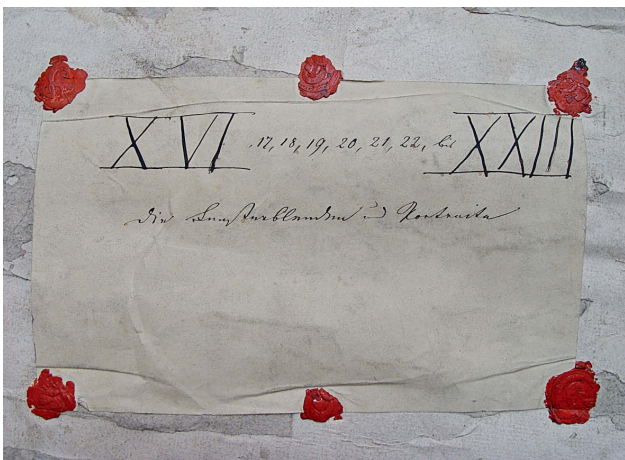


Abb. 314: Rückseite des Kartons „Gottesfurcht“: Zettel mit einer Liste von Kartons, befestigt mit vier Siegeln von Leopold Kupelwieser; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 762.



Abb. 315: Rückseite des Kartons „Gottesfurcht“; Siegel mit dem Schriftzug „Leopold Kupelwieser“, Palette und Pinsel; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 762.



Abb. 316: Rückseite des Kartons „Knabe mit deutscher Kaiserkrone“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 761.



Abb. 317: Karton „Bruderliebe“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 783.

einer Befestigung des Kartons an der Wand, wo Kupelwieser die Zeichnung ausführte und dann fixierte. Diese Einstichlöcher liegen sehr nahe am Rand bzw. sind teilweise durchgeschnitten, folglich befestigte Kupelwieser wahrscheinlich erst die kaschierte Papierbahn an der Wand und zeichnete bzw. fixierte die Zeichnung, bevor er den Karton zu der dem Bildfeld entsprechenden Form zuschnitt.

Manche Kartons, etwa *Schwertführende Wahrheit* und *Kraft*, haben noch das rechteckige Format, während andere Kartons wie jener zu *Weisheit mit Fackel*, zu *Gerechtigkeit* oder zu *Caritas* im Nachhinein weiter beschnitten wurden. (Abb. 318)

Auch in der zeichnerischen Ausführung der Kartons zu den allegorischen Figuren gibt es deutliche Unterschiede. Bei einigen – wie *Justitia*, *Caritas*, *Weisheit* oder *Bruderliebe* wurde ebenso genau gearbeitet wie bei den Kartons zu den Deckengemälden; Plastizitäten wurden durch Verwischen der Kohle sorgfältig modelliert und Details wie Haare, Faltenwurf oder Gesichter aufwändig ausgeführt. Im Karton *Bruderliebe* setzte Kupelwieser sogar Höhlungen in weißer Kreide auf blauem Papier ein. (Abb. 319 – 322)

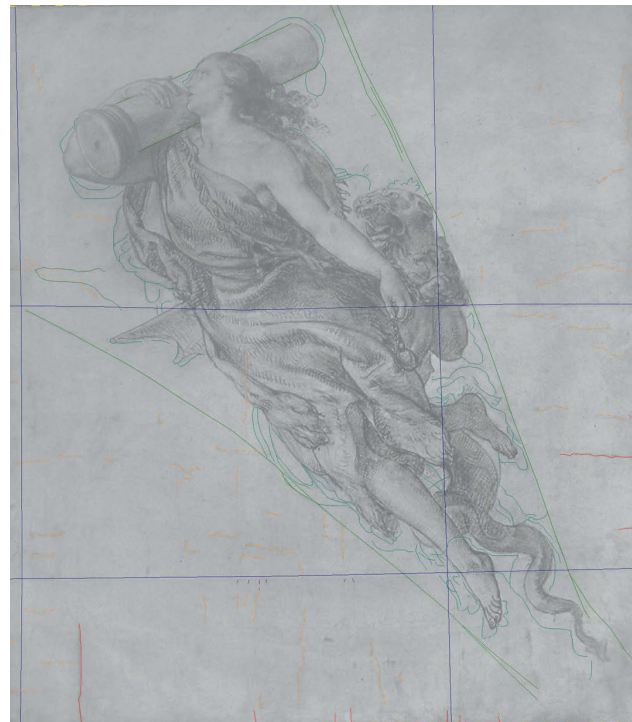


Abb. 318: „Kraft“; mit Kohlestrichen angedeutete Form des Kartons (in Grün markiert); der Karton wurde danach nicht der skizzierten Form entsprechend zugeschnitten; die blauen Linien markieren Pentimente; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 776.



Abb. 319: Karton „Justitia“, Detail; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 789.

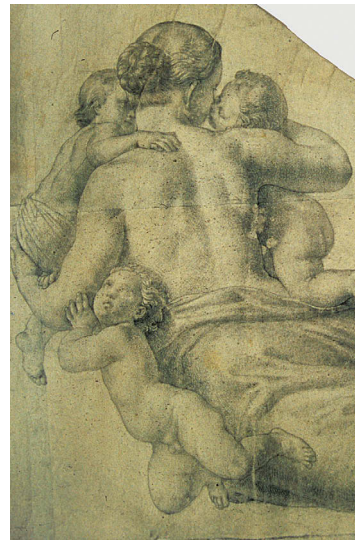


Abb. 320: Detail aus dem Karton „Caritas“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 778.



Abb. 321: Detail aus dem Karton „Bruderliebe“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 783.



Abb. 322: Detail aus dem Karton „Weisheit“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 760.



Abb. 323: Karton „Bruderliebe“, Änderungen der Fußstellung; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 783.



Abb. 324: Karton „Bruderliebe“, Änderungen im Faltenwurf; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 783.

Zugleich änderte er auf diesem Karton vor allem die Bein- und Fußstellung sowie die Draperie mehrere Male. (Abb. 323, 324)

Die Kartons *Gottesfurcht*, *Kraft* oder *Schwertführende Wahrheit* hingegen erscheinen insgesamt sehr rasch und spontan gezeichnet, hier wurden hauptsächlich flüchtige Schraffuren gesetzt, und es finden sich zahlreiche Ausbesserungen in Form und Haltung der Figuren. (Abb. 325, 326)



Abb. 325: Detail aus dem Karton „Gottesfurcht“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 762.



Abb. 326: Detail aus dem Karton „Schwertführende Wahrheit“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 771.

Auf den Kartons *Weibliche Figur mit den Kronen Böhmens und Ungarns* und *Gottesfurcht* finden sich außerdem an den Rändern kleine spontane Skizzen zum Verlauf eines Faltenwurfes bzw. der Stellung einer Figur. (Abb. 327)



Abb. 327: Detail aus dem Karton „Gottesfurcht“: Skizze am Rand des Kartons; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 762.

Im Vergleich zu den Kartons für die historischen Szenen an Wänden und Decke finden sich auf allen Kartons zu den Allegorien wesentlich mehr Änderungen in der Arm- und Beinstellung oder im Faltenwurf und anderen Details. Vorstudien existieren hauptsächlich für die sorgfältiger ausgeführten Kartons *Kraft*, *Caritas* oder *Justitia*, wobei sich der Künstler auf diesen Blättern vor allem mit Oberkörper, Armhaltung und Köpfen der Figuren auseinandersetzte. (Abb. 328 – 331)

Für die beiden besonders fein gearbeiteten Porträtstudien zu *Bruderliebe* standen Kupelwiesers Söhne Paul und Karl Modell. (Abb. 332, 333)

Zumindest von sechs Kartons zu Allegorien kann als gesichert angenommen werden, dass sie sich bei den Freskoarbeiten im Marmorsaal auf der Baustelle befanden. Besonders auf den Kartons *Wahrheit*, *Knabe mit deutscher Kaiserkrone* und *Knabe mit Zepter und Kreuz* (Letztere zu dem Porträt Rudolf I.) finden sich zahlreiche blaue, orange, braune und rosa Farbspritzer, wobei es sich wahrscheinlich um mit Wasser angeteigte Pigmente ohne Bindemittel handelt.⁸³⁷ (Abb. 334)

Auf den beiden Kartons *Knabe mit Waffen und Lorbeerzweigen* und *Weibliche Figur mit Kronen Böhmens und Ungarns* (beide zu dem Porträt Albrecht II.) bleichten wahrscheinlich Spritzer von Kalkwasser, mit dem die Farben angemischt wurden, das Papier und verursachten so die hellen Flecken auf den Kartons. (Abb. 335)

Nicht zuletzt können zahlreiche Risse, Knicke und Fehlstellen, die sich besonders in den Randbereichen aller Kartons zu den Allegorien befinden, als deutliche Spuren einer Verwendung der Kartons während der Arbeiten an den Fresken gedeutet werden.

⁸³⁷ Bei der Untersuchung von Proben der Farbspritzer konnten keine Spuren von Bindemittel detektiert werden. Siehe Untersuchungsbericht von Robert Linke (Zentrallabor des Österreichischen Bundesdenkmalamtes), in: Eyb-Green (2009) p. 449f.



Abb. 328: Studie zu „Weisheit“;
Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/344.



Abb. 329: Karton „Weisheit“;
Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 760.



Abb. 330: Detail aus dem Karton „Caritas“;
Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 778.



Abb. 331: Studie zu „Caritas“;
Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1042.



Abb. 332: Studie zu „Bruderliebe“, Paul Kupelwieser; Besitz der
Familie Kupelwieser; Bildquelle: Nö. Landesmuseum,
Kupelwieser-Archiv (dort als Kopie).

Abb. 333: Detail aus dem Karton „Bruderliebe“;
Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 783.



Abb. 334: Farbspritzer auf dem Karton „Knabe mit deutscher Kaiserkrone“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 761.

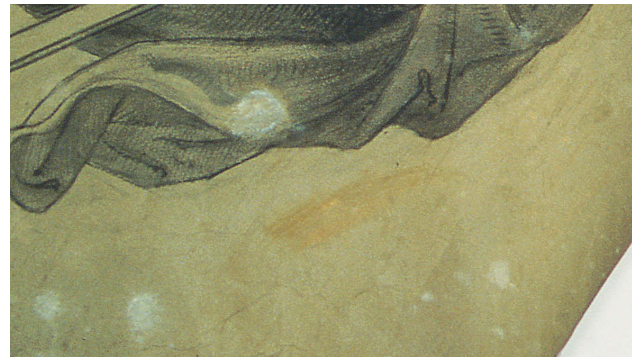


Abb. 335: Helle Flecken auf dem Karton „Weibliche Figur mit den Kronen Ungarns und Böhmens“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 777.

Die Kartons zu den historischen Gemälden an den Wänden

Die Papierbahnen für diese Kartons bestehen, wie jene für die Kartons zu den Deckengemälden, aus regelmäßig aneinandergesetzten Einzelblättern, wobei meist 20, in manchen Fällen 25 oder 30 Blätter notwendig waren. Fast immer wurde auch hier mit dem linken obersten Blatt begonnen und dann in horizontalen Reihen von oben nach unten fortgesetzt. (Abb. 336)

Im Nachhinein wurde die genaue Größe aus dieser Papierbahn zugeschnitten, wobei meist die unteren und

rechten, manchmal auch die linken Ränder beschnitten wurden. Die so entstandenen Papierbahnen wurden zumindest einmal auf weitere Papierbögen kaschirt, wobei das Trägerpapier, wie bei allen Kartons, relativ dick ist und eine sehr raue Oberfläche hat. Das Kaschierpapier ist in manchen Fällen dem Trägerpapier ähnlich, allerdings wurden einige dieser großformatigen Kartons zu einem späteren Zeitpunkt kaschirt, so dass der ursprüngliche Zustand nicht in allen Fällen rekonstruierbar ist.

Drei dieser neu kaschierten Kartons – *Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern*, *Die Aufgebote von 1797* und *Leopold erhält von Otto II. die Ostmark zum Lehen* – weisen viele stark gedünnte Bereiche im Papier auf, die in manchen

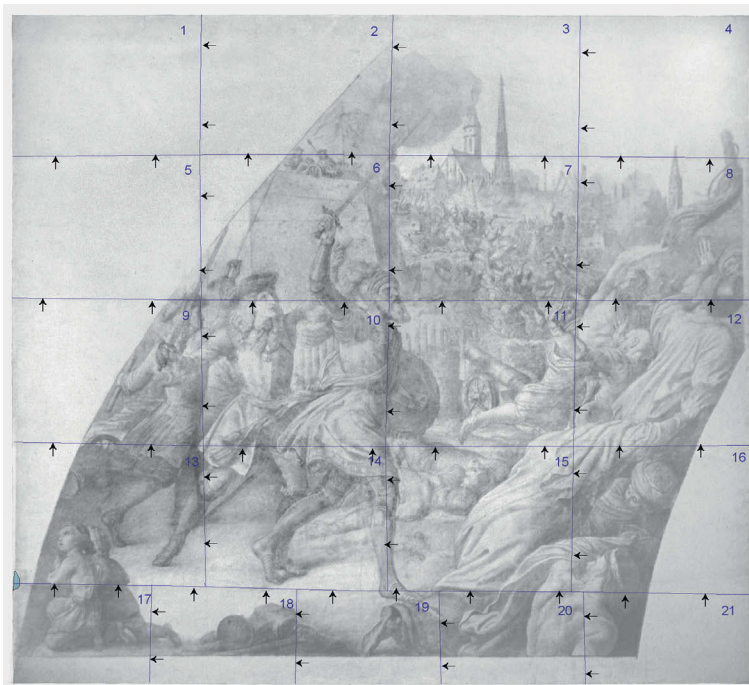


Abb. 336: Karton „Die Türkenkriege der Jahre 1529, 1683 und 1697“; die Nummerierung bezeichnet die Abfolge der Blätter; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 772 a und b.

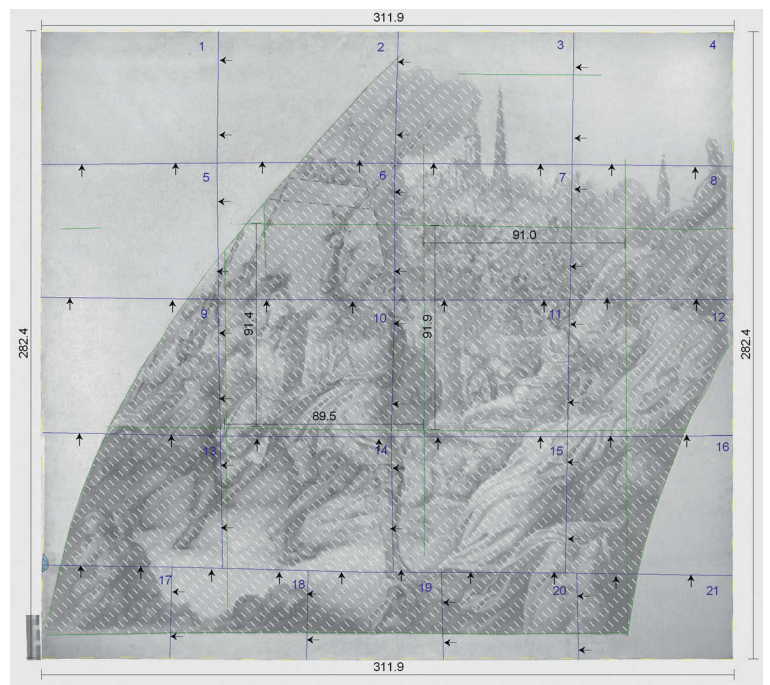


Abb. 337: Raster auf dem Karton „Die Türkenkriege der Jahre 1529, 1683 und 1697“; die Rasterlinien sind grün markiert; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 772.

Bereichen in Fehlstellen übergehen. Dabei handelt es sich um ein für unsachgemäße Entfernung alter Kaschierungen charakteristisches Schadensbild, was ein Hinweis sein könnte, dass diese drei Kartons zu einem früheren Zeitpunkt auf Leinwand oder Papier kaschiert waren.

Zu den vier Wandgemälden, die sich über die Ecken des Raumes hinweg auf der angrenzenden Wandfläche fortsetzen – *Die Türkenkriege der Jahre 1529, 1683 und 1697*, *Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern*, *Die Aufgebote von 1797* und *Der Kongress zu Wien 1814* – wurden für die schmalen Bildbereiche zusätzlich Kartons gezeichnet. Die Papierbahnen dazu wurden getrennt von den großformatigen Kartons zu diesen Bildern hergestellt, was man daran erkennen kann, dass sich die Einzelblätter von Karton zu Karton nicht fortsetzen.

Die Form der Bildfläche wurde auf allen Kartons mit Kohlestrichen markiert; die sorgfältige Konstruktion dieser Linien steht in Kontrast zu den freihändig und skizzenhaft gezogenen Hilfslinien, die das Format der Bildfelder auf den Kartons zu den Allegorien andeuten.

An einigen Kartons lassen sich auch Spuren eines Rasters erkennen. Dazu zählen *Die Türkenkriege der Jahre 1529, 1683 und 1697*, *Leopold erhält von Otto II. die Ostmark zum Lehen*, *Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern* und *Die Aufgebote von 1797*. (Abb. 337)

Die Rasterlinien haben einen Abstand von ca. 92 – 94 cm, was etwa 3 Wiener Fuß entspricht. Dieses Raster ist damit um ein Drittel größer als jenes auf dem Karton *Die gekrönte Austria*, auf dem der Abstand zwischen den Rasterlinien etwa zwei Wiener Fuß beträgt.

Die Komposition ist in allen Kartons zu den Wandgemälden sehr genau angelegt und ausgearbeitet, Perspektive, Architekturelemente und Einrichtungsgegenstände wurden mit Lineal konstruiert, Hintergründe detailreich entwickelt, Ornamente an Kleidung, Möbelstücken oder anderen Requisiten in allen Einzelheiten ausgeführt. Die Konstruktionslinien für das Parkett im Karton *Kongress zu Wien* setzen sich dabei über die Bildfläche hinaus in den unbezeichneten Bereich des Kartons fort. (Abb. 338)

Die plastische Gestaltung der Motive wurde durch Wegnehmen und Verwischen der Kohle, weniger durch Schraffuren erzeugt. (Abb. 339)

Es finden sich kaum Ausbesserungen oder Unsicherheiten in der Formgestaltung und Linienführung, wie sie an den Kartons zu den Allegorien beobachtet werden können. Auf den vier Kartons *Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern* und *Die Aufgebote von 1797*, *Der Kongress zu Wien 1814* und *Leopold erhält von Otto II die Ostmark zum Lehen* finden sich jedoch Skizzen am Rand, in denen der Künstler offenbar noch einzelne Figuren und Details von Gegenständen oder Architekturelementen klärte. (Abb. 340, 341)

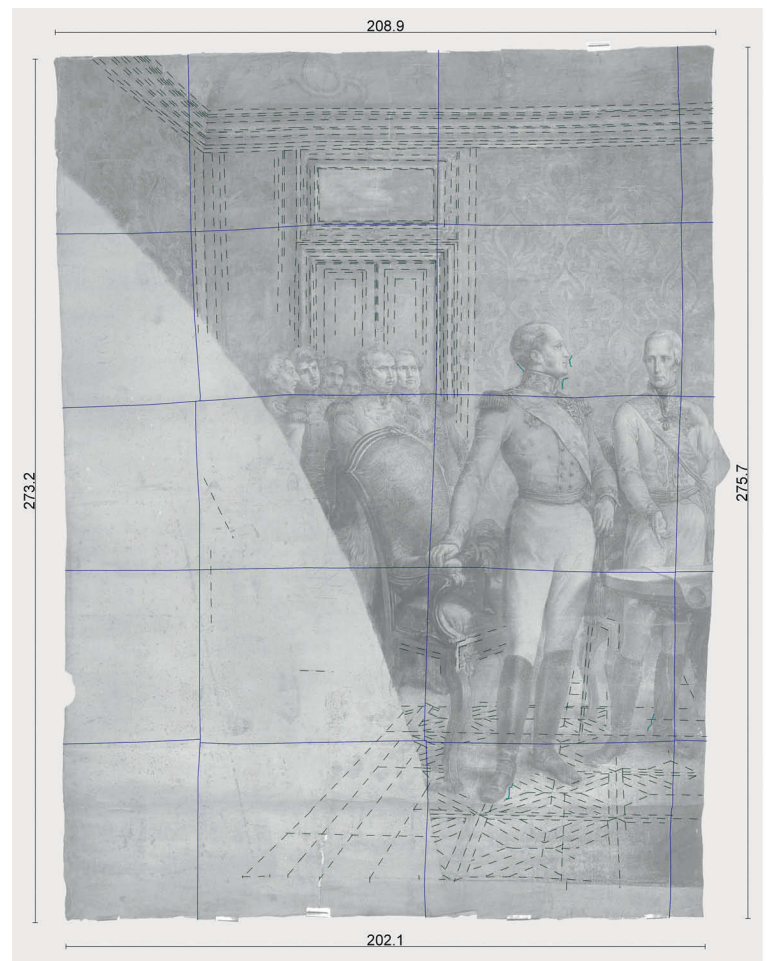


Abb. 338: Konstruktionslinien auf dem Karton „Der Kongress zu Wien 1814“; die Konstruktionslinien sind grün markiert; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 782a Teil 1.



Abb. 339: Detail aus dem Karton „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 787.



Abb. 340: Skizze am Rand des Kartons „Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 787.

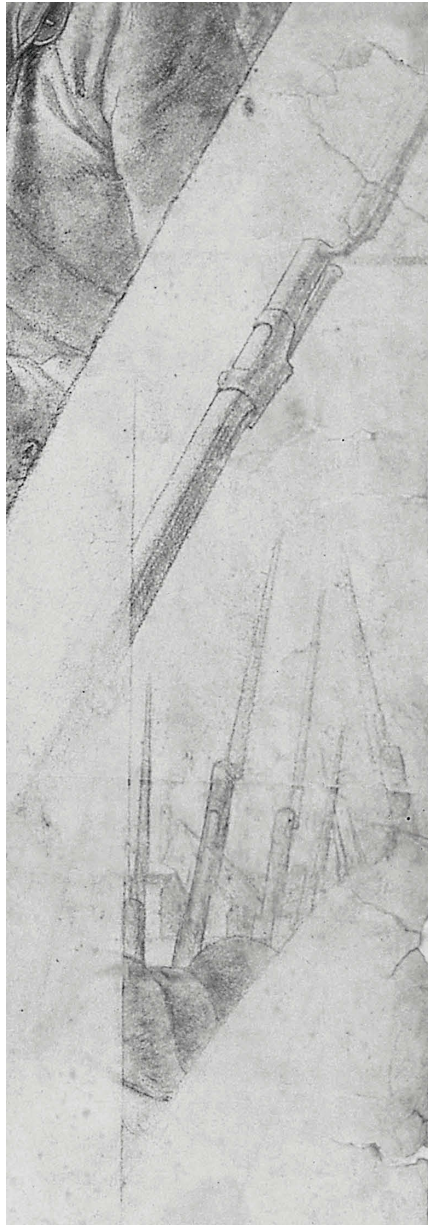


Abb. 341: Skizze am Rand des Kartons „Die Aufgebote von 1797“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 780b.



Abb. 342: Karton „Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 788.

Auf keinem der Kartons zu den Wandgemälden finden sich Farbspritzer oder gebleichte Flecken, zahlreiche Risse, Knicke und Fehlstellen vor allem im Bereich der Ränder weisen aber auf eine Verwendung der Kartons während der Arbeiten an den Fresken hin.

Keiner der acht Kartons für Wandgemälde wurde im Nachhinein, vergleichbar mit den Kartons zu den Deckengemälden, weiterbearbeitet und dekorativ ausgestaltet. Nur bei dem Karton *Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.* wurde nach der Ausführung der Kohlezeichnung der Bereich außerhalb des Bildfeldes mit schwarzer Farbe ausgemalt. (Abb. 342)

Die Kartons zu den beiden Friesen

Für das langgestreckte, schmale Bildformat der beiden Frieze an der Decke bot sich die Verwendung von maschinell hergestelltem Rollenpapier an. (Abb. 343, 344)

Durch die rot-braune Tönung des Papiers konnte Kupelwieser die plastischen Elemente in Kohle und mit Höhungen in weißer Kreide besonders gut gestalten und so den reliefhaften Charakter des Bildes betonen. (Abb. 345 – 349)



Abb. 343: Kartons „Zug Karls des Großen gegen die Hunnawaren“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 793.



Abb. 344: Kartons „Kaiser Marc Aurel: Markomannenschlacht und Tod“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 794.



Abb. 345: Detail aus dem Kartons „Zug Karls des Großen gegen die Hunnawaren“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 793.

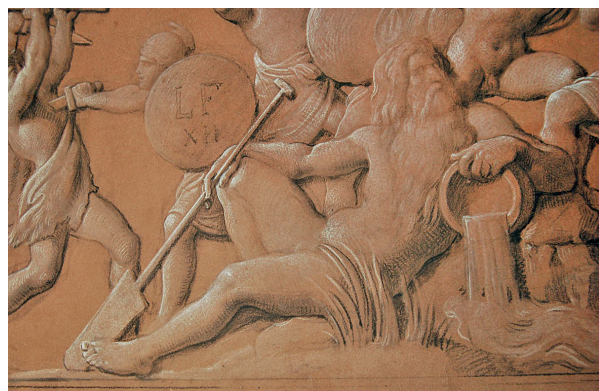


Abb. 346: Detail aus dem Kartons „Zug Karls des Großen gegen die Hunnawaren“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 793.

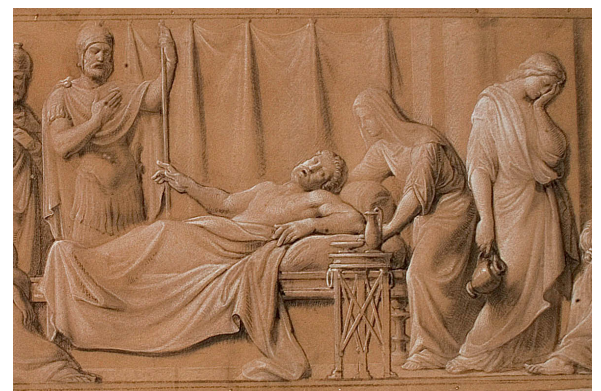


Abb. 347: Detail aus dem Kartons „Kaiser Marc Aurel: Markomannenschlacht und Tod“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 794.



Abb. 348: Detail aus dem Karton „Kaiser Marc Aurel: Markomannenschlacht und Tod“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 794.

Vermutlich war der Karton zunächst nicht kaschier, da sich an den Rändern zahlreiche Risse und Fehlstellen finden und vor dem Aufziehen des Kartons auf Molino-Stoff⁸³⁸ im 20. Jahrhundert offenbar keine frühere Kaschierung abgenommen wurde, nachdem das Papier an keiner Stelle gedünnt ist.

Die weitere Verwendung von neun Kartons als Deckenbilder im Palais Questenberg-Kaunitz

Neun Kartons wurden zu einem nicht genau bestimmbar Zeitpunkt weiter bearbeitet, um als Dekoration im Palais Questenberg-Kaunitz an der Decke montiert zu werden.⁸³⁹ Es handelt dabei um die Kartons zu den Gemälden *Die gekrönte Austria*, *Odoaker vor dem heiligen Severin*, *Leopold I. stürmt Melk*, *Die drei Erbauer der St. Stephanskirche*, *Die Gründung der Universität Wien durch Rudolf IV.*, sowie die Kartons zu den Porträts von Rudolf I., Maximilian I., Maria Theresia und Ferdinand II. Es gibt einige Hinweise darauf, dass die Veränderungen der Kartons kurz vor oder zumindest nicht lange nach deren Ausführung als Fresko vorgenommen wurden. Dazu zählt die Beobachtung, dass das für die Formatveränderung verwendete Papier dem Papier der ursprünglichen, kleinen Porträtkartons gleicht oder diesem zumindest sehr ähnlich ist. Auch die Kaschierleinwand gleicht den Resten jener Leinwand, auf die der Karton *Gottesfurcht* ursprünglich kaschier worden war und die zu einem frühen Zeitpunkt, wahrscheinlich noch während Kupelwiesers Arbeiten in der Statthalterei, abgenommen worden war.⁸⁴⁰ Das Motiv des Blätterkranzes um die Herrscherporträts, das in den ursprünglichen kleinen Porträtkartons fehlt und erst im Zuge der Formatveränderung und dekorativen Ausgestaltung der Kartons beigefügt wurde, findet sich

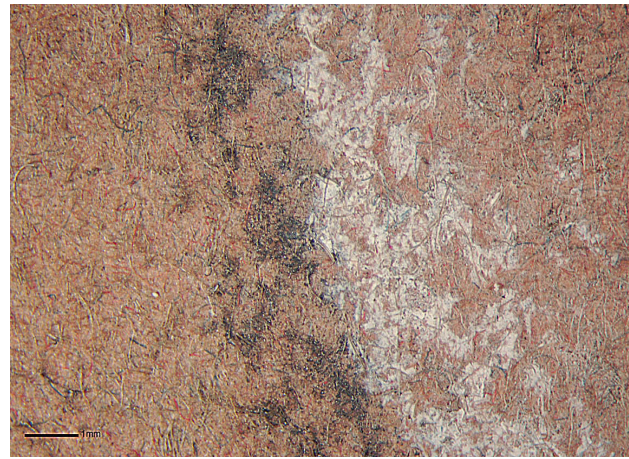


Abb. 349: Mikroskopische Aufnahme des Kartons „Kaiser Marc Aurel: Markomannenschlacht und Tod“; weiße Kreide und Zeichenkohle; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 794.

genau in der Form auch in den Fresken. Wären die Veränderungen erst nach Abschluss der Arbeiten in der Statthalterei vorgenommen worden, hätte es keine Vorlage für dieses Dekorationselement im Bereich der Stichkappenfelder gegeben. Nicht zuletzt ist die Zeichnung des Kranzes, der Bänder und der anderen dekorativen Elemente auf den Porträtkartons trotz ihrer flüchtigen Ausführung sehr souverän und trägt Kupelwiesers Handschrift.

Die vier Herrscherporträts: Formatveränderung, Kaschierung und dekorative Gestaltung

Zunächst wurde das Format der Kartons für die vier Herrscherporträts verändert, indem mehrere Bögen von dickem Packpapier mit Büttenrändern an den ursprünglichen Papierträger angesetzt wurden.⁸⁴¹ Die Reihenfolge, in denen die Papierbögen angesetzt wurden, ist dabei unterschiedlich und folgt keinem durchgehenden Schema, wie das bei den Kartons für die großformatigen Decken- und Wandgemälde der Fall ist. Zunächst wurden die Blätter an den oberen, unteren oder seitlichen Kanten des Blattes, auf dem sich das Porträt befindet, angeklebt. Danach wurden weitere Papierbögen wiederum an diese Bögen angesetzt. (Abb. 350)

⁸³⁸ Baumwoll-Stoff.

⁸³⁹ Wann die Kartons für diesen Zweck verändert wurden, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Zunächst wurden alle Kartons, in zwei Rollen verpackt, dem Auftraggeber bzw. dem Niederösterreich-Archiv übergeben.

⁸⁴⁰ Vgl. Kapitel „Kartons zu den Allegorien“.

⁸⁴¹ Im Unterschied zu diesen Papierbögen besitzen die Papierbögen, aus denen alle anderen Kartons zusammengesetzt sind, keine Büttenränder. Entweder waren diese Papiere schon beschnitten in den Handel gekommen, oder sie wurden vor dem Zusammenetzen der Papierbahn beschnitten.

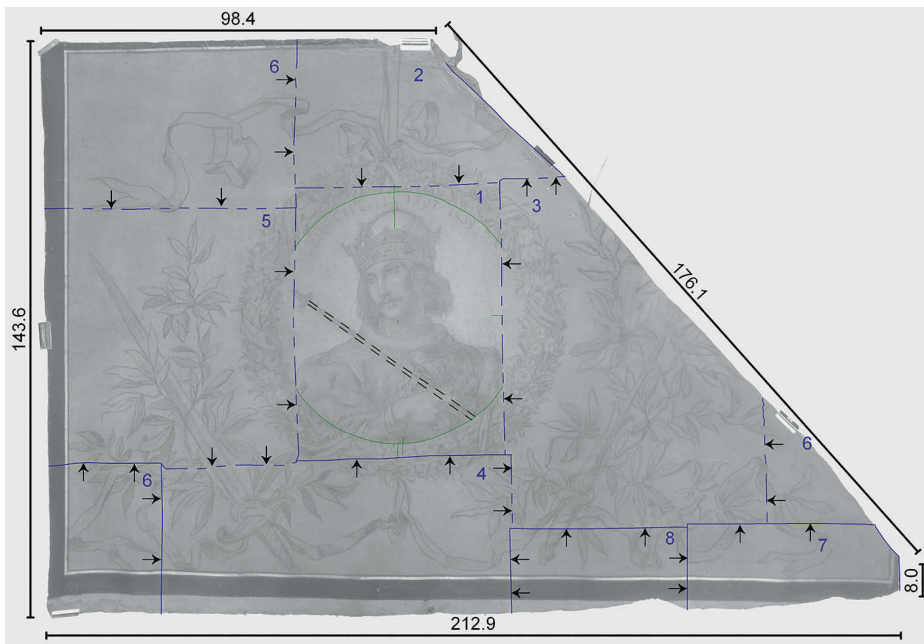


Abb. 350: Karton „Albrecht II.“; Formatveränderung durch Ansetzen von weiteren Papierbögen; die blauen Zahlen bezeichnen die Abfolge; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 767.



Abb. 351: Karton „Albrecht II.“; Überlappung der Zeichnung durch angesetzte Papierbögen; in dem dunkel markierten Bereich wird der Kohlestrich durch das angesetzte Papier überdeckt und dadurch abrupt unterbrochen; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 767.

Die unsystematische Anordnung der angesetzten Bögen und die Tatsache, dass die angesetzten Blätter die Bleistiftmarkierungen und den mit Zirkel gezogenen Kreis teilweise überdecken, sind Hinweise darauf, dass es sich um nachträgliche Formatveränderungen handelt. Auf dem Karton *Albrecht II.* wird auch die Darstellung selbst an den Rändern von den angesetzten Papierbögen überlappt. (Abb. 351)

Weiters finden sich auf den Kartons zu den Porträts von Maria Theresia und Maximilian I. die Anmerkung in schwarzer Tinte „Gesehen und für gut befunden, Paul Sprenger“ und das Datum „15/4 1849“ bzw. 1:/5 1849“ in der rechten unteren Ecke des ursprünglichen, kleineren Kartons. (Abb. 352, 353)

Das bedeutet, dass die Formatvergrößerung wahrscheinlich nach dem Mai 1849 stattgefunden hat, da ein solcher Vermerk wohl üblicherweise eher im Randbereich und nicht in der Mitte eines Kartons angebracht wurde.

Die derart vergrößerte Papierbahn wurde danach in ein Trapez mit einem 90° Winkel zwischen Basis und rechtem bzw. linkem Schenkel zugeschnitten.

Die vier trapezförmigen Kartons wurden schließlich durch jeweils einen dreieckigen Karton zu einem Rechteck ergänzt. Dass die beiden Teile ursprünglich als Viereck zusammengesetzt und erst später auseinander geschnitten wurden, ist nicht anzunehmen, da die einzelnen Blätter, aus denen der trapezförmige Teil des Kartons besteht, sich nicht im dreieckigen Kartonteil fortsetzen. Die vier dreieckigen, sogenannten Zwickelkartons wurden

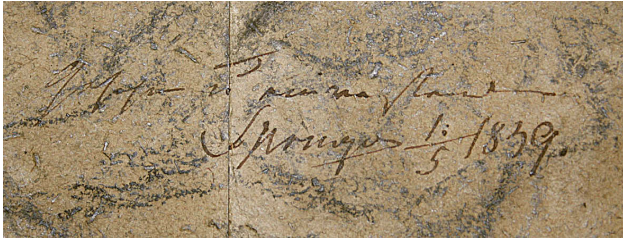


Abb. 352: Karton „Maria Theresia“; schriftliche Anmerkung von Paul Sprenger; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 769.

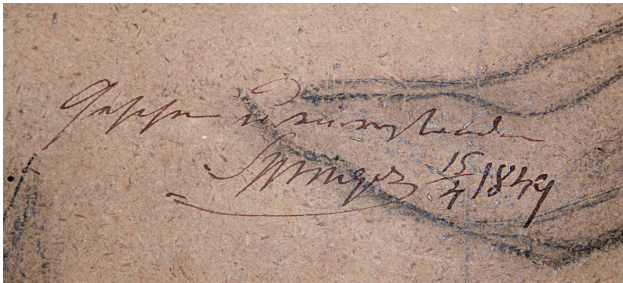


Abb. 353: Karton „Maximilian I.“; schriftliche Anmerkung von Paul Sprenger; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 768.



Abb. 354: Trapezförmiger Karton „Maximilian I.“ und der dazugehörige dreieckige Kartonteil (Dreieck b); Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 768 und Inv. Nr. 755b.



Abb. 355: Detail aus dem Karton „Maria Theresia“: mit Papier überklebte Löcher; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 769.

demnach getrennt von den Porträtkartons angefertigt. Dass die vier Kartons zu den Herrscherporträts ursprünglich nicht als Rechteck konzipiert waren, lässt sich auch daran erkennen, dass sich die Porträts in den zusammengesetzten Kartons deutlich außerhalb der Mitte des Rechtecks befinden. Die trapezförmigen Kartons, die in ihrer Position an der Decke durch die Ecksituation getrennt von den dreieckigen Zwickelkartons wahrgenommen wurden, erscheinen hingegen symmetrisch in ihrer Bildaufteilung. (Abb. 354)

Es gibt Hinweise, dass die Porträtkartons schon vor der Kaschierung an die Decke montiert wurden, möglicherweise wollte man dabei das Format genau der Ecksituation der Decke anpassen. Danach wurden die Kartons wieder abgenommen und die Nagellöcher der Befestigung mit kleinen Stücken Papier, das dem Papier der Kartons selbst gleicht, überdeckt. (Abb. 355)

Die Porträtkartons und die jeweils dazugehörigen dreieckigen Zwickelkartons wurden zusammen montiert, so dass die Kante des Porträtkartons die Kante des Zwickelkartons etwa 5 cm überlappt, und die nun viereckige Papierbahn wurde auf eine dicht gewebte Leinwand kaschiert.

Auf dem angesetzten Papier liegt eine hellbraune Ockerfarbschicht, wobei die Pigmente relativ schwach gebunden erscheinen und locker auf der Oberfläche des Faservlieses verteilt sind.⁸⁴²

Die Farbschicht liegt auch auf den kleinen Papierstückchen, mit denen die Nagellöcher am Rand des Kartons *Maria Theresia* überklebt wurden. Unter diesen Papierstückchen und im Bereich unter der Überlappung zwischen Porträt- und Zwickelkarton ist die unbemalte Papieroberfläche sichtbar. Auf dem Karton *Maximilian I.* wurden an einer Stelle die Einzelblätter nicht überlappend montiert, so dass die darunter liegende Leinwand sichtbar ist. Die ockerfarbene Farbschicht setzt sich in diesem Bereich auf der Leinwand fort. Aus diesen Beobachtungen lässt sich schließen, dass die Farbe nach dem Überkleben der Nagellöcher und dem Zusammensetzen der beiden Kartons und deren Kaschierung auf Leinwand aufgebracht wurde. (Abb. 356 – 358)

Die Bereiche um die Herrscherporträts wurden bei dieser Bemalung ausgespart. Dabei endet die Ockerfarbe teilweise dort, wo mit einem Kreis der Blätter- und Blütenkranz zunächst angelegt worden war (Karton

842 Zur Identifizierung der Pigmente siehe Eyb-Green (2009) p. 295ff.



Abb. 356: Detail aus dem Karton „Maria Theresia“: mit Papier überklebte Löcher; an einer Stelle ging das Papierstückchen, mit dem das Nagelloch überklebt worden war, verloren; an dieser Stelle ist die helle Papieroberfläche sichtbar; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 769.

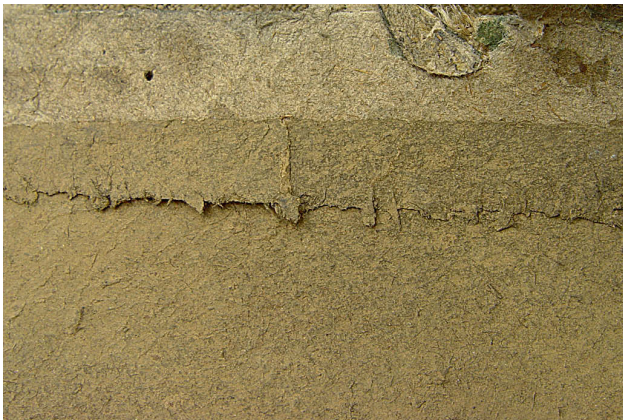


Abb. 357: Detail aus dem Karton „Dreieck a“ zu „Rudolf I.“: Überlappungsbereich der beiden Kartons; in diesem Bereich ist das Papier nicht braun gefärbt; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 775a.

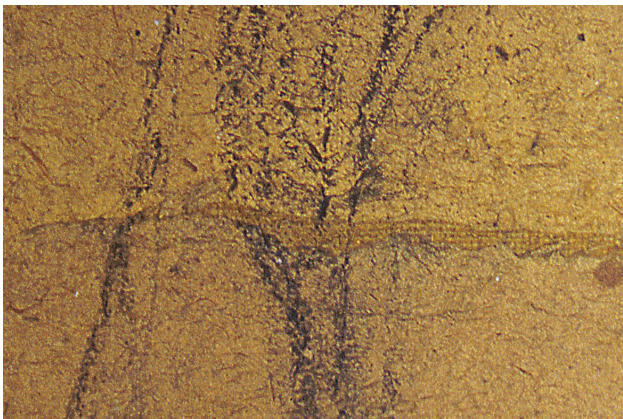


Abb. 358: Detail aus dem Karton „Maximilian I.“: die Ockerfarbe liegt auf der Kaschierleinwand zwischen den Papieren; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 768.

Maria Theresia), teilweise endet die Ockerfarbe genau mit den um den ursprünglichen, kleineren Karton ange-setzten Blättern (Kartons *Rudolf I.*, *Albrecht II.* und *Maximilian I.*). Im Bereich um das Porträt *Albrecht II.* wurde das Papier zusätzlich mit weißer Kreide aufge-hellt. (Abb. 359 – 361)

Auf das angesetzte Papier zeichnete Kupelwieser mit Kohle den bänderumwickelten Kranz aus Blüten und Blättern um das Herrscherporträt, der auch in die Fresko-Ausführung übernommen wurde. Die leeren Flä-chen um den Kranz wurden mit Blatt- und Bänderorna-menten, Herrschaftsinsignien und Waffen gefüllt, die ebenfalls in Kohle ausgeführt sind und die sich in den Stichkappenfeldern des Marmorsaaes nicht finden. Die Beobachtung, dass sich diese Motive unmittelbar auf dem Zwickelkarton fortsetzen, bestätigt, dass sie erst nach der Kaschierung und nach dem Zusammenfügen des Porträtkartons und des Zwickelkartons gezeichnet worden sind. (Abb. 362)

Die Ausführung dieser Blattranken- und Bänderorna-mente ist wesentlich flüchtiger und weniger präzise durchgestaltet als die der Porträts und der sie umgeben-den Kränze; die Formen sind mit wenigen Strichen skiz-ziert, Plastizitäten mit rasch gesetzten Schraffuren ange-deutet, und es finden sich zahlreiche Ausbesserungen und Veränderungen der Formen. Offenbar wurde die Dekoration spontan und ohne Vorzeichnung in einem relativ kurzen Zeitraum geschaffen. Auf dem Karton *Maxi-milian I.* liegen diese Dekorationselemente teilweise auf weißen Übermalungen, die sich im Bereich der Nagellö-cher und am rechten Rand des Kartons befinden. Diese Übermalungen bestehen aus einer Ausmischung von Lithopone und rotem Ocker⁸⁴³ und müssen daher in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts datiert werden. Mög-licherweise handelt es sich bei den flüchtig skizzierten dekorativen Elementen also um spätere Überarbeitungen der Kartons. (Abb. 363, 364)

Am Ende wurden die gesamten Kartons noch mit einem dreifarbigen Zierrand eingefasst; zuerst wurde ein ca. 15 cm breiter, dunkelbrauner Rand aufgemalt, danach ein etwa 2 cm breiter roter Rand, und zuletzt wurde zwischen die beiden Ränder ein etwa 2 cm breiter goldfarbener Streifen eingefügt. Außerhalb dieses Zierrandes liegt keine Ockerfarbe auf dem Papier. (Abb. 365)

843 Zur Identifizierung der Pigmente siehe Eyb-Green (2009) p. 295ff.



Abb. 359: Detail aus dem Karton „Maria Theresia“; die Ockerfarbe befindet sich nur im Bereich außerhalb des Blätter- und Blütenkranzes; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 769.



Abb. 360: Detail aus dem Karton „Maximilian I.“; nur die um den ursprünglich kleineren Karton angesetzten Blätter sind mit Ockerfarbe bemalt; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 768.



Abb. 361: Detail aus dem Karton „Albrecht II.“; weiße Kreide um das Porträt; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 767.

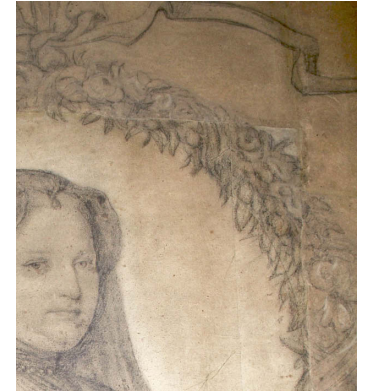


Abb. 362: Detail aus dem Karton „Maria Theresia“; der Blätter- und Blütenkranz; Fortsetzung der Zeichnung vom Porträtteil auf angesetzte Papierbögen; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 769.



Abb. 363: Detail aus dem Karton „Maximilian I.“; die Kohlezeichnung setzt sich im Bereich der weißen Übermalung fort; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 768.



Abb. 364: Detail aus dem Karton „Maximilian I.“; weiße Übermalung im Bereich der Nagellöcher; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 768.

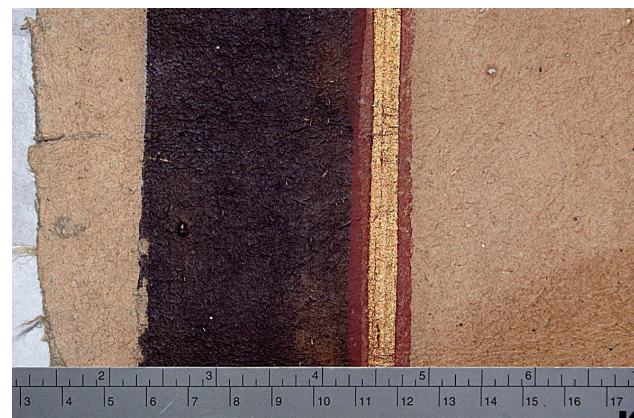


Abb. 365: Detail aus dem Karton „Rudolf I.“; dreifarbiger Zierrand; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 764.

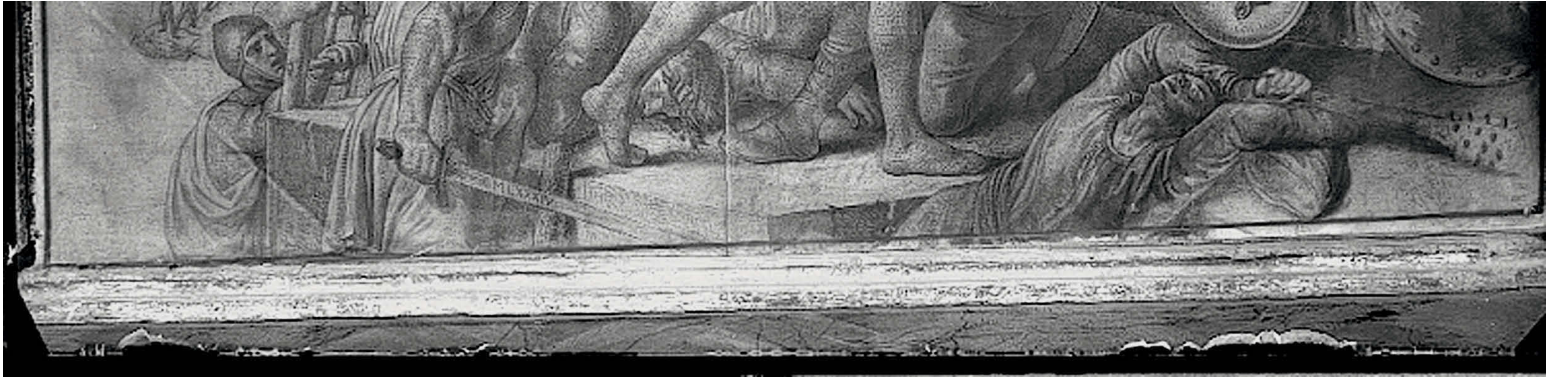


Abb. 366: Der Karton „Leopold I. stürmt Melk“ (Detail) nach der Abnahme der Holzdecke; der Karton ist noch auf dem Deckenfragment montiert; Bildquelle: Archiv des Österreichischen Bundesdenkmalamtes, Inv. Nr. 1271.

Die fertigen Kartons wurden direkt mit Nägeln an einer wahrscheinlich zu diesem Zeitpunkt in dem Raum eingezogenen Holzdecke befestigt. Es finden sich an den Kartons keine Spuren einer ehemaligen Montierung auf einen Spannrahmen. Über die Kartons wurden Zierrahmen angebracht, welche die Randbereiche der Kartons überdeckten, so dass die Montierung der Kartons an der Decke nicht sichtbar war. Auf dem Foto Abb. 366, das den Karton auf einem bereits abgenommenen Teil der Decke montiert zeigt, ist diese Situation deutlich erkennbar: Die untere Rahmenleiste verdeckt den Rand des Kartons, die Kaschierleinwand setzt sich unter der Rahmenleiste fort.

Entlang der äußeren Ränder der Kartons verläuft ein unregelmäßig (ca. 1,2 – 0,7 cm) breiter Strich aus sehr dick aufgetragener, glänzender schwarzer Farbe. Dieser schwarze Rand entstand wahrscheinlich, als die Zierrah-

men an der Decke, die über den Kartons lagen, gestrichen wurden. (Abb. 367)

Noch nach dem Anbringen der Zierrahmen wurden Ausbesserungsarbeiten an den Kartons durchgeführt. Im Randbereich des Zwickelkartons zu dem Porträt *Maria Theresia* liegt deutlich sichtbar auf dem breiten dunkelbraunen Rand aufgesprühte braune Ockerfarbe. Die feinen hellbraunen Tröpfchen enden genau mit dem schwarzen glänzenden Strich, der die ehemalige Position des Zierrahmens markiert. Da der dunkelbraune Rand erst nach dem Bemalen der gesamten Papierbahn mit Ockerfarbe aufgebracht wurde und die feinen Farbtröpfchen mit der Rahmenleiste enden, kann es sich nur um eine Ausbesserung handeln, die ausgeführt wurde, als der Karton bereits fertig an der Decke montiert war. An keiner anderen Stelle der Kartons konnte ein ähnliches Phänomen beobachtet werden. (Abb. 368)



Abb. 367: Schwarzer, unregelmäßig breiter, glänzender Strich auf dem Karton „Die Gründung der Universität Wien“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 765.



Abb. 368: Hellbraune Farbtröpfchen auf dem dunkelbraunen Zierrand auf dem Karton „Maria Theresia“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 769.

Die fünf Kartons für die Deckengemälde: Formatveränderung, Kaschierung und dekorative Gestaltung

Die vier Kartons für die historischen Szenen und die Austria-Allegorie wurden kaschiert, nachdem die Papierbahn aus einzelnen Blättern zusammengesetzt und danach in die vorgesehene Form zugeschnitten worden war. An den Rändern haben die Papierbögen nicht ihr ursprüngliches Format, es ist daher unwahrscheinlich, dass sie einzeln auf die Leinwand geklebt wurden.

Dass die Kartons erst nach dem Zuschneiden in das richtige Format und der Ausführung der Zeichnung kaschiert wurden, lässt sich an den Kartons *Die gekrönte Austria* und *Leopold I. stürmt Melk* deutlich erkennen, da

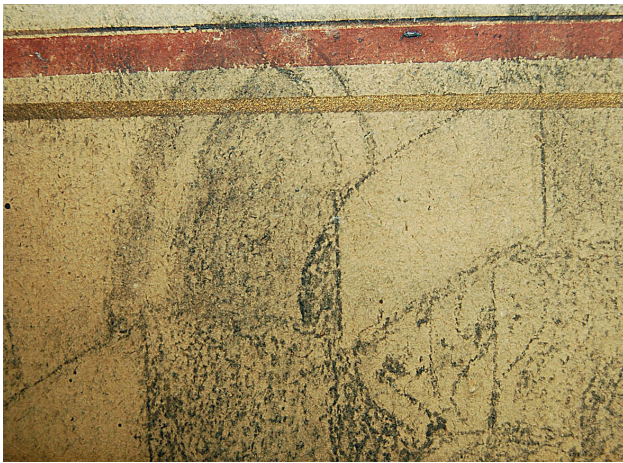


Abb. 369: Detail aus dem Karton „Die Gründung der Universität Wien“; Zeichnung auf hellbraun gefärbtem Papier, die sich in dem nicht gefärbten Teil des Papiers fortsetzt; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 765.



Abb. 370: Detail aus dem Karton „Die gekrönte Austria“; die braune Färbung des Papiers befindet sich nur innerhalb des Zierrandes; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 785.

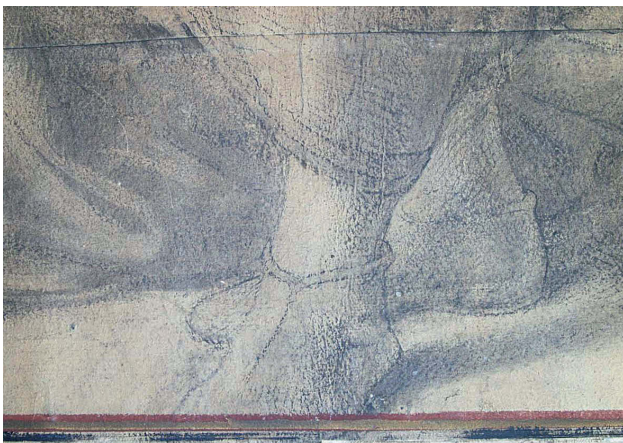


Abb. 371: Detail aus dem Karton „Die Gründung der Universität Wien“; hellbraun getöntes Papier, dreifarbiger Zierrand und nicht gefärbtes Papier; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 765.

die Ränder dieser Kartons nicht oder weniger stark beschnitten wurden als die der anderen Kartons und so an manchen Stellen die originale Kaschierleinwand über den Rand der Papierbahn übersteht. Hier lässt sich beobachten, dass die Zeichnung genau bis an den Rand der Papierbahn reicht und dort endet. An keiner Stelle finden sich Kohlestriche, die über das Papier hinaus auf die Leinwand gezogen wurden.

Für die Kaschierung wurde ein Stück Leinwand, das etwas größer als die Papierbahn bemessen war, mit einer Mischung aus Leim und Kleister⁸⁴⁴ dick eingestrichen und danach der bereits gezeichnete Karton aufgelegt. Die überstehenden Ränder der Leinwand bei den Kartons *Gekrönte Austria* und *Leopold I. stürmt Melk* sind mehrere Zentimeter über den Rand der Papierbahn hinaus mit der Klebstoff-Mischung bedeckt, was ein Hinweis darauf ist, dass die Leinwand und nicht die Papierbahn mit Klebstoff eingestrichen wurde.

Nach der Kaschierung wurden die Papiere mit einem lasierenden gelbbraunen Farbstoff⁸⁴⁵ eingetönt, wobei die Farbe nur innerhalb eines Bereiches aufgetragen wurde, der etwas kleiner als der Karton selbst ist. An den Rändern, die nicht zu einem späteren Zeitpunkt beschnitten wurden, sieht man deutlich, wie sich die Zeichnung auch außerhalb des eingetönten Bereiches bis an den Rand des Kartons fortsetzt. (Abb. 369)

Danach wurden alle fünf Kartons mit einem rot-goldenen bzw. braunen Zierrand⁸⁴⁶ versehen, der genau jenen Bereich begrenzt, der zuvor hellbraun eingetönt worden war. (Abb. 370)

Aufgrund der Überlappungen der einzelnen Farbbereiche innerhalb dieses Randes kann man davon ausgehen, dass zuerst der rote Streifen⁸⁴⁷ und danach der bronzefarbene Streifen⁸⁴⁸ angelegt wurde. Der gemalte Zierrand liegt somit ebenso wie die braune Färbung über der Zeichnung, die sich an manchen Stellen unter dem Zierrand bis zum Rand der Papierbahn fortsetzt. (Abb. 371)

844 Untersuchungsbericht von Robert Linke (Zentrallabor des Österreichischen Bundesdenkmalamtes), in: Eyb-Green (2009) p. 449f. und ebd. p. 293f.

845 Zur Identifizierung siehe Eyb-Green (2009) p. 295ff.

846 Die Kartons *Gründung der Universität Wien*, *Odoaker vor dem heiligen Severin* und *Die drei Erbauer der St. Stephanskirche* wurden allerdings zu einem späteren Zeitpunkt an allen Rändern so stark beschnitten, dass diese Zierränder nicht mehr oder nur mehr in Teilen erhalten sind. Der Karton zur *Austria-Allegorie* hat nur einen schmalen, dunkelbraunen Zierrand.

847 Bei dem Pigment handelt es sich wahrscheinlich um Eisenoxyd-Rot. Zur Identifizierung siehe Eyb-Green (2009) p. 295ff.

848 Das Pigment basiert auf einer Messing-Legierung. Zur Identifizierung siehe Eyb-Green (2009) p. 295ff.

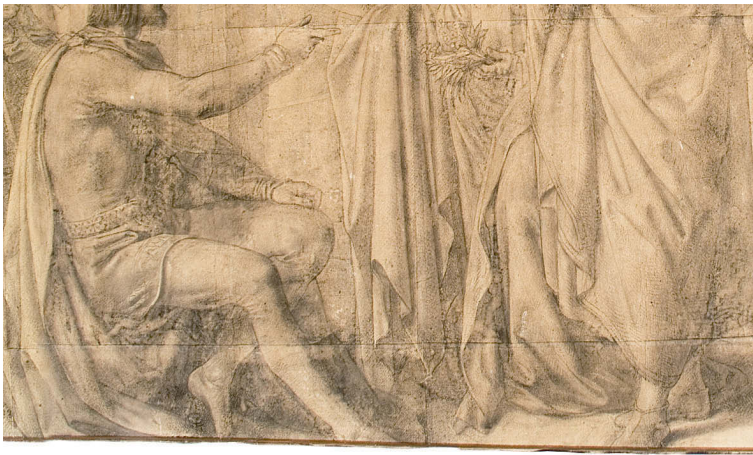


Abb. 372: Detail aus dem Karton „Die Gründung der Universität Wien“; Verkleinerung des ursprünglichen Formats; abgeschnittene Darstellung; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 765.

Auf dem Karton *Leopold I. stürmt Melk* geht der dreifarbige Zierrand auch teilweise über das Papier hinaus und liegt direkt auf der mit Klebstoff eingestrichenen Leinwand. Der dreifarbige Rand wurde folglich nach der Ausführung der Zeichnung und der Kaschierung des Papiers auf Leinwand aufgemalt.

Durch das Eintönen des Papiers und das Aufbringen des Zierrandes wurde in allen Fällen der ursprüngliche Bildausschnitt der Zeichnung selbst verändert. Die vier historischen Szenen der Decke wurden dabei in der Höhe und Breite reduziert, wobei ohne Rücksicht auf die Kom-



Abb. 373: Detail aus dem Karton „Leopold I. stürmt Melk“; die nur skizzenhaft angelegte Zeichnung im Bereich der beiden unteren Ecken wird durch den Zierrand in das Bildfeld mit einbezogen; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 770.

position vorgegangen wurde und in vielen Fällen die Figuren beschnitten wurden. (Abb. 372)

Zugleich wurden bei denselben Kartons die vier Ecken durch den Zierrand in das Bild einbezogen, obwohl im Karton in diesen Teilen die Komposition nur angedeutet wurde, weil für die entsprechenden Fresken an der Decke ein Viereck mit stark abgeschrägten Ecken als Bildfeld vorgesehen war und diese Bereiche in der Folge nicht zur Ausführung gelangen sollten. Diese Formatveränderungen erklären sich dadurch, dass auf die Maße der Decke im Palais Questenberg-Kaunitz, an der die Kartons montiert werden sollten, Rücksicht genommen werden musste. (Abb. 373)

Beim Karton *Die gekrönte Austria* veränderte Kupelwieser im Nachhinein die Gestaltung der Eckbereiche, indem er zwei Ecken mit entsprechend großen Dreiecken aus demselben Papier, das er auch für den Karton selbst verwendet hatte, überklebte und danach in allen vier Ecken mit Bronze- bzw. Ockerfarbe Dreiecke anlegte, welche die Kohlezeichnung teilweise überdecken. Diese Dreiecke gestaltete er danach mit jeweils einem Doppeladler in dunkelbrauner Farbe. (Abb. 374 – 376)

Im ausgeführten Fresko scheinen diese Eckverzerrungen nicht auf, es wurden stattdessen zwei Dreiecke an den beiden Schmalseiten angesetzt und so das Bildformat zu einem unregelmäßigen Achteck umgeformt. (Abb. 377)

Die in diesem Kapitel beschriebenen Formatveränderungen an neun Kartons können wie folgt zusammengefasst werden: Fünf Kartons zu den Hauptgemälden der Decke und vier Kartons zu Herrscherporträts wurden im Nachhinein weiter bearbeitet, um sie der zukünftigen Präsentations-Situation an der Decke eines Raumes im Palais Questenberg-Kaunitz anzupassen. Wie eine Skizze vom Dezember 1942 zeigt, entsprach die Zusammenstellung der Kartons hier in keiner Weise der Aufteilung der Fresken im Marmorsaal der Niederösterreichischen Statthalterei. Um eine derartige neue Gestaltung zu ermöglichen, mussten die Formate der einzelnen Kartons geändert werden. Einerseits wurden dazu weitere Papierbögen oder ganze Kartonteile an die bereits gezeichneten Kartons angesetzt, andererseits wurden durch eine bräunliche Eintönung des Papiers und aufgemalte, dreifarbige Zierränder Bereiche der Kartons definiert und hervorgehoben, die vom ursprünglichen Format der Komposition abweichen. Dass diese Änderungen nicht schon zu Beginn konzipiert waren, lässt sich daran erkennen, dass sich die Kohlezeichnung oft über den hellbraun eingetönten Bereich hinaus in unveränderter Präzision und Detailgenauigkeit fortsetzt, während andere Teile der Zeichnung durch die Zierränder inte-



Abb. 374: Linke obere Ecke des Kartons „Die gekrönte Austria“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 785.

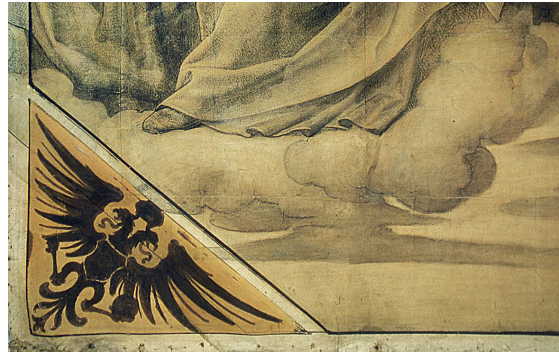


Abb. 375: Linke untere Ecke des Kartons „Die gekrönte Austria“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 785.

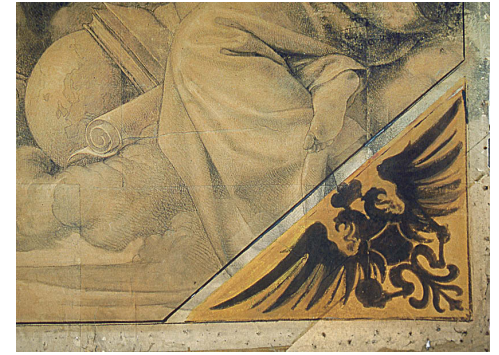


Abb. 376: Rechte untere Ecke des Kartons „Die gekrönte Austria“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 785.

griert wurden, die nur skizzenhaft angedeutet sind, weil eine Ausführung dieser Bereiche im Fresko aufgrund der Form des entsprechenden Bildfeldes an der Decke gar nicht vorgesehen war. Weitere Ausgestaltungen etwa durch Blattranken und Bänderverzierungen sowie durch die Darstellung von Waffen und Herrscherinsignien wurden den Kartons hinzugefügt, obwohl sie ins Fresko nicht übernommen werden konnten, da die vorgesehe-

nen Bildfelder im Marmorsaal wesentlich kleiner sind als die derart vergrößerten Kartons. Diese Details wurden folglich unabhängig von der tatsächlichen Ausführung als Fresko hinzugefügt. Auch die Trapezform der Porträtkartons lässt sich nicht durch die Bildfelder der Fresken im Marmorsaal, sondern nur durch die Aufteilung und Positionierung der Kartons an der Decke im Palais Questenberg-Kaunitz erklären.



Abb. 377: Fresko „Die gekrönte Austria“; achteckige Bildform.

Durch die hellbraune Färbung konnten einerseits die Papiertöne der neun Kartons aneinander angeglichen werden, andererseits konnte ein Übergang zwischen dem im Nachhinein angefügten Papier und dem übrigen Karton geschaffen werden – wie es bei den dreieckigen Zwickelkartons zu den Herrscherporträts oder bei den angesetzten Ecken im Karton *Die gekrönte Austria* der Fall ist. Nicht zuletzt könnte auch der Eindruck eines „Galerietons“, der durch die Tönung des Papiers entsteht, durchaus beabsichtigt gewesen und im Sinne einer Aufwertung der Kohlezeichnung verstanden worden sein. Diese Wirkung der Kartons als eigenständige Gemälde wird noch durch die aufgemalten, rot-gold-braunen Zierränder verstärkt.

Die Kaschierung der Kartons auf Leinwand ermöglichte eine Montage an der Decke, ohne durch mechanische Beanspruchung Risse oder Löcher im Papier zu verursachen.

Die neun Kartons zu den fünf Hauptgemälden der Decke und zu vier Herrscherporträts wurden vermutlich bald nach ihrer Fertigstellung im Palais Questenberg-Kaunitz, dem ehemaligen Sitz des Finanzministeriums, ohne Verglasung oder Spannrahmen direkt an der Decke hinter Zierrahmen montiert.

Die Präsentation der Kartons an der Decke des Palais Questenberg-Kaunitz Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1940 und die Situation danach: Dokumentation und Aktenvermerke

Der Zeitpunkt, an dem die Kartons auf einer wahrscheinlich zu diesem Zweck eingezogenen Holzdecke in einem der Salons der Beletage im Palais Questenberg-Kaunitz montiert wurden, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Im Jahr 1848 wurde das Finanzministerium im Palais Questenberg-Kaunitz untergebracht, das 1810 vom Staat für die allgemeine Hofkammer angekauft worden war. Möglicherweise folgten dieser Nutzungsänderung des Palais Umbauarbeiten im zweiten Stock, die auch die Gestaltung der Decke mit Kupelwiesers Kartons beinhaltet haben könnten. Schriftliche Aufzeichnungen über die Baugeschichte des Gebäudes Johannesgasse 5 – 5a finden sich in den topographischen Akten des Österreichischen Bundesdenkmalamtes erst ab dem Jahr 1864.⁸⁴⁹ In diesem Jahr reichte der Architekt Carl Roesner im Auftrag der Central-Commission Pläne zum Umbau des Großen Saales im Gebäude des Finanzministeriums ein. Carl Roesner war mit Leopold Kupelwieser gut bekannt, eine geplante Verwendung der Kartons seines Freundes als Ausstattungselement für einen Salon wäre denkbar. Die

Pläne für den Umbau beinhalteten auch die „*Hauptanordnung des Plafonds der Decke des kleineren, ebenfalls freigeordneten Saales, welcher an den großen Saal angrenzt*“. 1868 erinnerte Carl Roesner in einem Schreiben an die k. k. Central-Commission an seine Zeichnungen, die offenbar bis zu diesem Zeitpunkt nicht umgesetzt worden waren.⁸⁵⁰ Im April 1868 wurden die Entwürfe Roesners dem dortigen Archiv mit dem Zusatz, sie bei „*einer sich künftig bietenden Gelegenheit benutzen zu wollen*“, übergeben.⁸⁵¹ Ob es letztendlich zu einer Ausführung der Pläne kam, geht aus den Akten nicht hervor.

Allerdings ist in diesen Schriftstücken vom Palais des Prinz Eugen in der Himmelfortgasse 8 als Sitz des Finanzministeriums die Rede, das mit dem Palais Questenberg-Kaunitz durch einen gemeinsamen Hof verbunden ist. Die Schriftstücke befinden sich jedoch im Archiv des Österreichischen Bundesdenkmalamtes in den Akten zu dem Gebäude Johannesgasse 5 – 5a. In welchem der beiden Palais die Umbauarbeiten also geplant waren, ist deshalb nicht eindeutig feststellbar. Beide Palais waren ab dem Jahr 1848 Sitz des Finanzministeriums, in der Literatur werden für keines der beiden Bauwerke bauliche Maßnahmen in den betreffenden Jahren erwähnt.⁸⁵²

Erst in der Dokumentation der Umbauarbeiten im Palais Questenberg-Kaunitz im Jahr 1940 finden sich genauere Aufzeichnungen zu den Kartons, die an der Decke eines Salons im zweiten Stock des Palais montiert waren.⁸⁵³ Die Kartons wurden dabei so arrangiert, dass sie zusammen ein durchgehendes „Deckengemälde“ ergaben. Die Kartons waren somit nicht „Stellvertreter“ für fehlende oder noch nicht vollständig ausgeführte Fresken, wie etwa im Fall der Cornelius-Kartons im Münchner Odeon-Theater⁸⁵⁴, sondern eigenständige Kunstwerke, die auch unabhängig von ihrer farbigen Ausgestaltung als Fresko wirken konnten.

Die Kartons dürften sich folglich von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum August 1940 an der Decke eines Salons in der Beletage des Palais Questenberg-Kaunitz befunden haben.

849 Archiv des Österreichischen Bundesdenkmalamtes, Topographische Akte Gebäude Johannesgasse 5 – 5a, Zl 63K 45 zu Zahl 1645 Dsch 40, Entwurf eines Schriftstücks vom 28. 3. (?) 1864.

850 Ebd. Brief vom 26. Februar 1868.

851 Ebd. Schriftstück vom 8. April 1868.

852 Dehio-Handbuch Wien I. Bezirk (2007) p. 553 – 562.

853 Archiv des Österreichischen Bundesdenkmalamtes, Topographische Akte Gebäude Johannesgasse 5 – 5a, Zl 63K 45 zu Zahl 1645 Dsch 40, Skizze der Decke im Raum 80.

854 Droste (1980) 2. Bd., p. 42.

In der Beilage 1 zum Akt 2 vom Museum des Reichsgaues Niederdonau von 1942⁸⁵⁵ findet sich nach der Auflistung der in der Sammlung befindlichen Kartons Kupelwiesers zum Marmorsaal folgender Vermerk:

„Eine ähnliche Arbeit Kupelwiesers [wie die Kartons zur Niederösterreichischen Statthalterei, Anm.], Kreidezeichnungen zu der Decke eines Saales mit Szenen aus der Österreichischen Geschichte, früher Wien I Johannesgasse 5 (ehemals Palais Questenberg-Kaunitz⁸⁵⁶, später k. und k. gemeinsames Fin. Ministerium, jetzt Sitz der Behörde zur Versorgung invalider Soldaten), wurde vor einigen Jahren, wie ich indessen festgestellt habe, durch das Institut für Denkmalpflege in Wien (Referat Ingen. Fuchs) von der Decke heruntergenommen und gesichert, da man sie nicht den Einflüssen event. rußender Öfen u.s.w. aussetzen wollte.“

Bei diesen „Kreidezeichnungen“ handelte es sich allerdings nicht um Kartons zu einer „ähnlichen Arbeit Kupelwiesers im Palais Questenberg-Kaunitz“, sondern um die neun Kartons zu den Deckengemälden im Sitzungssaal der Niederösterreichischen Statthalterei.

In den Katastral-Akten des Bundesdenkmalamtes zum Palais Questenberg-Kaunitz, Johannesgasse 5, findet sich im Bericht des Reichsbauamtes vom 8. Juli 1840 im Zusammenhang mit dem geplanten Umbau des Gebäudes folgender handschriftlicher Vermerk:

„Der Raum 80 des 2. Stockes enthält Kreidekartons angeblich von Kuppelwieser [sic!] oder Führich. Diese Bilder die auf Papier +gezeichnet+ nur ohne jeden Schutz an der Decke in Rahmen befestigt sind, sollen auf Wunsch des Hauptver. amtes abmontiert werden.“⁸⁵⁷

Dem Bericht liegt ein Plan des gesamten Palais Questenberg-Kaunitz bei, auf dem sich im Raum 80, dem zweiten Raum von rechts in dem der Johannesgasse zugewandten Teil des Gebäudes im zweiten Stock, folgender Bleistift-Vermerk findet: „Decke mit Karton von Führich?“ und „Kartons von Führich oder Kupelwieser“.⁸⁵⁸ (Abb. 378, 379)

Die Kartons wurden noch 1940 von der Decke entfernt und dem Bundesdenkmalamt angeboten.

Zwei Jahre später schien laut einer Anfrage vom 9. Oktober 1942 nun wissenschaftliches Interesse an den Kartons zu bestehen, aber über ihren Verbleib war nichts bekannt.

„An das Reichsbauamt Innere Stadt II, Wien I, Hofburg, Marschallstiege

[...] Im zweiten Stockwerke des Palais Questenberg befand sich früher eine Deckenverzierung, die aus Kreidezeichnungen des Wiener Malers Kuppelwieser [sic!] zusammengesetzt war. Diese auf Papier gezeichneten Kartons waren ohne

besonderen Schutz in Rahmen an der Decke befestigt. Bei den Adaptierungsarbeiten im Sommer 1940 wurden diese Zeichnungen entfernt. Da nunmehr von wissenschaftlicher Seite der Wunsch geäußert wird, die Zeichnungen zum Zwecke wissenschaftlicher Erforschung zu besichtigen, bitte ich um Mitteilung, ob Ihnen etwas über deren Verbleib bekannt ist.

[Unterschrift unleserlich].⁸⁵⁹

Offenbar wurde zunächst vermutet, dass der für den Umbau des Gebäudes in der Johannesgasse zuständige Architekt Eigner die Kartons mitgenommen und verkauft hatte:

„Bericht (vertraulich). Bei meiner Umfrage wegen der verschwundenen Kupelwieserkartons aus dem Palais Questenberg (jetzt Hauptversorgungsamt) Wien I, Johannesgasse 3 – 5, kam ich zur dortigen Gebäudeverwaltung, Oberinspektor Scheibert (o.ä.). Dieser erzählte mir, dass damals beim Adaptieren der Räume (Sommer 1940) einige Unzukömmlichkeiten vorgekommen seien, Architekt Eigner, der den Umbau leitete, soll angeblich die alten Stücke auf eigene Rechnung verkauft haben. Im Versorgungsamt herrschte die Annahme, dass die Kartons vom Denkmalamt sichergestellt und übernommen wurden. Da das nicht der Fall ist, kann nur Architekt Eigner vom Reichsbauamt Innere Stadt II Wien I, Hofburg, Marschallstiege, Leiter des Amtes Hofrat Walbinder, über den Verbleib Auskunft geben. Wien, 9.X. 1942. Dr. Oberwalder.“⁸⁶⁰

Am 15. Oktober 1942 wurde aufgrund der Unklarheiten in Bezug auf den Verbleib der Kartons ein Treffen einberufen, bei dem der Architekt Eigner folgenden Hergang zu Protokoll gab:

„Niederschrift aufgenommen am 15. Oktober 1942 im Reichsbauamt Wien – Innere Stadt II – Anwesend: Reg. Dir. Dipl. Ing. Walbinder
Reg. Baurat Dipl. Ing. Eckel
Reg. Bauinspektor Ing. Kugler
R.A. Arch. Eigner [...]

855 Reichsstatthalter in Niederdonau, Geschäftszahl IId 1-489-42.

856 Mit dem ehemaligen Winterpalais Prinz Eugens durch einen gemeinsamen Hof und Gang verbunden.

857 Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, Katastralakte zum Palais Questenberg-Kaunitz, Wien I Johannesgasse 5, Zl. 1645/40 Vorzahl 1087 K40 Nachzahl 2232 K40.

858 Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, Katastralakte zum Palais Questenberg-Kaunitz, Wien I Johannesgasse 5. Zl 63K 45 zu Zahl 1645 Dsch 40 Hauptversorgungsamt Wien, I, Johannesg. 5 – 5a Maßstab 1:100 Pl.N:26 06220 B3/A1-T11, Wien, 3. August 1939.

859 Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, Katastralakte zum Palais Questenberg-Kaunitz, Wien I Johannesgasse 5; 435/K 42.

860 Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, Katastralakte zum Palais Questenberg-Kaunitz, Wien I Johannesgasse 5.

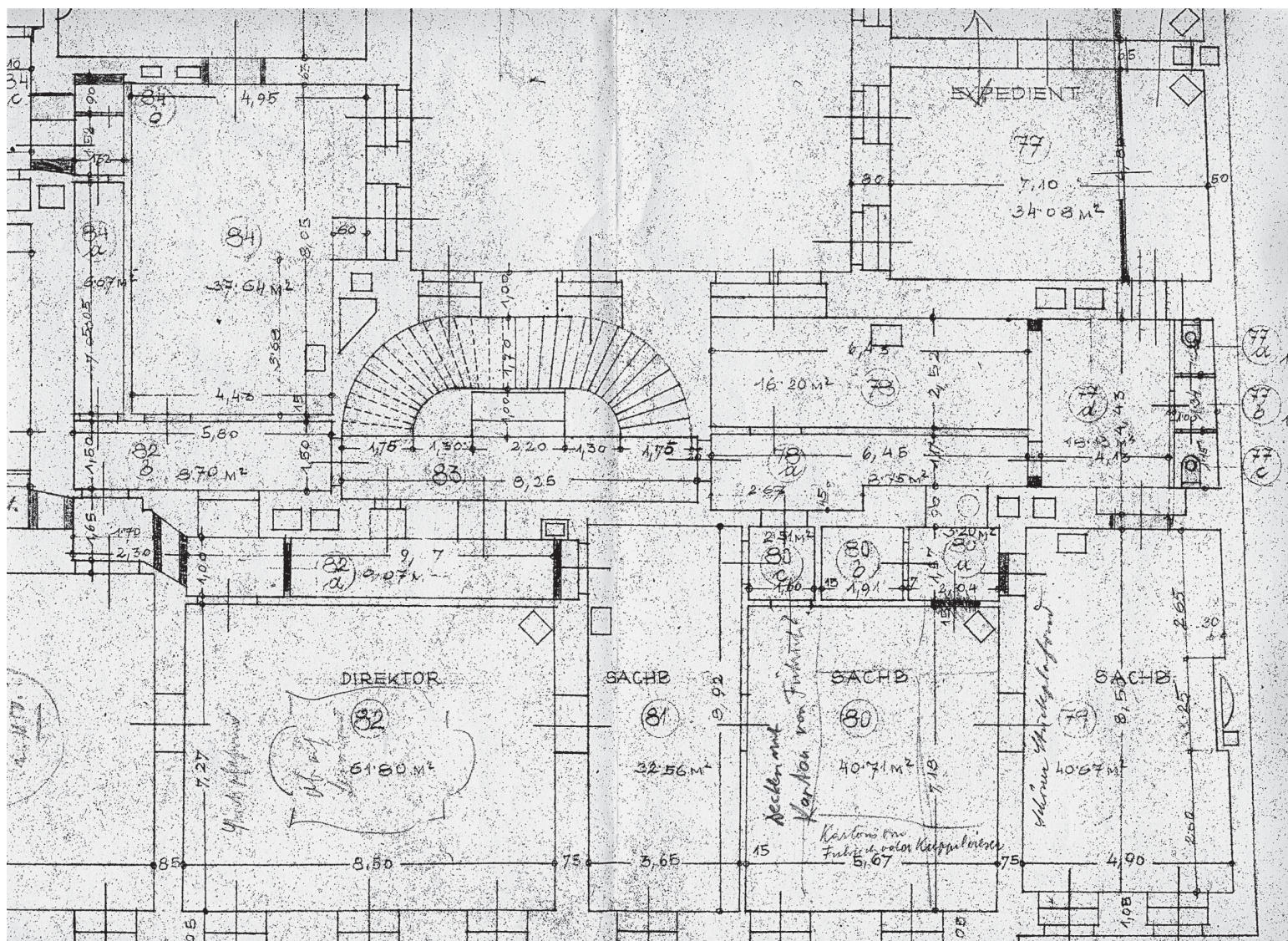


Abb. 378: Plan mit handschriftlichen Bleistiftvermerken;
 Bildquelle: Archiv des Österreichischen Bundesdenkmalamtes, Katastral-Akte Johannesgasse 5.

Arch. Eigner gibt folgendes an:

Ungefähr im August 1940 ging Herr Ob. Insp. Lechner vom Versorgungsamt Ostmark mit mir und einem Herrn vom Denkmalamt, dessen Name mir unbekannt ist, durch die Räume des Hauses I, Johannesgasse 5. In einem Raume im 2. Stock befanden sich an der Decke montiert Kohlezeichnungen auf Karton. Ob. Insp. Lechner gab den Auftrag die Zeichnungen abzunehmen und dem Denkmalamte zur Verfügung zu stellen. Einige Tage nachher besichtigte die Zeichnungen Herr Dr. Fuchs vom Denkmalamt. Der Genannte stellte fest, dass die Zeichnungen vom Maler Führich stammen und durch die Wirkung der Zeit in einem stark verrosteten Zustande befinden. [sic!] Der Dekorationsmaler August Hoffmann, Wien 4, Margaretenstr. 39 Ruf B 24 - 4 - 34, besorgte mit einem Angestellten die Abnahme der Zeichnungen

und stellte im Beisein des Dr. Fuchs fest, dass die Zeichnungen beim Reinigen fast zerstört wurden, worauf Dr. Fuchs die Übernahme für das Denkmalamt ablehnte. Die Zeichnungen verblieben ungefähr eine Woche im Raume und wurden sodann vom Dekorationsmaler Hoffmann entfernt. Nachdem das Denkmalamt sich nicht mehr dafür interessierte, gab ich Hoffmann den Auftrag, die Kartone in seine Verwahrung zu übernehmen, wozu er sich bereit erklärte. Ob. Insp. Lechner erklärte, für diese Zeichnungen keine Verwendung zu haben. Von dem Vorfall machte ich meinem Vorgesetzten dem Bauleiter Ing. Mayr Mitteilung.“⁸⁶¹

⁸⁶¹ Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, Katastralakte zum Palais Questenberg-Kaunitz, Wien I Johannesgasse 5; siehe Schreiben vom Reichsbauamt an das Institut für Denkmalpflege vom 17. November 1942. Geschäftszeichen O 6220 B5 - 885/42.

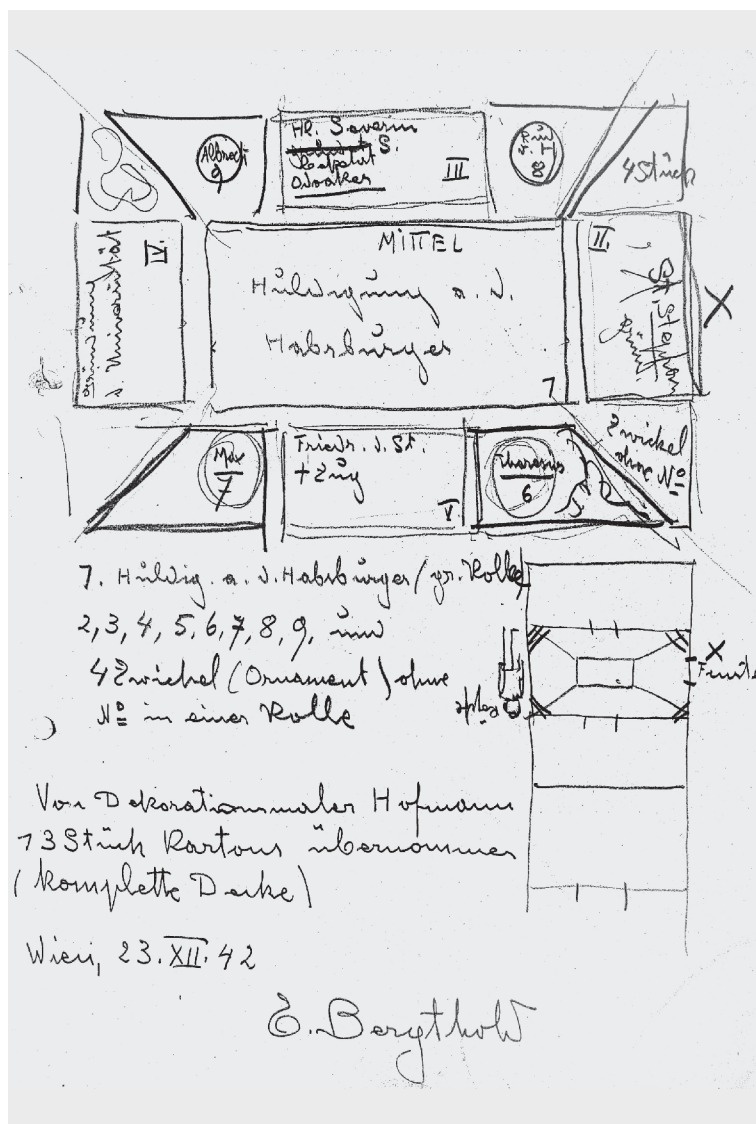


Abb. 379: Skizze der Decke, Zustand vor 1942; Bildquelle: Archiv des Österreichischen Bundesdenkmalamtes, Katastral-Akte Johannesgasse 5.

Diese Aussage ist in mehrerer Hinsicht aufschlussreich. Zum einen widerlegt sie die Angabe im Akt des Museums des Reichsgaus Niederdonau, die Kartons seien auf Anordnung des Bundesdenkmalamtes abgenommen worden, um sie vor dem Einfluss rußender Öfen zu schützen. Im Gegenteil: Die Abnahme der Kartons erfolgte auf Wunsch des Hauptversorgungsamtes bei der Adaptierung des Gebäudes, und das Bundesdenkmalamt hatte zu diesem Zeitpunkt kein Interesse an den Kartons.

Zum anderen zeigt der Bericht, dass die Abnahme vor Ort nicht von Fachkräften erfolgte, sondern von einem Dekorationsmaler und seinem Gehilfen, die zuvor offenbar Reinigungsversuche angestellt hatten und danach die Kartons aus den Rahmen an der Decke herausschnitten. Die Kartons selbst weisen Spuren dieser Abnahme auf;

sie sind an fast allen Rändern stark beschnitten, wobei mit einem scharfen Messer oder einer Rasierklinge gearbeitet wurde und nicht mit einer Schere, was jene Schnitte im Papier zeigen, die auf ein Abgleiten mit der Klinge zurückzuführen sind.

Die verloren geglaubten Kartons wurden laut einem Schreiben vom 1. Dezember 1942 von August Hoffmann doch dem Institut für Denkmalpflege übergeben.

„An das Reichsbauamt Wien – Innere Stadt II

In Beantwortung der oberwähnten Zuschrift teile ich mit, dass inzwischen Dekorationsmaler Aug. Hofmann den größten Teil der in Frage stehenden Zeichnungen von Kupelwieser dem Inst. F. D. [Institut für Denkmalpflege, Anm.] zur Verwahrung ausgefolgt hat. Über die künftige Verwendung der Fresken Zeichnungen in einem öffentlichen Gebäude will ich dem Generalreferat f. Kunstförderung entsprechende Vorschläge machen. Ich werde deshalb zum gegebenen Zeitpunkt auf die Angelegenheit noch zurückkommen.“⁸⁶²

Das Übernahmeprotokoll ist allerdings erst mit dem 23. Dezember 1942 datiert und enthält eine Skizze der ehemaligen Anordnung der Kartons an der Decke im Palais Questenberg-Kaunitz. Zu diesem Zeitpunkt waren die dreieckigen Kartons bereits von den trapezförmigen Kartons mit den Herrscherporträts abgetrennt, da sie gesondert als „4 Zwickel (Ornament)“ angeführt werden. Die Kartons einschließlich der vier dreieckigen Zwickelkartons wurden mit den Zahlen 1 – 13 durchnummeriert:

„7 Huldigung a. d. Habsburger (gr. Rolle) 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 und 4 Zwickel (Ornament) ohne No in einer Rolle. Von Dekorationsmaler Hofmann 13 Stück Kartons übernommen (komplette Decke)

Wien, 23. XII. 42, E. Bergthold“

An das Generalreferat für Kunstförderung ergingen seitens des Denkmalamtes auch Vorschläge für die weitere Präsentation der Kartons:

„An das Generalreferat für Kunstförderung

[...]

Anlässlich der Instandsetzungsarbeiten am Palais Wien, I. Johannesgasse 5 (ehem. Palais Questenberg, heute Hauptversorgungsamt) wurden von der Decke eines Raumes Zeichnungen entfernt, die, wie sich nachträglich herausstellte, auf den barocken Maler Kupelwieser zurückgehen dürften. Sie stellen Szenen aus der Geschichte der Ostmark (wie den Zug Odoaker's, die Erstürmung von Akkon⁸⁶³, die Stiftung des

⁸⁶² Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, Katastralakte zum Palais Questenberg-Kaunitz, Wien I Johannesgasse 5; Zl: 435/K/42.

⁸⁶³ Fälschlich so; gemeint ist Leopold I. stürmt Melk.



Abb. 380: Karton „Leopold I. stürmt Melk“ nach der Abnahme von der Decke im Palais Questenberg-Kaunitz; Quelle: Bildarchiv des Österreichischen Bundesdenkmalamtes, Inv. Nr. P1271.



Abb. 381: Karton „Die Gründung der Universität Wien“ nach der Abnahme von der Decke im Palais Questenberg-Kaunitz; Quelle: Bildarchiv des Österreichischen Bundesdenkmalamtes, Inv. Nr. P1273.



Abb. 382: Karton „Die drei Gründer der St. Stephanskirche“ nach der Abnahme von der Decke im Palais Questenberg-Kaunitz; Quelle: Bildarchiv des Österreichischen Bundesdenkmalamtes, Inv. Nr. P1272.

Schottenklosters⁸⁶⁴, die Erbauung des Stefansdomes) dar. Diese Zeichnungen waren nach der Abnahme eine zeitlang in Verstoß geraten und sind nunmehr dem Inst. F. D. zur Verwahrung übergeben worden. Ich rege an, dass die Zeichnungen in einem geeigneten Raum zur Aufstellung gelangen. Für eine Unterbringung in einem gotischen (?) graphischen Kabinett erscheinen sie zu groß. Ich empfehle, die Zeichnungen in einem entsprechenden Raume in [sic!] Stift Klosterneuburg unterzubringen, wohin dieselben wegen Inhaltes und der lebhaften Beziehung des Malers Kupelwieser zu Klosterneuburg am besten passen würden.

Wien, am 1. Dez. 1942“⁸⁶⁵

Das wissenschaftliche Interesse, das im Oktober 1942 die Recherchen nach den Kupelwieser-Kartons in Gang setzte, dürfte vom damaligen ersten Direktor des Kunsthistorischen Museums, Fritz Dworschak⁸⁶⁶, ausgegangen sein. Zunächst wurde ihm das Protokoll des Treffens vom 15. Oktober 1942 übermittelt; im Februar 1943 erhielt er vom Leiter der kunswissenschaftlichen Abteilung des Instituts für Denkmalpflege Wien, Anton Kraus, Fotos und genaue Maße der neun Kartons. Bei den Fotos der Kartons handelt es sich möglicherweise um die von Anton Kraus für Fritz Dworschak angefertigten Aufnahmen⁸⁶⁷, die unmittelbar nach der Abnahme der Kartons von der Decke entstanden sein müssen.⁸⁶⁸ (Abb. 380 – 382)

Auf dem ersten Foto (Abb. 380) erkennt man den Karton *Leopold I. stürmt Melk*, der noch auf einen Teil der Decke des Salons montiert ist; da der Zierrahmen den Karton überdeckt, zeigt diese Aufnahme wahrscheinlich die ursprüngliche Montage aus dem 19. Jahrhundert. Wie auch aus den im vorangegangenen Kapitel angeführten

864 Fälschlich so; Rudolf IV. aus der Darstellung *Die Gründung der Universität Wien* wurde hier mit Heinrich II. Jasomirgott, Stifter des Schottenklosters, verwechselt.

865 Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, Katastralakte zum Palais Questenberg-Kaunitz, Wien I Johannesgasse 5; Zl: 435/K/42.

866 Fritz Dworschak (1890 – 1974), Kunsthistoriker und Numismatiker am Kunsthistorischen Museum, 1938 – 1945 erster Direktor des Museums.

867 Die Fotos befinden sich im Restitutionsarchiv des Österreichischen Bundesdenkmalamtes. Dankenswerter Hinweis von Wolfgang Krug (Niederösterreichisches Landesmuseum). Anton Kraus war als Gemälde-Experte am Dorotheum in den Jahren 1940 – 1945 mit vielen Fällen von Enteignung von Kunst aus jüdischem Besitz befasst. Möglicherweise wurden die Aufnahmen der Kartons aufgrund seiner Aktivitäten in diesen Jahren im Restitutions-Archiv abgelegt.

868 Die Kartons wurden zwei Jahre lang vom Dekorationsmaler August Hofmann in seinem Atelier aufbewahrt, bevor sie 1942 an das Institut für Denkmalpflege übergeben wurden; es erscheint unwahrscheinlich, dass der Maler auch ein großes Deckenfragment in sein Atelier transportierte und dort lagerte.

Aktenvermerken hervorgeht, war die Befestigung der Kartons mit Reißnägeln ohne Spannrahmen direkt an der Holzdecke erfolgt. Der Zierrahmen überdeckt den Rand des Kartons genau bis zu dem aufgemalten Zierrand, die über den Rand des Kartons überstehende Kaschierleinwand wird am unteren Rand des Zierrahmens wieder sichtbar. Es ist anzunehmen, dass im 19. Jahrhundert für die Präsentation der Kartons in dem Salon des Palais Questenberg-Kaunitz eine Zwischendecke aus Holz eingezogen worden war, welche im Zuge der Umbauarbeiten im Jahr 1940 wieder entfernt wurde. Bei dem Deckenfragment, das auf dem Foto erkennbar ist, handelt es sich wahrscheinlich um einen Teil dieser Holzdecke.

In weiterer Folge wurde der Karton *Leopold I. stürmt Melk* von dem Deckenfragment entfernt und das Deckenstück als Rückwand für die Befestigung der beiden anderen Kartons verwendet (*Die der Erbauer der St. Stephanskirche* und *Die Gründung der Universität Wien*). Diese beiden Kartons sind auf dem Foto bereits an allen vier Rändern stark beschnitten und mit Reißnägeln auf das Deckenfragment montiert, der Zierrahmen überlappt dabei die Kartons an keiner Stelle. Es handelt sich hier folglich nicht um die ursprüngliche Montage aus dem 19. Jahrhundert.

Übergabe aller Kartons

Die Übergabe der Kartons von Leopold Kupelwieser an den Auftraggeber bzw. das Niederösterreich-Archiv erfolgte in Form von zwei Rollen, auf denen jeweils einmal 15 und einmal 8 Kartons zusammengerollt wurden. Auf der Rückseite der beiden jeweils äußersten Kartons dieser Rollen wurden Zettel mit vier Siegeln Kupelwiesers befestigt, auf denen der Inhalt der Rolle angegeben war. Die Kartons wurden dabei mit römischen Ziffern nummeriert. Auf der Rückseite des Kartons *Gottesfurcht* befindet sich noch der beschriebene Zettel mit vier Siegeln; der Text, in der Handschrift des Künstlers, lautet: „Kartons XVI–XXIII“. (Abb. 383)

In der zweiten Rolle müssen die Kartons mit den Nummern I–XV aufgerollt gewesen sein; der Karton *Der Kongress zu Wien 1814*, der ursprünglich⁸⁶⁹ das größte Format hatte, war der äußerste Karton der Rolle. Auf der Rückseite des Kartons befinden sich noch Reste der vier Siegel, mit denen der Zettel mit der Auflistung ursprünglich befestigt war. In dieser Rolle befanden sich wahrscheinlich die Kartons zu den sieben Deckengemälden und zu den acht historischen Szenen der Wandgemälde. Die erste Rolle enthielt die Kartons zu den acht Herrscherporträts und den dazugehörigen Allegorien.⁸⁷⁰ Zu

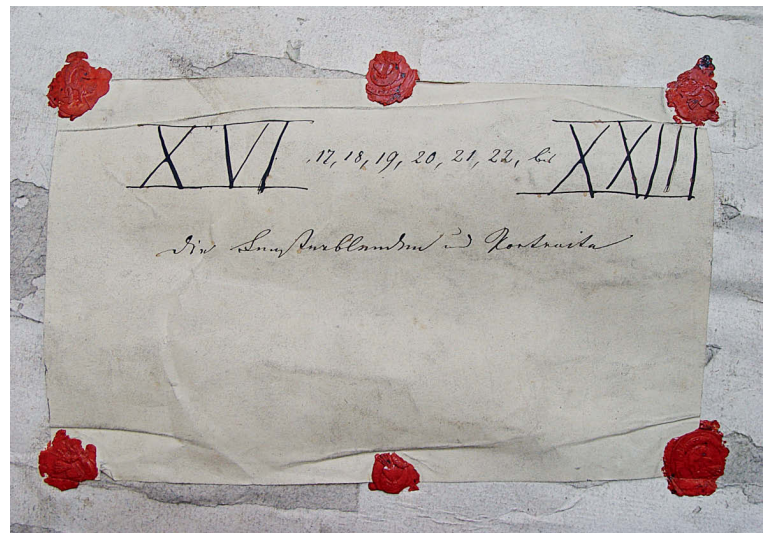


Abb. 383: Rückseite des Kartons „Gottesfurcht“: Auflistung der Kartons in der Rolle; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 762.

diesem Zeitpunkt waren also alle Kartons noch vereint, erst danach wurden die neun Kartons für die Decke im Palais Questenberg-Kaunitz entnommen. Sechs der Kartons gingen zu einem späteren Zeitpunkt verloren: die allegorischen Figuren *Sieg*, *Eifer* und *Betriebsamkeit* sowie Porträts von Ferdinand II., Ferdinand I. dem Gütigen und Franz Joseph I. Im Übernahmeprotokoll vom Museum des Reichsgaues Niederdonau scheinen diese sechs Kartons nicht mehr auf.

Zur Aufbewahrung jener Kartons, die nicht im Palais Questenberg-Kaunitz präsentiert wurden

Die Kartons, die nicht an der Decke eines Raumes im Palais Questenberg-Kaunitz montiert wurden, verblieben nach ihrer Verwendung zunächst im Niederösterreich-Archiv. Es konnten in den Akten des Niederösterreichischen Landesarchivs keine Hinweise auf einen Ankauf oder eine Schenkung der Kartons gefunden werden. Die Kartons zu seinen Freskogemälden verblieben in den meisten anderen Fällen im Besitz des Künstlers, wie die Auflistung im Katalog der Nachlass-Ausstellung zeigt.⁸⁷¹

869 Zu einem späteren Zeitpunkt wurde der Karton in zwei Teile zerschnitten.

870 Ein Herrscherporträt wurde zusammen mit den beiden dazugehörigen Allegorien unter einer römischen Zahl vermerkt. Acht Porträtkartons mit je zwei dazugehörigen Allegoriekartons ergeben 24 Kartons für die zweite Rolle.

871 Vgl. Feuchtmüller (1970) p. 215f.

In einer Publikation der niederösterreichischen Regierung über das Bundesland Niederösterreich aus dem Jahr 1930 wird die Aufbewahrung der Kartons im Niederösterreich-Archiv erwähnt.⁸⁷²

Im März 1942 wurde der Kunsthistoriker Anton Kraus⁸⁷³ als Mitarbeiter des Museums des Reichsgaues Niederdonau⁸⁷⁴ eingestellt und damit betraut, die Bestände des Museums aufzunehmen und eine Kunstsammlung aufzubauen.⁸⁷⁵ Nach Absprache mit dem damaligen Reichsstatthalter Leopold Pindur, der 1942 die Leitung des Museums übernahm⁸⁷⁶, begann Anton Kraus zusammen mit Erich Forstreiter⁸⁷⁷, dem damaligen Archivar des Archivs des Reichsgaues Niederdonau⁸⁷⁸, Kupelwiesers Kartons für die Niederösterreichische Statthaltereie zu sichten. In dem am 2. Oktober 1842 verfassten Schriftstück heißt es dazu:

„Entsprechend der mit H. L. R. Dr. Pindur vor Kurzem gepflogenen Besprechung über die Kartons von Leopold Kupelwieser zu den Deckenfresken des großen Sitzungssaales Herrengasse 11 mit der Darstellung von Szenen aus der österr. Geschichte, die im Archiv des Reichsgaues N. D. deponiert waren, ersuchte ich den Leiter dieses Archivs Dr. Forstreiter, mir eine erste Besichtigung zu ermöglichen. Am 29. und 30. September 1942 führte mich Dr. Forstreiter ins Archiv wo bis auf etwa 5 – 6 fehlende Portrait-Zeichnungen verschiedener habsburgischer Regenten alle Kartons, gerollt, in einer Raumecke standen. Sie wurden zunächst von mir selbst und einer Aufräume-Frau Stück für Stück von den nicht zu beträchtlichen Staubmengen an der Rückseite summerisch gereinigt, jedes Stück mit einer arabischen Zahl (Stücknummer) u. daneben mit einer römischen versehen. Die römische Zahl stellt die Beziehung jedes Kartons zu der gleichen Zahl her, unter welcher der Darstellungsinhalt jedes Kartons (eigentlich Freskofeldes) in einer 1851 erschienenen anonymen Schrift ‚Die Alfresko-Deckengemälde im großen Sitzungssaale der k. k. niederösterreichischen Statthaltereie in Wien‘ beschrieben wird. [Vgl. zunächst ‚Das Bundesland Niederösterreich 1920 – 1930. Hrsg. Von der n. ö. Landesregierung. Wien 1930. Selbstverl. d. Landesregierung.‘ S. 75 – 77] Dr. Forstreiter legte mit mir zusammen ein (eher nach den oben gen. arab. Zahlen) geordnetes Verzeichnis aller vorhandenen, ich glaube 26, Kartons bzw. Zeichnungen an.“⁸⁷⁹

Die mit Schreibmaschine verfasste Liste der Kartons lautet wie folgt:

„Verzeichnis der Entwürfe zu den Deckenfresken im Grossen Sitzungssaal des Regierungsgebäudes Herrengasse 11 von Kupelwieser.

Zählung		
neu	alt	
1	III	Odoaker vor Severin I. Teil ⁸⁸⁰
2		Stichkappe: Genius mit Armbrust und Schwert
3	ad XII	Bischof Kollonitsch
4	ad III	Odoaker II. Teil
5		Stichkappe: Genius mit Fackel
6	XIII	Aufgebot v. 1797
7	VIII	Leopold I mit Österreich belehnt
8	XII	Türkenbefreiung
9	XIV	Schlacht bei Aspern (1809)
10	XI	K. Ferdinand I. (1540 Einsetzung der n. ö. Regierung)
11	XX	Stichkappe: Caritas
12	"	" Justitia
13	ad XIV	Soldaten in der Schlacht von Aspern
14	"	Schlacht bei Aspern (gross)
15	XV	Wiener Kongress
16	ad XV	" 1. u. 2. Teil ⁸⁸¹
17	IX	Albrecht I. wird von Kg. Rudolf belehnt
18	X	Gericht zu Tulln (Leopold VI)
19	ad XIX	Knabe mit Szepter und Kruzifix (Rudolf I.)
20	ad XVIII	2 Knaben mit Granatapfel
21	ad XXIII	Weibl. Gestalt mit den Kronen Ungarns und Böhmens
22	ad XIX	Knabe mit der deutschen Kaiserkrone
23	ad XVI	Schwertführende Wahrheit (K. Franz Josef I.)
24	ad XVI	Allegorische Kraft " "
25	ad XVIII	Fensterblenden und Portraits
26	ad XV	Wiener Kongress mit Metternich
27	ad XVII	Jüngling mit Maurerkelle und Schwert
28	ad XIII	Aufgebot v. 1797
29	-	Bildnis (Medaillon) K. Josef II.

⁸⁷² Forstreiter (1930) p. 75.

⁸⁷³ Anton Kraus (1890 – ?) arbeitete von 1940 – 1951 als Experte für neuere Gemälde am Wiener Dorotheum und war von 1942 – 1947 Mitarbeiter des Museums des Reichsgaues Niederdonau bzw. des Nö. Landesmuseums. Vgl.: Krug (2000) p. 13 und Anm. 46.

⁸⁷⁴ Am 1. Oktober 1938 erfolgte die Umbenennung des Niederösterreichischen Landesmuseums in „Museum des Reichsgaues Niederdonau“. Vgl.: Krug (2000) p. 12.

⁸⁷⁵ Sämtliche Bilder und Plastiken aus den Amtsräumen des Nö. Landesmuseums wurden von Kraus in das Inventar des Gausmuseums übernommen. Die Maßnahme diente angesichts der Kriegsgefahr auch der Feststellung von schützenswerten Beständen. Das Bildinventar wurde dem Museum am 1. Juni 1942 übergeben. Vgl.: Krug (2000) p. 13.

⁸⁷⁶ Der Prähistoriker Richard Pittioni (1906 – 1985) war von 1940 – 1942 Leiter des Museums des Reichsgaues Niederdonau. Nachdem er 1942 zum Kriegsdienst einberufen wurde, übernahm Oberregierungsrat Leopold Pindur, Kulturreferent des Reichsstatthalters des Reichsgaues Niederdonau, die Amtsgeschäfte. Vgl.: Krug (2000) p. 12f.

⁸⁷⁷ Erich Forstreiter, Historiker, damals Archivat am Archiv des Reichsgaues Niederdonau.

Bei der von Kraus zitierten Literaturstelle mit der Beschreibung der Gemälde des Statthaltereis-Saales „Das Bundesland Niederösterreich 1920 – 1930“ handelt es sich um das von Erich Forstreiter verfasste Kapitel über die Landesregierungsgebäude in der Herrengasse.⁸⁸² Die Publikation enthält auch einen Nachdruck der Beschreibung der Deckenfresken, die anonym und ohne Jahresangabe kurz nach der Fertigstellung des Freskenzyklus gedruckt wurde und keine Bilder, sondern nur ein Schema der Aufteilung der Bildfelder, die mit römischen Zahlen bezeichnet sind, enthält. Durch das fehlende Bildmaterial konnte der Fehler bei der Zuordnung der beiden Kartons *Kaiser Marc Aurel: Markomannenschlacht und Tod* und *Zug Karls des Großen gegen die Hunnawaren* (als Odoaker vor Severin Teil I und II bezeichnet) entstehen.

Das Interesse, das Anton Kraus für die Kupelwieser-Kartons bezeugte, steht in Zusammenhang mit den Recherchen nach den verloren geglaubten Kartons, die der damalige erste Direktor des Kunsthistorischen Museums, Fritz Dworschak, im Oktober 1942 anstellte. Die beiden Kunsthistoriker arbeiteten dabei zusammen; im Februar 1943 erhielt Dworschak von Kraus, der auch Leiter der kunstwissenschaftlichen Abteilung des Instituts für Denkmalpflege Wien war, Fotos und genaue Titel und Maße der neun Kartons, die damals vom Institut für Denkmalpflege aufbewahrt wurden.

Anton Kraus schlägt in seinem Schreiben vom 22. Oktober 1942 vor, die Kartons vom Archiv des Reichsgaus Niederdonau in das Museum des Reichsgaus Niederdonau zu übernehmen und sie restaurieren zu lassen:

„M. E. wird nun dringend zu veranlassen:

1.) Die Übernahme sämtlicher Kartons in die Obhut des M. des R.G.N.D.

- 2.) Die Reinigung, Instandsetzung, Montierung aller Kartons durch eine Fachkraft (ich denke an Fr. Meder⁸⁸³, falls sie den Auftrag übernehmen kann)
- 3.) Die such- und sachgerechte Aufbewahrung u. eventuelle Aufstellung oder Ausstellung der Kartons.⁸⁸⁴

Es folgt eine kurze kunsthistorische Beurteilung der Kartons:

„Über die Wichtigkeit und Bedeutung der Kartons für die Geschichte des ehem. Niederösterr. Regierungsgebäudes (Statthaltereis) erübrigt sich jede Diskussion. Außerdem ist diese umfangreiche Vorarbeit für die Kenntnis nicht nur des Werkes Kupelwiesers sondern für die Geschichte der Monumentalmalerei besonders der Freskomalerei der Romantikerzeit, soweit ich das bisher übersehe, von hoher Bedeutung. Eine eingehende kunsthistorische Untersuchung des Materials, vielleicht eine schriftliche Publikation, habe ich zur gegebenen Zeit vor. Ob alle Kartons von Kupelwieser selbst oder teilweise von seinen Mitarbeitern, Eder und Engerth, Vogler, Soldaditsch sind, könnte nach einer eingehenden Beschäftigung mit den Kartons vielleicht geklärt werden. Sicher ist, daß die Blätter sofort der in den obigen Punkten (1 – 3) genannten Behandlung zu unterziehen wären.

Eine ähnliche Arbeit Kupelwiesers (Kreidezeichnungen zu der Decke eines Saales mit Szenen aus der Österreichischen Geschichte, früher Wien I Johannesgasse 5 ehemals Palais Questenberg-Kaunitz, später k. und k. gemeinsames Fin. Ministerium, jetzt Sitz der Behörde zur Versorgung invalider Soldaten), wurde vor einigen Jahren, wie ich indessen festgestellt habe, durch das Institut für Denkmalpflege in Wien (Referat Ingen. Fuchs) von der Decke heruntergenommen und gesichert, da man sie nicht den Einflüssen event. rußender Öfen u.s.w. aussetzen wollte.“⁸⁸⁵

878 1940 wurden das Landesarchiv und das Archiv für Niederösterreich zum Archiv des Reichsgaus Niederdonau zusammengelegt.

879 Der Reichsstatthalter in Niederdonau; Geschäftszahl: IId 1-489-42; Betrifft: Mus. R. G. N. D., Kupelwieser Kartons zu den Fresken des großen Sitzungssaales Herrengasse II, verfaßt am 2. 10. 1942, zur Kanzlei am 22. 10. 1942. Kupelwieser-Archiv des Niederösterreichischen Landesmuseums.

880 „Odoaker I. Teil“ und „Odoaker II. Teil“: Bezeichnung fälschlich. Der Karton *Odoaker vor dem heiligen Severin* besteht nur aus einem Teil und befand sich zu dem Zeitpunkt auch nicht im Archiv des Reichsgaus Niederdonau, sondern wurde vom Institut für Denkmalpflege aufbewahrt. Wahrscheinlich handelte es sich bei den mit „Odoaker I. Teil“ und „Odoaker II. Teil“ bezeichneten Kartons um die beiden Kartons für die Frieze an der Decke, *Kaiser Marc Aurel* und *Zug Karls des Großen gegen die Hunnawaren*, die sich 1942 nicht am Institut für Denkmalpflege befanden und in der Auflistung von Anton Kraus und Erich Forstreiter nicht aufscheinen.

881 Der Karton war zu diesem Zeitpunkt offenbar schon in zwei Teile zerschnitten.

882 Forstreiter (1930) p. 58 – 77.

883 Möglicherweise war mit „Fr. Meder“ Fides Meder, die Nichte Joseph Meders (1857 – 1934, von 1905 – 1923 Direktor der Graphischen Sammlung Albertina), gemeint. Nach dem Tod ihrer Eltern wuchs sie bei Joseph Meder in Wien auf und wurde Lehrerin. Als sie den Beruf aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr weiter ausüben konnte, wurde sie zu Meders engster Mitarbeiterin.

884 Der Reichsstatthalter in Niederdonau; Geschäftszahl: IId 1-489-42; Betrifft: Mus. R. G. N. D., Kupelwieser Kartons zu den Fresken des großen Sitzungssaales Herrengasse II; Zur Kanzlei am 22. 10. 1942. Kupelwieser-Archiv des Niederösterreichischen Landesmuseums.

885 Der Reichsstatthalter in Niederdonau; Geschäftszahl: IId 1-489-42; Betrifft: Mus. R. G. N. D., Kupelwieser Kartons zu den Fresken des großen Sitzungssaales Herrengasse II; Zur Kanzlei am 22. 10. 1942. Kupelwieser-Archiv des Niederösterreichischen Landesmuseums. Zu den hier erwähnten, 1942 am Institut für Denkmalpflege verwahrten Kartons siehe Kapitel „Die weitere Verwendung von neun Kartons als Deckenbilder im Palais Questenberg-Kaunitz“.

Am 21. Oktober vermerkte Karl Lechner⁸⁸⁶ in dem Akt:
„Ich bin mit der Übernahme der Kartons sehr einverstanden; sie können jederzeit übernommen werden. Wien, am 21/10 Lechner“

Am selben Tag folgte der Eintrag:

„Herrn Dr. Kraus mit dem Ersuchen um weitere Veranlassung! Wien, am 21. Oktober 1942. Unterzeichnet mit I.A. Ob. Reg. Rat. Pindur“

Die Übergabe der Kartons erfolgte bereits am 28. Oktober 1942:

„Die in beiliegender Konsignation verzeichneten 29 Entwürfe und Kartons zu den Deckenfresken Kupelwiesers wurden am 28. Oktober durch Archivrat Dr. Forstreiter dem Museum des Reichsgaues Niederdonau übergeben. Wien, am 4. November 1942, unterzeichnet: Lechner, Oberarchivrat.“⁸⁸⁷

Ausstellungen der Kartons

Weder Anton Kraus noch Fritz Dworschak arbeiteten in der Folge die Kartons wissenschaftlich auf oder veranlassten eine Restaurierung oder Ausstellung des Bestandes; die Kartons gerieten offenbar erneut in Vergessenheit. Erst im Zuge der Vorbereitungen für eine Ausstellung anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Fresko-Zyklus in der Niederösterreichischen Statthalterei stellte Rupert Feuchtmüller erneut Nachforschungen zu den verschollenen Kupelwieser-Kartons an und wurde schließlich im Depot des Bundesdenkmalamtes, das sich im Unteren Belvedere befand, fündig.

In einer Besprechung der Ausstellung, die 1950 anlässlich des 100-Jahre-Jubiläums der Fresken im Marmorsaal stattfand, schreibt Feuchtmüller:

„Ein glücklicher Umstand hat uns auch die meisterhaft durchgearbeiteten Kartons zu den Fresken erhalten. Leider war bis vor zwei Jahren nur ein Teil von ihnen vorhanden. Im Laufe genauer Untersuchungen im Rahmen der wissenschaftlichen Vorarbeiten für die Publikation wurde auch den im Finanzministerium ausgestellten Kupelwieser Zeichnungen nachgeforscht. Sie waren im Zuge der Kriegereignisse in ein Depot gelangt, wo sie unter Carl Rahl verzeichnet lagen. Es handelte sich aber, wie sich herausstellte, um die seit langem verschollenen, restlichen Verzeichnungen [sic!] zu den Fresken im Marmorsaal. Durch diesen bedeutsamen Fund, der wieder in den Besitz des Landes gelangte, sind nun die wichtigsten Kartons [...] vereint.“⁸⁸⁸

In der Übergabebescheinigung des Bundesdenkmalamtes vom Juni 1949⁸⁸⁹ findet sich eine Liste der vom Bundesdenkmalamt an das Niederösterreichische Landes-

museum überstellten Kartons. Manche Kartons wurden in dieser Auflistung mit falschen Bildtiteln versehen. Die Liste lautet:

„1) Heil. Severin; 2) Sturm auf Melk; 3) Heinrich Jasomirgott [wahrscheinlich war damit der Karton ‚Gründung der Universität Wien‘ gemeint, Anm.]; 4) Rudolf der Stifter und Friedrich III.; 5) Maximilian I; 6) Rudolf II [wahrscheinlich war damit das Porträt Rudolf I. gemeint, Anm.]; 7) Maria Theresia; 8) Albrecht II; 9 – 12) 4 Zwickeln zu 5) – 8) und die ‚Austria‘ umgeben von allegorischen Gestalten.“⁸⁹⁰

Bei diesen hier aufgelisteten Werken handelt es sich genau um jene Kartons, die im Verzeichnis des Reichsmuseums Niederdonau fehlen⁸⁹¹ und die, wie beschrieben, an der Decke eines Raumes im Palais Questenberg-Kaunitz montiert waren.

Die kunsthistorische Beurteilung in dem Text zur Ausstellung, den Feuchtmüller verfasste, steht ganz in der Wahrnehmungstradition von Kartons im frühen 19. Jahrhundert:

„An den Kohlezeichnungen überrascht vor allem die liebevolle, detaillierte Ausführung, die über die Anforderungen einer Werkzeichnung hinausgeht. Gerade dadurch sind diese Kartons nicht nur Vorlagen, sondern selbständige Kunstwerke, die in gewisser Hinsicht deutlicher als die Fresken die Eigenart des Künstlers wiedergeben. Wir bewundern bei dieser feinen durchgeistigten linearen Kunst die Meisterschaft der Komposition, die sich schon in der vorzüglichen Füllung und Gestaltung der Fläche ausdrückt. Dem leichten Linienfluß folgend, empfindet der Betrachter immer mehr die Harmonie des zarten Wechselspiels, wobei alles Formale vollkommen dem seelischen Ausdruck dient.“

Ähnliches bemerkte Feuchtmüller schon in dem 1849 erschienenen Werk über das Niederösterreichische Landhaus:

„[...] seine [Kupelwiesers, Anm.] künstlerische Bedeutung [...] erschließt erst sein graphisches Werk. In den Abbildungen ist daher auf die mit Kohle gezeichneten Kartons zu den Fresken zurückgegriffen, denn in der farbigen Ausführung

886 Karl Lechner (1897 – 1975), Historiker, war der damalige Direktor (Oberarchivrat) des Archivs des Reichsgaues Niederdonau.

887 Anschlussblatt zu Zl. IId-1-489-1942.

888 Feuchtmüller (1950) p. 42.

889 Archiv des Bundesdenkmalamtes, Geschäftszahl 2276/49, Vorzahl 1318/49, Bezugszahl 5101/47 zZl. 2276 v. 1949, 3. Juni 1949.

890 Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, Katastralakte zum Palais Questenberg-Kaunitz, Wien I Johannesgasse 5; Zl: 435/K/42 vom 22/23. Februar 1942.

891 Zur Verwechslung der Kartons zu Karl dem Großen und Marc Aurel mit Odoaker vor dem heiligen Severin, als zweiteilig angenommen, siehe das vorangegangene Kapitel.



Abb. 384: Karton „Die Aufgebote von 1797“, Seitenteil: Abschiedsszene; Fotografie von Karl Berens; Bildquelle: Feuchtmüller (1949).



Abb. 385: Karton „Bruderliebe“; Fotografie von Karl Berens; Bildquelle: Feuchtmüller (1949).



Abb. 386: Karton „Bischof Kollonitsch“; Fotografie von Karl Berens; Bildquelle: Feuchtmüller (1949).

*scheint jeder Ausdruck wie durch einen leichten Schleier gemildert und in seiner ursprünglichen Kraft geschwächt.*⁸⁹²

Der Band enthält sechs Lichtdrucktafeln nach Fotografien der Kartons von Karl Berens und nur eine Abbildung eines Freskos. (Abb. 385–387)

Über die Ausstellung von 20. bis 26. November 1950, in der die Kartons im Marmorsaal nun in unmittelbarer Nähe zu den ausgeführten Fresken präsentiert werden konnten, schreibt Feuchtmüller weiter:

„Zweck der Ausstellung ist es, Rechenschaft über die Restaurierungen zu geben, dem Werk des großen niederösterreichischen Künstlers zu gedenken und durch Vergleich von Karton und ausgeführtem Fresko interessante Einblicke in die

*Arbeitsweise des Malers zu gewinnen. Vielleicht trägt diese kleine Ausstellung dazu bei, die positiven Werte der mitunter wenig beachteten Nazarener und Historienmaler herauszuheben. Vielleicht besinnt man sich der edlen männlichen Haltung jener Künstler, die den Glauben an den Menschen, an seine Werte und Sendung aus innerer Überzeugung hochhielten, zu einer Zeit, als der Kampf des Jahres 1848 die politischen Tagesfragen in den Vordergrund stellte. Vielleicht vermag diese Ausstellung auch zu einer neuen Schau des 19. Jahrhunderts anzuregen.*⁸⁹⁵

892 Feuchtmüller (1949) p. 39.

895 Feuchtmüller (1950) p. 43.

Abb. 387: Ausstellung
im Jahr 1950 im
Marmorsaal der
Niederösterreichischen
Statthalterei;
Bildquelle: Nö. Landes-
museum, Kupelwieser-
Archiv.



Abb. 388: Ausstellung
im Jahr 1950 im
Marmorsaal der
Niederösterreichischen
Statthalterei;
Bildquelle: Nö. Landes-
museum, Kupelwieser-
Archiv.





Abb. 389: Ausstellung im Jahr 1950 im Marmorsaal der Niederösterreichischen Statthalterei; Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv.

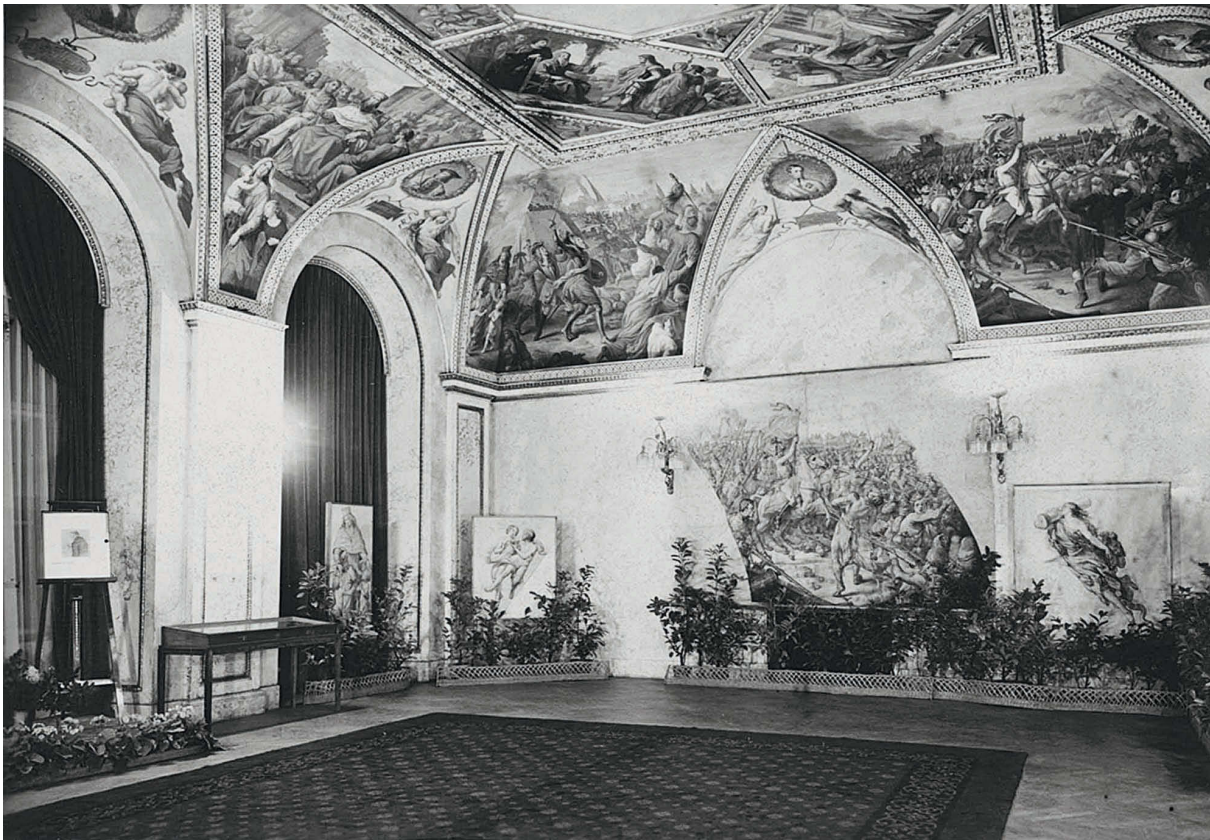


Abb. 390: Ausstellung im Jahr 1950 im Marmorsaal der Niederösterreichischen Statthalterei; Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv.



Abb. 391: Karton „Die Aufgebote von 1797“, Seitenteil mit der Abschiedsszene; gerahmt; Polaroid, vor 2000; Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv.



Abb. 392: Karton „Odoaker vor dem heiligen Severin“; gerahmt; Polaroid, vor 2000; Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv.

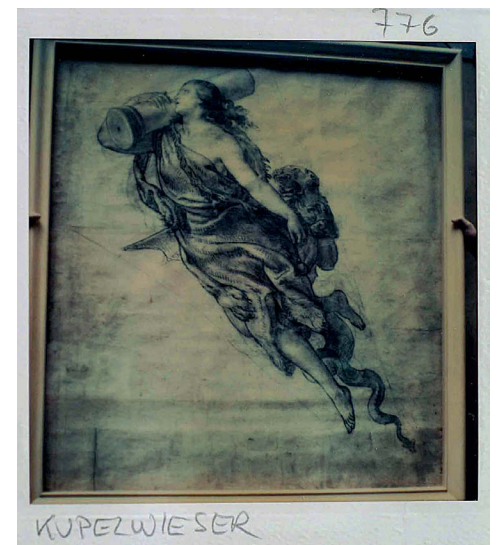


Abb. 393: Karton „Kraft“; gerahmt; Polaroid, vor 2000; Bildquelle: Nö. Landesmuseum, Kupelwieser-Archiv.

Die erwähnten Restaurierungen beziehen sich auf die Restaurierung der Fresken durch Alois Schimann in den Monaten Mai und Juni 1950, die sich auf Reinigung der Oberfläche und einige geringfügige Retuschen beschränkte. Wahrscheinlich wurden zur selben Zeit, in Vorbereitung zu der Ausstellung, auch mehrere Kartons restauriert. Im Zuge dieser Restaurierungsarbeiten wurden alte Kaschierungen abgenommen und die Kartons mit auf PVAC basierendem Klebstoff⁸⁹⁴ auf Molino-Stoff⁸⁹⁵ kaschiert, auf Spannrahmen gespannt und mit schmalen Zierrahmen versehen. Diese Interventionen, durch die Löcher im Papierträger entstanden und die zu starken Verbräunungen des Klebstoffs führten, müssen, aus der Perspektive der damaligen Zeit gesehen, dennoch als Wertschätzung der Kartons verstanden werden.

Anhand von Fotos der Ausstellung lässt sich genau rekonstruieren, welche Kartons in dieser Weise bearbeitet und präsentiert wurden:

Erzherzog Karl in der Schlacht von Aspern, Ferdinand I. setzt 1540 die niederösterreichische Regierung ein, Kraft, Die gekrönte Austria, Abschied des Landwehrmannes (Seitenstück zu dem Karton *Die Aufgebote von 1797*), *August von Hardenberg mit Karl Robert von Nesselrode* (Seitenstück zu dem Karton *Der Kongress zu Wien 1814*), *Bischof Kollonitsch* (Seitenstück zu dem Karton *Die Türkenkriege*), *Bruderliebe* und *Leopold erhält von Otto II. die Ostmark zum Lehen*. (Abb. 387–390)

Vier dieser Kartons – die Seitenteile zu drei der sich um die Ecke ziehenden Wandgemälde *Abschied des Landwehrmannes*, *Bischof Kollonitsch* und *August von Hardenberg mit*

Karl Robert von Nesselrode sowie die allegorische Darstellung der *Kraft* verblieben in der Rahmung und wurden in der Folge im Gebäude der Niederösterreichischen Stathalterei in den Gängen aufgehängt.⁸⁹⁶ (Abb. 391 – 393)

1962 wurde der Porträtkarton *Franz Joseph I.*, der sich in Privatbesitz⁸⁹⁷ befindet, auf der Biedermeierausstellung⁸⁹⁸ des Niederösterreichischen Landesmuseums gezeigt.

Die Kartons zu den beiden Friesen an der Decke, zu Kaiser Marc Aurel und Karl dem Großen, wurden 1978 auf der Ausstellung *Germanen und Awaren in Romantik, Historismus und Jugendstil* im Schloss Grafenegg präsentiert⁸⁹⁹ und möglicherweise für diesen Anlass ebenfalls restauriert. Die Maßnahmen umfassten eine Kaschierung auf Molino-Stoff und eine Retusche der Fehlstellen direkt auf dem Stoff. Die Rückwand der Rahmen bestand aus

894 Siehe dazu den Untersuchungsbericht von Robert Linke (Zentrallabor des Österreichischen Bundesdenkmalamtes), in: Eyb-Green (2009) p. 452. 1950 wurde von der Firma Henkel eine Polyvinylacetat-Kunstharzdispersion mit dem Handelsnamen *Adhesin* auf den Markt gebracht. Dieser Klebstoff wurde besonders bei der Buchbindung verwendet. Siehe: *Die Geschichte von Henkel Adhesive Technologies*. Website www.henkel.at vom 28. Februar 2009.

895 Baumwoll-Gewebe.

896 Dankenswerter Hinweis von Wolfgang Krug (Niederösterreichisches Landesmuseum).

897 Vgl. Feuchtmüller (1970) p. 276.

898 *Friedrich Gauer mann und seine Zeit. Ausstellung im Servitenkloster (Gutenstein-Mariahilfberg), dem Gauer mannshof und der Postl-Mühle in Miesenbach*. Kat. Nr. 329.

899 Egger (1978) p. 13 (Kat. Nr. 15) und p. 14 (Kat. Nr. 17).

zwei Hartfaserplatten, auf denen die beiden Kartons auch nach der Ausstellung, in Folien verpackt, gelagert wurden. Auch der Karton zu dem Deckengemälde *Odoaker vor dem heiligen Severin* wurde im Schloss Grafenegg ausgestellt und wahrscheinlich zu diesem Anlass in einen verglasten Zierrahmen montiert⁹⁰⁰, in dem er auch

weiterhin im Depot des Niederösterreichischen Landesmuseums aufbewahrt wird.

In den 1980er Jahren wurden schließlich beide Teile des Kartons *Die Türkenkriege* unter Otto Wächter an der Akademie der bildenden Künste Wien restauriert.⁹⁰¹

Herstellung und Verwendung von Kartons für Wand- und Deckengemälde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Beispiele und Quellenliteratur

Die Papierbahn

Die Herstellung der Kartons selbst hatte sich bezüglich der Materialien und Vorgangsweise seit Beginn des 16. Jahrhunderts nicht wesentlich verändert. Vasari beschreibt um 1500 die Herstellung einer großen Papierbahn durch Zusammensetzen einzelner Bögen mit Stärkekleister:

*„The cartoons are made thus: sheets of paper, I mean square sheets, are fastened together with paste made of flour and water cooked on the fire.“*⁹⁰²

Um die Wellen im Papier, die bei der beschriebenen Vorgangsweise im Bereich der Klebestellen beim Trocknen des Kleisters entstehen, zu glätten, war es üblich, die gesamte Papierbahn mit Klebstoff entlang der Ränder an einer Wand zu fixieren und zu befeuchten; beim Trocknen spannte sich das Papier aus und wurde dadurch geglättet.

*„They are attached to the wall by this paste, which is spread two fingers' breadth all round on the side next the wall, and are damped all over by sprinkling cold water on them. In this moist state they are stretched so that the creases are smoothed out in the drying.“*⁹⁰³

Das Glätten von Papier durch Fixieren der Ränder, Befeuchten und das anschließende Trocknen beschreibt auch Bonnardot zum Aufkaschieren von Kupferstichen. Dazu wird zunächst das Kaschierpapier befeuchtet und an den Rändern auf einer Arbeitsfläche fixiert.

*„Man breitet es [das Kaschierpapier, Anm.] auf einem ganz sauberen Tische aus und befeuchtet es auf beiden Seiten mittelt eines Schwammes; alsdann trägt man auf seine Ränder in einer Breite von 2 oder 3 Centimeter auf der Seite, welche die linke bilden soll, eine Schicht dicken Kleister auf, oder, wenn man es vorzieht, (bloß für diesen Fall), Leimgallete auf. [...] Es handelt sich jetzt darum, dieses Blatt mit den Rändern an dem hölzernen Grunde [...] zu befestigen, auf welchem man es sich spannen und trocknen lässt.“*⁹⁰⁴

Durch das Fixieren der feuchten Bögen an den Rändern spannt sich das Papier beim Trocknen, und es können keine Falten entstehen.

*„Wenn der Kupferstich trocken geworden ist, so werden bei diesem Verfahren die Runzeln und die Falten vollständig vertilgt sein.“*⁹⁰⁵

Bis die Produktion von maschinell hergestelltem Papier an Bedeutung gewann – also etwa zu Beginn der 1840er Jahre –, war es für Künstler unumgänglich, die Papierbahnen, die sie für ihre großformatigen Kartons brauchten, aus einzelnen Bögen zusammenzusetzen. Die Vorgangsweise dabei war offenbar so selbstverständlich, dass sie im Allgemeinen in der technologischen Literatur und auch in anderen Quellen wie Briefen oder Journalen von Künstlern nicht beschrieben oder erwähnt wird.

Eine Ausnahme bildet ein Text von Peter Cornelius, der anlässlich eines Besuches des Künstlers im September 1841 in London entstand. Cornelius sollte ein Gutachten über die Ausschmückung der Parlamentsgebäude in London verfassen und beschrieb bei dieser Gelegenheit sehr genau die Vorgangsweise bei der Freskomalerei, die er in der Münchner Akademie lehrte und selber anwendete. Seine Angaben zu den Vorbereitungsarbeiten und tech-

900 Ebd. p. 14 (Kat. Nr. 16).

901 Der Karton *Die Türkenkriege* ist unter der Inventarnummer 772 a und b verzeichnet. Es wird daher vermutet, dass der Karton – zu einem unbestimmten Zeitpunkt – ebenso wie der Karton *Der Kongress zu Wien 1814* in zwei Teile zerschnitten worden war. In dem Verzeichnis der Kartons von 1942 wird der Karton noch unter einer Inventarnummer angeführt, wahrscheinlich wurde er erst danach geteilt. Hinweis zur Restaurierung durch Otto Wächter im Kupelwieser-Archiv des Niederösterreichischen Landesmuseums.

902 Brown (1960) p. 213.

903 Ebd. p. 213.

904 Bonnardot (1859) p. 71.

905 Ebd. p. 71.

nologischen Details finden sich in einem sehr ausführlichen Artikel in der *Edinburgh Review*:

„Die ganze Procedur zerfällt in drei Haupttheile: den Carton, die Vorbereitung der Mauer und die Arbeit des Malers. Der Carton wird meist nach kleinen Zeichnungen der ganzen Composition in vergrößertem Maßstab angefertigt, und sorgfältige Studien werden für die einzelnen Theile gemacht. Man spannt eine starke Leinwand auf einem Rahmen aus, als wenn sie für das Malen präpariert werden sollte, und leimt dann Papier darauf fest. Ist die erste Papierlage trocken geworden, so wird eine zweite in gleicher Weise darüber geleimt, wobei jedoch die Ränder der einzelnen Bogen da, wo sie überstehen, abgeschabt werden, um eine glatte Oberfläche zu erhalten.“⁹⁰⁶

Die meisten Künstler jedoch hinterließen keine schriftlichen Zeugnisse, die Aufschluss über ihre Vorgehensweise bei der Herstellung von Kartons geben könnten, so dass Informationen darüber hauptsächlich aus den Werken selbst bezogen und aus Untersuchungen der Materialien und Arbeitsspuren rekonstruiert werden müssen.

Im Zuge einer Restaurierung wurde der 1840 entstandene Karton *Die Eroberung Parias* von Julius Schnorr von Carolsfeld für die Kaisersäle in München genauer untersucht und sowohl die Herstellung als auch die Materialien dokumentiert.⁹⁰⁷ Der Karton hatte ursprünglich ein Format von 6,33 x 4,53 m und wurde nach der Vervollendung vermutlich von Schnorr selbst in drei schmale Bahnen zerschnitten. Die einzelnen Blätter, aus denen der Karton zusammengesetzt ist, haben ein Format von 57 x 88 cm und eine Dicke von 0,6 – 0,7 mm und wurden 1,5 cm überlappend montiert.

Laut Untersuchungsergebnissen besteht das verwendete Hadernpapier vorwiegend aus Flachsfasern, mit einem Zusatz von rot und blau gefärbten Wollfasern und Leinenstroh (Leinenabfälle vom Häckseln). Das Trägerpapier wurde vermutlich mit Gummi Arabicum auf weitere, etwas kleinere und dünnere Papierbögen kaschiert, bei denen es sich ebenfalls um Hadernpapier aus Flachsfasern mit Zusätzen von blau und grün gefärbter Wolle und Leinenstroh handelt.

Dieses Papier entspricht in Zusammensetzung und Format jenem als *Packpapier* bezeichneten Papier, das auch Kupelwieser für viele seiner Kartons verwendete. Auch das Kaschieren der großen Papierbahn auf weitere Papierbögen entspricht der Vorgehensweise Kupelwiesers bei vielen seiner Kartons, allerdings verwendete Kupelwieser bei der Kaschierung nicht Gummi Arabicum, sondern reinen Stärkekleister.

Ein weiteres Werk von Julius Schnorr von Carolsfeld, der 1844 entstandene Karton *Ankunft der Brunhilde* in

Worms für den Nibelungensaal in der Münchner Residenz, wurde 2006/07 ebenfalls umfangreich restauriert.⁹⁰⁸ Für diesen Karton verwendete Schnorr etwas kleinere Papierbögen (53 x 83 cm), die er nicht überlappend, sondern Stoß an Stoß auf einer Lage weiterer Bögen aus demselben Papier montierte.

2005 wurden die 14 Kartons von Joseph von Führich für die Kreuzwegstationen in der Johann-Nepomuk-Kirche in Wien für die Präsentation in der Ausstellung *Religion Macht Kunst* in der Frankfurter Schirn Halle restauriert. Aus diesem Anlass ergab sich die Gelegenheit, die großformatigen Zeichnungen näher zu untersuchen.⁹¹⁰ Alle Kartons haben ein Format von 2,32 x 1,85 m, wobei die obere Bildkante leicht gewölbt ist. Zunächst wurde eine Papierbahn aus 20 Einzelbögen mit dem Format 53,3 x 39 cm zusammengesetzt und danach die so entstandene große Papierbahn auf das endgültige Format zugeschnitten. Wie bei den Kartons von Kupelwieser, sind auch hier die Einzelbögen, die sich an den Rändern der zusammengesetzten Papierbahn befinden, dadurch beschnitten. Die einzelnen Bögen wurden wahrscheinlich mit tierischem Leim⁹¹¹ 2 – 2,5 cm überlappend aneinandergesetzt. Im Unterschied zu Kupelwiesers Kartons verwendete Führich für alle 14 Kartons dasselbe blaugraue, dicke Papier und montierte die einzelnen Bögen immer genau nach demselben Schema nur wenig überlappend zusammen. Die so entstandene große Papierbahn wurde danach weder auf Papier noch auf Leinwand kaschiert. (Abb. 394)

In den Jahren 1818 – 1830 zeichnete Peter Cornelius rund fünfzig monumentale Kartons für die Münchner Glypto-

906 Erschienen in: *Edinburgh Review*, Nr. 251, Januar 1866, p. 5ff. Zitiert nach: Wolzogen (1867) p. 117.

907 Hädrich; Knoop (1999) p. 26 – 35.

908 Carsten Wintermann: *Julius Schnorr von Carolsfeld*, unveröffentlichter Abschlussbericht der Restaurierungsarbeiten am Karton *Ankunft der Brunhilde* in Worms; 20. 4. 2007, Dresden, Kupferstichkabinett. Dankenswerter Hinweis von Cornelia Reiter (Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien).

909 Siehe fotografische Dokumentation im Restaurierbericht von Carsten Wintermann: die einzelnen Blätter konnten allein durch die Abnahme der Kaschierung voneinander getrennt werden; die einzelnen Papierbögen sind bis zum Rand bezeichnet, was bei einer Zeichnung auf überlappende Papierbögen nicht der Fall wäre. Vgl. Pursche (1998) p. 30.

910 Die folgenden Angaben beziehen sich auf ein Gespräch mit Maria Villancour, die die Kartons restaurierte, und eine anschließende Besichtigung der Kartons durch die Autorin.

911 Der Klebstoff wurde nicht analysiert. Laut mündlicher Information der Restauratorin Maria Villancour wird der Klebstoff, mit dem die einzelnen Blätter aneinandergesetzt wurden, bei Kontakt mit Wasser sofort klebrig und weist den für tierische Leime charakteristischen Geruch auf. Diese Eigenschaften, in Verbindung mit der starken Vergilbung, deuten also auf die Verwendung eines tierischen Leims.



Abb. 394: Joseph von Führich: Karton zu den Kreuzwegstationen in der Johann-Nepomuk-Kirche in Wien, 1844; die Überlappungen der einzelnen Blätter sind durch die Vergilbung des Klebstoffes deutlich sichtbar; Quelle: Albertina Wien.

thek.⁹¹² Für die bis zu acht Meter langen Papierbahnen montierte er zahlreiche Einzelbögen aus handgeschöpftem Hadernpapier mit dem Format 60 x 65 cm bzw. 65 x 80 cm überlappend zusammen. Die so entstandene Papierbahn wurde danach mit Kleister auf maschinell hergestelltes Rollenpapier kaschiert. Beim Transport von München nach Berlin im Jahr 1841 wurden die großen Kartons – möglicherweise vom Künstler selbst – den Formen der Zeichnung folgend zerschnitten und danach auf Baumwollgewebe aufkaschiert.

Während Peter Cornelius maschinell hergestellte Papiere nur für die Kaschierung seiner Kartons verwendete, zeichnete Ludwig Schnorr von Carolsfeld 1845 die Kartons für die Glasfenster der Niederösterreichischen Landhaus-Kapelle bereits direkt auf *Endlos-Papier*.⁹¹³ Die Qualität dieses Papiers ist aufgrund der verarbeiteten Materialien – ausschließlich Hadern aus Flachs- und

Hanffasern – sehr gut. Die Papierbahn muss ursprünglich eine Breite von mindestens 62 cm gehabt haben und ist mit einem Quadratnetz von ca. 18,7 cm in dünnen Röteln-Linien versehen, das nochmals mit Bleistiftlinien weiter unterteilt wurde, die zur Übertragung der Entwurfszeichnung auf das große Kartonformat dienten. Der Karton wurde noch vor Beginn der Ausführung der Zeichnung mit Kleister auf eine dicht gewebte, auf einen Spannrahmen aufgespannte Leinwand kaschiert.

In dem 1846 erschienenen Handbuch zur Freskomalerei wird bereits die Verwendung von Maschinenpapier für Kartons empfohlen. Aus dem Text geht hervor, dass das Zusammenkleben vieler Einzelblätter nicht nur großen Arbeitsaufwand bedeutete, sondern oft auch kein befriedigendes Resultat ergab, und dass die Papierbahn durch den wasserhältigen Klebstoff verwellte. Interessant ist hier auch der Hinweis auf die Dauerhaftigkeit von ungebleichtem Papier.

*„Die Cartons werden am besten auf haltbares graues, grobes Maschinenpapier gezeichnet, einerseits, weil hiebei das lästige Zusammenkleben in nicht so hohem Grade erfordert wird, andererseits, weil beim Zusammenkleben von Hadernpapieren oft trotz aller Mühe dennoch keine ebene Fläche sich bilden will. Man wählt, wie gesagt, am besten graues Maschinenpapier, weil es viel dauerhafter ist, als das Weisse, in welchem oft schädlicher, zerstörender Bleichstoff enthalten ist. Auch in Hinsicht auf den Ton ist graues Papier dem Augen und Gemüth verwundenden Weiss vorzuziehen.“*⁹¹⁴

Auch Overbeck führte seine zu Beginn der 1860er Jahre entstandenen Kartons für die Kathedrale von Djakovo auf Rollenpapier aus, wobei er mehr als fünf unterschiedliche Sorten Papier verwendete.⁹¹⁵ Die Kartons sind mit einer fein gezeichneten Quadrierung versehen und wurden mit Kleister auf dickes Papier und danach mit tierischem Leim auf Leinwand kaschiert, bevor sie auf Spannrahmen montiert wurden.

Die Verwendung von Rollenpapier für Kartons dürfte sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts durchgesetzt haben. Zu Beginn der industriellen Herstellung von Papier überwog offenbar die Skepsis gegenüber der neuen Produktionsmethode. 1845 wird in einem kurzen Text zur dritten Wiener Gewerbeausstellung betont, dass nicht die Pro-

⁹¹² Anlässlich der 2004 eröffneten Ausstellung *Die Götter Griechenlands* im Haus der Kunst in München wurden einige Kartons restauriert. Zur Technologie der Cornelius-Kartons sprach die Restauratorin Silke Schröder auf dem Symposium *Cornelius – Prometheus – der Vordenker* im Münchner Haus der Kunst am 10. September 2004.

⁹¹³ Fischer (2011) p. 38ff.

⁹¹⁴ *Das Buch von der Frescomalerei* (ohne Autor, 1846) p. 84.

⁹¹⁵ Gast; Hua-Ströfer et al. (1994) p. 69 – 79.

duktionsmethode, sondern hauptsächlich die verwendeten Materialien für die Qualität des Papiers verantwortlich seien:

„Wenn auch bei Gelegenheit dieser Ausstellung der Streit über die Vorzüge des Maschinen- oder Hadernpapiers wieder aufgenommen wurde, so dürfte die Bemerkung nicht überflüssig sein, daß durch die Erörterungen bei Gelegenheit der Berliner und der Wiener Ausstellung wohl ziemlich zur Gewissheit erhoben ist, daß Maschinenpapier gleichfalls alle Bedingungen der Haltbarkeit in sich vereinigen kann. Findet man daher brüchiges Maschinenpapier, so ist mit Gewissheit anzunehmen, daß entweder bei der Bleiche ein schädlicher Überschuß von Kalk in der Chlorflüssigkeit gewesen ist, oder daß man eine zu scharfe Appretur angewendet hat, oder weil man schon beim Trocknen des Papiers dasselbe zu stark angespannt und die Wirkung des Dampfes nicht gehörig geregelt hat.“⁹¹⁶

Zu Beginn der 1860er Jahre schließlich empfiehlt Johann Friedrich Schall die Verwendung von Rollenpapier speziell für Kartonzeichnungen.⁹¹⁷ Diese Entwicklung spiegelt sich in der Auswahl der Papiere bei der Herstellung von großformatigen Papierbahnen für Kartons wider. Die größtenteils in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandenen Kartons von Julius Schnorr von Carolsfeld, Moritz von Schwind und Joseph von Führich sind auf Papierbahnen aus zusammenmontierten handgeschöpften Einzelbögen ausgeführt. Cornelius zeichnete seine Glyptothek-Kartons ebenfalls noch auf Bahnen aus handgeschöpften Blättern, verwendete Endlos-Papier aber bereits als Kaschierung, und zeichnete schließlich 1861 seinen Karton für das Gemälde *Luther auf dem Reichstag zu Worms* für das Münchner Maximilianeum auf zwei 150 cm breite Bahnen von Maschinenpapier.⁹¹⁸ Auch Kupelwieser zeichnete 1847/48 die weniger bedeutenden Kartons für den Statthaltereizyklus bereits direkt auf Rollenpapier, und Ludwig Schnorr von Carolsfeld sowie Friedrich Overbeck benutzten für ihre Kartons für die Landhauskapelle in Wien (1845) bzw. die Kathedrale in Djakovo (1861) schon ausschließlich maschinell hergestellte Papiere. (Abb. 395)

Die Zeichnung

Die Ausführung der Kartonzeichnung selbst erfolgte meist mit Kohle, schwarzer Kreide, Bleistift, Rötel oder einer Mischtechnik der genannten Materialien, in manchen Fällen wurden auch Weißhöhungen mit weißer Kreide gesetzt. Die am häufigsten zu beobachtende Technik ist jedoch die der Kohlezeichnung. Schon Vasari



Abb. 395:
Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld:
„Hl. Severin“; Karton
für ein Glasfenster in
der Kapelle des Nieder-
österreichischen Land-
hauses (Wien);
Nö. Landesmuseum,
Inv. Nr. 4545c (II),
Foto: Letizia Fischer.

erwähnt in seiner Beschreibung der Kartonzeichnung die Verwendung von Kohle:

„Then [...] the artist proceeds, with a long rod, having a piece of charcoal at the end, to transfer to the cartoon [...] all that in the small drawing is shown on the small scale.“⁹¹⁹

Kupelwieser führte seine Kartons mit Ausnahme der Bleistiftlinien der Hilfskonstruktionen zu den Architek-

916 Bericht über die dritte allgemeine österreichische Gewerbe-Ausstellung in Wien 1845. Wien 1845, p. 66f.

917 Schall (1863) p. 20.

918 Seeliger (1999) p. 94.

919 Brown (1960) p. 213.

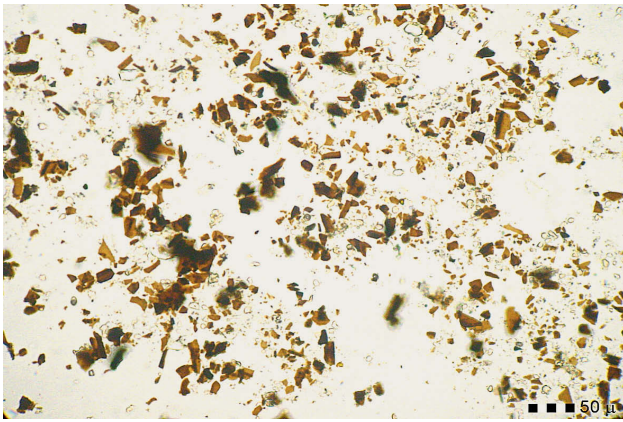


Abb. 396: Probe von dem Karton „Gottesfurcht“; Zeichenkohle; Durchlicht, 200fache Vergrößerung; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 762.

tur- und Einrichtungs-elementen mit Zeichenkohle aus. In Proben des Zeichenmediums sind im Lichtmikroskop die typischen verkohlten Holzsplitter zu erkennen. (Abb. 396, 397)

Die Herstellung der Zeichenkohle erfolgte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch in Handwerksbetrieben. Im Folgenden wird die Herstellung eingehend beschrieben:

„Die Reiß- oder Zeichenkohlen

Man versteht unter dieser Benennung die kleinen dünnen Kohlenstifte, welche von Zeichnern und Malern zum Vorzeichnen der Umrisse gebraucht wurden, und im Handel in Büschelchen gebunden vorkommen. Man verfertigt sie vornehmlich aus leichteren Holzgattungen auf verschiedene Art. Im Handel unterscheidet man gewöhnlich zweyerley Sorten von Zeichenkohlen: a) die gemeine und b) die englische Zeichenkohle.

Nr. 3 Gemeine Zeichenkohle. Zu dieser wird Birken- oder Lindenholz in längliche Stengelchen geschnitten, welche man neben einander in einem Topfe zur Vermeidung des Schwindens in Sand steckt und in einem Töpferofen brennt. [...] Nach dieser Methode bereitet sie Lempe am Schaumburgergrunde zu Wien [...]. Man kann die Holzstifte auch mit Lehm umschlagen, so daß dieser eine Kugel bildet, welche dann in der Luft getrocknet, und zwischen glühenden Kohlen eine Stunde lang geblüht wird.

Nr. 4 Englische Zeichenkohle, gebrannt, von dem Fabrikanten Johann Doby in Wien. Sie ist meistens aus Pfaffenkappchenholz (*Evonymus europaeus* L.) geschnitten, und mit mehr Sorgfalt gebrannt, als die gemeinen Zeichenkohlen.⁹²⁰

Auf der ersten Gewerbeausstellung in Wien stellt Ludwig Carl Hardtmuth ein Sortiment an Zeichenutensilien, darunter auch Kohlestifte, aus:

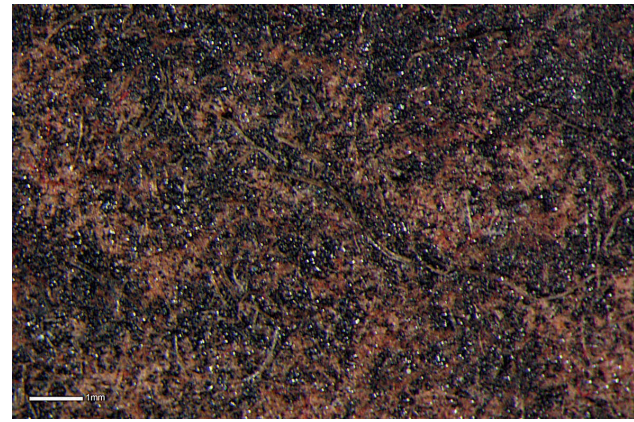


Abb. 397: Karton „Kaiser Marc Aurel: Markomannenschlacht und Tod“; Zeichenkohle; Auflicht, 64fache Vergrößerung; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 794.

„Ludwig Carl Hardtmuth, Niederlage Petersplatz Nr. 610. k. k. priv. Steingut-Majolika und Fayence Geschirrfabrik in Wien, Alservorstadt Nr. 238. Bleistifte, Röthelstifte, schwarze Kreide, Tusche und Neapelgelb.“⁹²¹

Im Buch von der Frescomalerei wird für die Zeichnung von Kartons ebenfalls auf Kohle als das geeignetste Zeichenmedium verwiesen:

„Hierauf werden nun die Zeichnungen gefertigt. Der Entwurf geschieht am besten mit Zeichnungskohle, welche man entweder in den Handlungen kaufen oder auch am besten selbst verfertigen kann. Letzteres geschieht am besten unter allen vorgeschlagenen Methoden, indem man sich eine Büchse aus Eisenblech mit einem genau darauf passenden Deckel aus demselben Metalle machen lässt, und zwar in der Länge eines halben Schuhes und in der Dicke eines Armes. Diese Büchse wird mit lauter in der Grösse eines starken Federkiels geschnittenen Hölzern angefüllt, am besten aus Pfaffenholz zu harten und aus Lindenholz zu weichen Kohlen. Sie werden in der Art angefüllt, dass die Büchse voll wird, indem, wenn sie zu locker eingefüllt wird, man lauter krumme Kohlen erhält, welche überhaupt sehr leicht entzwei brechen. Sollte der Deckel der Büchse nicht luftdicht darauf passen, so werden die Ansätze des Deckels mit Essig bestrichen, und wenn derselbe trocken, mit Lehm alle und jegliche Oeffnungen verschmiert. Versäumt man dieses letztere, und es zeigt sich nur die mindeste Oeffnung, wo Luft eindringen kann, so wird sich in Folge dessen die Angabe als richtig einstellen, dass man anstatt der Kohlen Asche finden wird. Ist nun die Büchse mit Lehm verschmiert, so legt man sie mit ihrem Inhalte in das Feuer, und wenn sie über und über glüht, nimmt man sie aus der Gluth oder aus dem Feuer wieder heraus und legt sie an einen warmen Ort. Wenn man nun die Büchse nach ihrem

920 Keeß (1819 – 1824) 1. Teil, p. 59.

921 Bericht über die erste allgemeine österr. Gewerbsproducten-Ausstellung im Jahre 1835. Wien 1835, p. 251.

*Erkalten öffnet, wird man darin die schönsten und zum Zeichnen tauglichsten Kohlen finden. Mit diesen Kohlen entwirft man nun das verlangte Bild, und wischt, wenn es nicht nach Wunsch ausfallen sollte, mit einem Feuerschwamm⁹²² das Betreffende wieder ab.*⁹²³

Von den Anfängen der Kartonzeichnung bis ins 20. Jahrhundert scheint die Kohle das beliebteste Zeichenmedium in Zusammenhang mit Karton gewesen zu. Noch 1923 schreibt Joseph Meder in seinem Werk über die Geschichte der Handzeichnung:

*„Inbesondere war das Zeichnen der oft viele Quadratmeter umfassenden Kartons ohne Kohle nicht mehr denkbar. [...] Die überlebensgroßen Figuren bedingten eine breite Kontur und rasches, grobes Herausarbeiten der Plastik.“*⁹²⁴

Die Eigenschaften des Kohlestifts wurden von Künstlern des 19. Jahrhunderts in ihren Kartonzeichnungen äußerst vielfältig eingesetzt. Es wurden sowohl Konturen angelegt, als auch Flächen in allen Schattierungen durch Verwischen oder Vermalen mit dem nassen Pinsel erzeugt; durch nachträgliches Abnehmen der losen Kohlepartikel mit Wischern aus Leder, Feuerschwämmen oder weichem Brot konnten weiche Übergänge ebenso geschaffen werden wie helle Partien und Höhungen.

Sowohl Johann Friedrich Overbecks Kartons für die Kathedrale von Djakovo, als auch Peter Cornelius' Kartons für die Ausstattung der Glyptothek in München sind, wie Kupelwiesers Kartons für die Statthaltereifresken, mit Kohle gezeichnet, während Joseph von Führich seine Kartons für die Johann-Nepomuk-Kirche in schwarzer Kreide ausführte.

Moritz von Schwind bediente sich bei der Ausführung seiner Kartons in der Regel einer Mischtechnik aus Kohle und schwarzer Kreide, manchmal lavierte er die großformatigen Zeichnungen zusätzlich.⁹²⁵ Seine Kartons für das Treppenhausfresko der Karlsruher Kunsthalle modellierte er durch Wischen, Radieren und Vermalen der Kohle mit einem feuchten Pinsel genau durch, konkretisierte dann die Umrisse durch einen stärkeren, dunkleren Strich und setzte Höhungen und Lichter durch Herausradieren.⁹²⁶

Julius Schnorr von Carolsfeld arbeitete auf seinen Kartons ebenfalls in Mischtechnik. Er zeichnete zunächst die Linien mit Pinsel und Tusche, modellierte die Zeichnung durch transparente Lavierungen und fügte schließlich mit weichem und hartem Bleistift oder schwarzer Kreide Details hinzu. In einem Brief an Quandt vom 8. März 1822 schreibt er zu seiner Zeichentechnik:

*„Soll ich Ihnen nun noch etwas über meine Arbeiten schreiben, so kann ich Ihnen sagen, daß mein großer Carton bereits fertig ist [...]. Wenn ich meine Figuren mit einiger Sorgfalt mit Kreide aufgezeichnet habe, so kann ich in wenig Tagen mit der Sepia ungeheuer viel ausrichten.“*⁹²⁷

Teilweise setzte Schnorr den Hintergrund zusätzlich farblich ab, um bereits auf dem Karton durch Farbperspektive eine räumliche Tiefe zu erreichen, vor der sich die Figuren besser abheben.⁹²⁸ Sein Bruder Ludwig Schnorr von Carolsfeld entwickelte eine ähnliche Mischtechnik; auf seinen Kartons für die Landhauskapelle in Wien sind die Konturen in zarten, mit Pinsel aufgetragenen Tusche-Linien angelegt; die Formen modellierte er mit Tusche-Lavierungen, Röteln und Bleistift und akzentuierte die Zeichnung mit wenigen Weißhöhlungen in Gouache.⁹²⁹

Im Buch von der Frescomalerei wird die Ausführung der Kartonzeichnung genau beschrieben:

*„Ist nun die Zeichnung nach allen Punkten vollendet, so wird sie ausgeführt, bei welcher Ausführung es zweierlei Manieren gibt. Die erste führt nur den Contur aus, die zweite führt aber die ganze Zeichnung in Schatten und Licht aus. Bei der ersten Art werden die Conturen mittelst eines Pinsels mit gutem schwarzen Tusch umzogen, wobei man jedoch den Kohlestaub etwas von der Zeichnung abblasen muss, weil sonst die Zeichnung nicht rein würde. Die Zeichnung darf man nicht abwischen, weil sonst der Contur verloren gehen würde. Erst nach ungefähr 2 Stunden, wenn die Zeichnung hinlänglich trocken, werden die Striche der Kohle durch Abwischen entfernt. Sollte das Papier nicht rein dabei werden, so darf man nur ein Stück Semmel nehmen, worauf es ganz bestimmt rein wird.“*⁹³⁰

In vergleichbarer Weise arbeitete Ludwig Schnorr von Carolsfeld bei seinen Kartons für die Niederösterreichische Landhaus-Kapelle, wobei er die Vorzeichnung statt mit Kohle mit Bleistift ausführte.

„In der zweiten Manier werden die Conturen im Schatten mit schwarzer Kreide und ledernen Estampen ausgeführt und die Lichter aufgespart, welche sodann nach Vollendung des Ganzen mit einem weissen Pastellstift hinzugearbeitet werden. Die zweite Methode ist viel zeitraubender als die

922 Der Feuerschwamm wurde zur Feuererzeugung (Zunder) aus Baumschwämmen vor allem von Birken, Buchen und Eichen auf folgende Weise zubereitet: Die Schwämme wurden zuerst in scharfer Aschenlauge mürbe gebeizt und dann getrocknet, gerieben und geklopft. Damit er besser Feuer fange, wurde er häufig mit Salpeterlauge oder einer Lösung von Bleizucker getränkt. Vgl.: Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon, 2. Bd., Leipzig 1838, p. 33.

923 Das Buch von der Frescomalerei (ohne Autor, 1846) p. 84.

924 Meder (1923) p. 103.

925 Pursche (1998) p. 30.

926 Ebd. p. 30.

927 Brief II, 9 an Quandt, Rom 8.3.1822, zit. nach: Kuhlman-Hodick (1999) p. 43, Anm. 36.

928 Pursche (1998) p. 30, Anm. 35.

929 Fischer (2011) p. 43ff.

930 Das Buch von der Frescomalerei (ohne Autor, 1846) p. 85.

erste, hat aber zugleich den Vortheile, dass der Künstler etwaige Fehler in Schatten und Licht, in der Haltung des ganzen Bildes, weit leichter verbessern kann, als wenn er nur nach dem ersten Umrisse arbeitet. Er kann den Effect des fertigen Bildes im Voraus nach der Zeichnung beurtheilen, was schon vielen Werth hat, da die Frescomalerei ausser der ihr immer fremdartig bleibenden Retouche keinerlei Art von Nachhilfe gestattet, wie etwa in der Oelmalerei, wo ein Bild nach misslungenem Effect oft ganz umgearbeitet werden kann.“⁹³¹

Die Fixierung

Die Verwendung von Kohle, Kreide und weichen Bleistiften machte es in den meisten Fällen notwendig, die Zeichnung zu fixieren. Aufgrund der geringen Menge an Material, die dabei auf den Papierträger aufgebracht wird, gibt es kaum Nachweise oder genauere Angaben über die Zusammensetzung einer solchen Fixierung auf Kartons. Es kann davon ausgegangen werden, dass im 19. Jahrhundert das Fixieren allgemein bekannt war, in der zeitgenössischen technologischen Literatur finden sich allerdings nur wenige entsprechende Rezepturen.

1753 erfand Lorient eine Methode zur Fixierung, bei der eine Mischung aus verdünntem, heißem Leim und Weingeist mittels einer Bürste auf die Zeichnung gesprüht wurde.⁹³² Von Bernhard Stupanus wird ein Alkohol-Hausenblasen-Eiweiß-Gemisch beschrieben, und im *Neuen Zeichenbuch* von 1797 finden sich Rezepturen, bei denen pulverisiertes Gummi Arabicum auf die Zeichnung gestäubt und mit Wasserdampf gefestigt wird, sowie Mischungen aus Kandiszucker und Weingeist oder Eiweiß und Kandiszucker bzw. starkem Fischleim.⁹³³ Bonnardot schreibt 1859:

„Bevor man die Zeichnungen, deren Linien sehr flüchtig sind, in die Mappe legt, thut man wohl, dieselben erst zu fixieren. Man erreicht diesen Zweck, indem man mit einem weichen Dachspinsel, in ziemlich gummihaltiges Wasser getaucht, die Oberfläche überstreicht. Auf diese Weise vereinigen sich die Züge des Stiftes mit der Oberhaut des Papiers, aber nicht in solchem Grade, um der Oberfläche das glänzende Aussehen eines Lackes mitzuthemen. Die Operation muß lebhaft und mit Leichtigkeit ausgeführt werden. [...] Man könnte auch noch zum Fixieren der Zeichnung das Verfahren des Leimens anwenden [...] Ich habe es manchmal gesehen, daß man Zeichnungen mit schwarzer Kreide, um sie zu fixieren, in ein Brunnenwasser einweichte, welches Kalksalze in Auflösung hielt.“⁹³⁴

Eine frühe Rezeptur für eine nicht-wässrige Fixierung findet sich bei Keeß und Blumenbach:

„Zur Befestigung der Farben auf dem Papier dient das Überstreichen mit Leimwasser oder Milch, oder nach James Smithson das Überstreichen mit trocknendem Öl, woein Terpentinöl gegeben worden, oder nach Hatchett zu Chelsea das Übergießen mit geistigem Mastixfirniß (*Jahrbuch der k.k. polytechn. Inst. Bd. X und XII*)⁹³⁵

Der Literaturverweis bezieht sich auf den 10. Band der Jahrbücher des k.k. polytechnischen Institutes in Wien, wo eine Methode zur Fixierung von farbigen Crayonstiften auf Papier beschrieben wird, die sich ebenso für Kohle- oder Kreidezeichnungen eignen kann:

„Ich selbst hatte gelesen, daß man die Pastellfarben befestigen könne durch Besprengen mit einer Auflösung von Hausenblase; allein diese Operation schien mir langweilig, schmutzig, und versprach noch überdieß ein unvollkommenes Resultat. [...] Indem ich über diesen Gegenstand nachdachte, both sich mir zuerst die Idee dar, die Rückseite des Gemähltes mit Gummiwasser zu überziehen; da indessen das Gemählde auf geleimtem blauem Papiere sich befand, welches auf Leinwand geklebt war, so war das Durchdringen jenes Anstriches bis zu den Farben nicht zu erwarten. Ein Öl aber versprach diese Absicht zu erfüllen, und ein trocknendes Öl für meinen Zweck ganz passend zu seyn. Ich wandte demnach trocknendes Öl, mit Terpentinöl vermischt, an; und nachdem dieses im Verlaufe von einem oder zwei Tagen trocken geworden war, versah ich auch die Vorderseite [...] mit einem Anstrich jener Mischung, und verwandelte so die Krayon-Zeichnung in ein Ölgemälde.“⁹³⁶

François Lalanne empfiehlt 1875 in seinem Traktat über Kohlezeichnung in Alkohol gelösten Gummilack⁹³⁷, der mit einem Pinsel an der Rückseite des Papiers aufgetragen wird, auf die Vorderseite durchdringt und dort die Kohlepartikel bindet und auf das Blatt fixiert. Auch ein Aufsprühen mittels Blasröhrchen wird erwähnt; es wird jedoch davor gewarnt, zu viel Lösung zu sprühen, da die Kohle dann streifige Schlieren bilden könne.⁹³⁸

Kimmich⁹³⁹ macht 1896 Angaben zur Verwendung von Schellack als Fixiermittel. Dabei werden 100g zerstoßener weißer Schellack in einem halben Liter Alkohol angesetzt. Die Lösung wird dann mittels eines Zerstäubers

931 Ebd. p. 85.

932 Strunk (2002) p. 16ff.

933 *Neues Zeichenbuch* (1797), zit. nach: Strunk (2002) p. 17.

934 Bonnardot (1859) p. 89f.

935 Keeß; Blumenbach (1829 – 1830), 2. Bd., p. 753.

936 Prechtel (1819 – 1839), 10. Bd., p. 119.

937 Nach dem Stich der Lackschildlaus eintretende Harzausscheidung ostindischer Bäume; Rohstoff für die Gewinnung von Schellack.

938 Lalanne, M: *Vente speciale fusain*. In: *Le Fusain*, Paris 1875, p. 33 – 40; zit. nach: Burns (1994) p. 119 – 125.

939 Kimmich (1896).

auf die senkrecht aufgestellte Zeichnung aufgebracht. Seit wann solche Zerstäuber in Verwendung sind, ist nicht geklärt. Die Verwendung von Schellack als Fixiermittel dürfte jedenfalls bereits Mitte des 19. Jahrhunderts üblich gewesen sein.

Julius Schnorr von Carolsfeld betont in einem Brief an Julius Thaeter, der mit der Umsetzung seiner für die Münchner Residenz gezeichneten Kartons in Stiche betraut war:

„[...] ich habe durchaus nichts dagegen, wenn die Linien mit Kohle wieder aufgefrischt werden. Da die Cartons sehr gut fixiert sind, kann man diese Linien dann leicht wieder durch Brod entfernen.“⁹⁴⁰

Peter Cornelius schreibt in einem Brief, er habe eine spezielle Methode zur Fixierung seiner großformatigen Kohlezeichnungen entwickelt. Dabei wird der Papierträger zunächst auf Leinwand kaschiert und danach eine Mischung aus Leimwasser und Alaun von der Rückseite auf die Leinwand aufgebracht, während die Zeichnung selbst von der Vorderseite bedampft wird. Die Kohlepartikel haften durch den Leim, der von der Rückseite durch das Papier auf die Vorderseite durchdringt und vom Wasserdampf zusätzlich angequollen wird, auf dem Papier. Später fixierte Cornelius seine Kohlezeichnungen durch Aufsprühen derselben Mischung auf der Vorderseite. Dieses Verfahren, von dem sich Cornelius besonders lange Haltbarkeit seiner Werke erhoffte, bewirkte durch den hohen Alaun-Anteil der Fixierung schon bald erhebliche Schäden. Das Papier gilbte stark und wurde brüchig, so dass bereits 1875 die erste Restaurierung eines der so behandelten Kartons notwendig wurde.⁹⁴¹

Eine Anleitung zur Herstellung von einer Leim-Alaun-Lösung zur Fixierung von Kohle- oder Kreidezeichnungen findet sich auch in Bonnardots Werk über die Restaurierung von Kupferstichen:

„Um das Papier zu leimen, weicht man es in Wasser, welches ein wenig Pergamentleim, Alaun und weiße Seife in Auflösung hält. Die Seife erscheint mir nicht als sehr nützlich; der Alaun giebt dem Leime Festigkeit. [...]

Wasser: 1/2 Liter

Krystallisierter Alaun: 3 Grammen

Hausenblase in trockenem Zustande: 8 Grammen

Weißseife: 1/2 Grammen

[...] Man kann mit derselben Flüssigkeit (oder schon mit Alaun allein) die Zeichnungen mit Bleistift und zarten Crayons viel fester fixieren, als mit Gummiwasser. Man braucht nur mit einem ganz weichen Dachspinsel, den man in die obige Auflösung getaucht hat, rasch und leicht über die

Oberfläche zu streichen; man muß sich in Acht nehmen, den Bleistift zu verwischen und es vermeiden, mit dem Pinsel mehrmals auf dieselbe Stelle zu kommen.“⁹⁴²

In dem Text über Fresko-Arbeiten von Cornelius und seinen Schülern, der in der *Edinburgh Review* erschien, finden sich folgende Angaben zur Zeichnung und deren Fixierung:

„Nun bereitet man die Oberfläche mit Leimwasser und Alaun für die Zeichnung vor. Diese wird mit Holzkohle gemacht und, ist sie vollendet, dadurch fixiert, daß man die Leinwand auf der Rückseite mit kaltem Wasser nässt und dann die Zeichnung auf der Vorderseite über Wasserdämpfe hält. Diese letzte Operation bewirkt, daß sich das Leimwasser etwas auflöst und die Holzkohle fixiert.“⁹⁴³

Joseph Meder beschreibt eine Methode der Fixierung von Kohle mittels Leimwasser, bei der man sich ebenfalls die Eigenschaft von Leim, bei Feuchtigkeit wieder anzuquellen und klebrig zu werden, zunutze macht:

„Ein gewiß althergebrachtes und vorteilhaftes Verfahren, das man bei Kohlezeichnungen auf großen Flächen (Kartons) [...] anwandte, war das vorausgehende Bestreichen der zu bezeichnenden Papierbogen mit in dünnes Leimwasser getauchtem Schwamme. Nach Trocknung und Fertigstellung der Zeichnung erfolgte die Fixage durch Andampfen. Da der Karton immer vertikal aufgestellt war, so bediente man sich eines Gefäßes [...]. Sobald das Wasser kochte, führte man den Apparat sorgfältig auf und nieder [...], bis alle Kohlelinien durch den im Wasserdampf aufquellenden Leim gefestigt schienen.“⁹⁴⁴

Auch Joseph von Führich fixierte seine Kartons für die Johann-Nepomuk-Kirche in Wien wahrscheinlich mit stark verdünntem tierischen Leim⁹⁴⁵, den er mit einem breiten Pinsel auftrug. In den Bereichen, in denen die Fixierung dicker aufgetragen wurde, entstanden gelbliche, stark glänzende Stellen, in denen der Pinselduktus, der oft den Formen der Figuren folgt, gut sichtbar ist. Auffallenderweise fixierte Führich die Kartons, die er zu Beginn zeichnete, weniger stark und brachte im Laufe seiner Arbeiten zunehmend mehr Leimwasser bzw. höhere

940 Brief Schnorrs an Thaeter vom 8.7.1853, zit. nach: Kuhlmann-Hodick (1999) p. 36.

941 Technologische Angaben zu den Kartons von Cornelius: nicht publizierter Vortrag von Silke Schröder beim Symposium *Cornelius – Prometheus – der Vordenker* am 10. September 2004 im Münchner Haus der Kunst.

942 Bonnardot (1859) p. 73.

943 Wolzogen (1867) p. 118.

944 Meder (1923) p. 129.

945 Es liegen dazu keine Untersuchungen vor. Nach Aussage der Restauratorin Maria Vilancour war bei der Befeuchtung der Kartons der für tierische Leime charakteristische Geruch deutlich wahrnehmbar.



Abb. 398: Gewandstudie von Leopold Kupelwieser; Kohle auf dickem, blauem, geripptem Papier (Packpapier), partieller Auftrag einer Fixierung im Bereich der Kohlezeichnung, 310 x 415 mm; Archiv Kupelwieser Widrich Salzburg (Gerheid Widrich-Kupelwieser und Hans Widrich).

Konzentrationen desselben auf das Papier auf, so dass die zuletzt entstandenen Kartons eine deutlich stärkere Vergilbung und größere glänzende Bereiche aufweisen.

Wie die Analyse von Rinnsuren auf dem Karton zu dem Porträt *Maximilian I.* zeigen konnte, verwendete Leopold Kupelwieser als Fixativ ein Naturharz⁹⁴⁶ – mit großer Wahrscheinlichkeit ein diterpenoides Harz, etwa Kolophonium⁹⁴⁷ –, das, in Alkohol gelöst, mit einem Sprühhörchen aufgesprüht wurde.

Die Übertragung an die Wand

Es gibt zwei Möglichkeiten, eine Komposition vom Karton in den feuchten Putz zu übertragen: Entweder wird das Papier entlang der Umrisse perforiert und farbiges Pulver durch diese Löcher auf die Wand gerieben (*Spolvero*), oder

der Karton wird – im Gesamten oder in einzelne Teile zerschnitten – an die Wand geheftet, und entlang der Umrisse werden mit einem spitzen Werkzeug die Linien durch das Papier durch in den feuchten Putz gedrückt.

Im *Buch von der Frescomalerei* wird letztere Methode genau beschrieben, wobei empfohlen wird, die Rückseite des Kartons mit Kohlestaub einzureiben, um die Linien besser sichtbar zu machen. Diese Behandlung der Rückseite und vor allem auch das Zerschneiden in Tagwerke hinterlassen deutliche Spuren am Karton. In der folgenden Anleitung aus dem *Buch von der Frescomalerei* finden sich deshalb Hinweise, wie der Karton nach der Verwendung an der Wand in Hinblick auf eine weitere Verwendung, Ankäufe oder Ausstellungen wieder in einen präsentablen Zustand rückgeführt werden kann.

„Sobald er [der Maurer, Anm.] mit seinen Arbeiten [mit dem Bewerfen des Putzes, Anm.] fertig ist, und während er noch arbeitet, schneidet man von seiner Zeichnung ein Stück in der Größe des heute zu malenden Platzes ab, reibt es auf der Rückseite gut mit Kohlenstaub ein, welchen man dann, um das Ueberflüssige zu vermeiden, wohl abstaubt und befestigt, wenn der Maurer mit seiner Arbeit indessen zum Schlusse gekommen, das Zeichnungsstück mit Stecknadeln, welche unten, um das Bild fester zu halten, Flecke aus Pappendeckel haben, und fährt sodann mit einem spitzigen Instrumente den Conturen und Umrisen der Zeichnung nach, welcher Umriss sich, wie es schon längst bekannt, hierauf auf der Mauer darstellt. [...] Es giebt zwar verschiedene Arten von Durchzeichnungen, z. B. die Zeichnung zu durchlöchern und mit Kohlestaub zu bestauben u. s. w., allein unter allen in der Praxis begriffenen haben wir die beschriebene für die beste anerkannt. Die Zeichnung wischt man auf der Rückseite mit dem Zeichnungsschwamme gehörig wieder ab, und bewahrt sie wohl.“⁹⁴⁸

An anderer Stelle heißt es weiters:

„Auch können auf solche Weise gefertigte Cartons vom Künstler oft sehr gut verwerthet werden, wenn man sich die leichte Mühe giebt, nach geschehender Benutzung derselben sie durch Hinterkleben von Papier wieder zu vereinigen. Wir dürfen gewiss behaupten, dass die Cartons zu den historischen Bildern jenes Hofgartens ihre guten Abnehmer finden würden, voraus gesetzt, dass sie auf dieser Manier gefertigt sind.“⁹⁴⁹

946 Untersuchungsbericht von Robert Linke (Zentrallabor des Österreichischen Bundesdenkmalamtes), in: Eyb-Green (2009) p. 451f. und ebd. p. 294.

947 Untersuchungsbericht von Madeleine Dellmour (Institut für Analytische Chemie, Universität Wien) in: Eyb-Green (2009) p. 458 und p. 294. Die Verwendung von Schellack wurde bei dieser Analyse ausgeschlossen.

948 *Das Buch von der Frescomalerei* (ohne Autor 1846) p. 88.

949 Ebd. p. 85.

Alle hier beschriebenen Methoden bewirken eine Zerstörung des Kartons oder hinterlassen zumindest deutliche Arbeitsspuren, die den Gesamteindruck der Zeichnung stark verändern. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Künstler des Nazarener-Kreises, die großen Wert auf den Karton legten und viel Zeit auf eine detailreiche, genau durchmodellerte und präzise Zeichnung verwendeten, ihre Kartons für die Übertragung der Komposition an die Wand nur ungern opferten.

Von dem frühen Gemeinschaftsprojekt der Nazarener-Künstler, der freskalen Ausgestaltung der Villa Massimo in Rom, hat sich der *Venus-Sonne*-Karton von Philipp Veit erhalten, an dem deutliche Spuren der Übertragung an die Wand zu sehen sind: Durch das Nachritzen der Linienzüge mit einem scharfen Instrument wurde der Karton stark beschädigt.⁹⁵⁰

Um solche Schäden an den Kartons im Arbeitsprozess zu vermeiden, ging man dazu über, die Umrisszeichnung des Kartons auf ein zweites, transparentes Papier mit denselben Maßen wie der Karton durchzupausen und diese als Hilfskarton⁹⁵¹ bezeichnete Pause zur Übertragung an die Wand zu verwenden.

Es gibt kaum schriftliche Quellen, in denen der Gebrauch eines solchen Hilfskartons beschrieben wird, und die Pausen selbst sind in den seltensten Fällen erhalten. Wolzogen erwähnt in seiner Cornelius-Biographie die Fresken für den Palazzo du Zuccheri in Rom, die Cornelius 1816 ausführte. Einen der Kartons für diese Arbeit mit dem Titel *Wiedererkennung* besaß die Berliner Kunst-Akademie. Wolzogen schreibt dazu:

*„Der Kunsthändler Böhmer zu Leipzig hat noch eine 13 1/2 Zoll hohe und 16 3/4 Zoll breite Umrisszeichnung in Bleistift von der Wiedererkennung, welche der Meister später als den Carton gemacht und als Hilfszeichnung bei der Anfertigung eines Oelgemäldes von gleicher Größe benutzt hat [...]“*⁹⁵²

Die Tatsache, dass der originale Karton für das Fresko nicht zerstört worden war, sondern sich in der Sammlung der Berliner Akademie befand, deutet darauf hin, dass Cornelius eine solche *Hilfszeichnung* auch schon zur Übertragung an die Wand verwendet hatte.

In dem 1867 in der *Edinburgh Review* publizierten Artikel wird die von Cornelius gelehrte Methode zur Herstellung und Verwendung eines Hilfskartons beschrieben:

„Ist solchergestalt eine ausführliche Zeichnung in voller Größe fertig, so werden die Contouren derselben auf ölgetränktes Papier durchgezogen; ist dagegen die vollendete Zeichnung etwa nur halb so groß, so wird sie durch Quadrate erst zu ihrer vollen Dimension vergrößert. Das Papier, worauf copiert wird, muß mäßig dünn sein und wird die Arbeitsskizze genannt. So viel davon auf einmal fertig gemalt wer-

*den kann, wird nun an die nasse Mauer angenagelt, und die Contouren werden mit einem scharfen Griffel nachgezogen, welcher durch das Papier hindurch einen ausgezackten Umriß auf dem weißen Mörtel macht. Bei dieser Operation geht die Arbeitsskizze zugrunde.“*⁹⁵³

Moritz von Schwind erwähnt in einem seiner Briefe ebenfalls eine Pause, die er verwendet, um Umrisse an die Wand zu übertragen:

*„[...] und daher hab ich ein Stück von dem Karton, der Umrisse und Schattierungen angibt hier in Bereitschaft und trag' die Zeichnung nun mittelst einer Bause auf den Kalk über, indem ich da mit dem spitzen Instrument über die Konturen hinfahre.“*⁹⁵⁴

Obwohl es nur wenige solcher expliziten Aussagen über die Verwendung von Ersatzkartons gibt, kann davon ausgegangen werden, dass diese Vorgehensweise in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allgemein üblich war, da an keinen der untersuchten Kartons von Overbeck, Cornelius, Schwind, Führich oder Julius und Ludwig Schnorr von Carolsfeld Arbeitsspuren einer Übertragung wie eingeritzte Linien oder Perforierungen festgestellt werden konnten.

Die erwähnten Künstler verwendeten ihre Kartons zwar nicht direkt zur Übertragung der Komposition an die Wand, allerdings dürften viele von ihnen ihre Kartons bei der Ausführung der Fresken als Referenz für Details, Verteilung von Licht und Schatten sowie plastische Modellierung verwendet haben.

Kupelwiesers Statthaltereikartons weisen eindeutige Spuren eines solchen Gebrauchs wie etwa zahlreiche Farbspritzer und gebleichte Flecken auf, die entstanden, als die Kartons bei der Ausführung der Fresken in unmittelbarer Nähe des Künstlers ausgebreitet lagen und Farben bzw. Kalkmilch, die wahrscheinlich zum Anteigen der Pigmente verwendet wurde, auf das Papier tropften. Auch aus Kupelwiesers Arbeitsvertrag geht hervor, dass in der Statthalterei ein eigener Raum zur Aufbewahrung seiner Kartons zur Verfügung gestellt werden musste. Moritz von Schwind erwähnt in seinem Brief, dass er den originalen Karton beim Malen des Freskos neben sich liegen habe⁹⁵⁵, und Cornelius' Kartons für die Glyptothek in München weisen Farbspritzer ähnlich denen auf Kupelwiesers Karton auf.⁹⁵⁶

950 Gerstenberg; Rave (1934) p. 64.

951 Koller (1990) p. 351.

952 Wolzogen (1867) p. 28.

953 Ebd. p. 118.

954 Müller (o. J.) p. 191f.

955 Ebd.

956 Technologische Angaben zu den Kartons von Cornelius: nicht publizierter Vortrag von Silke Schröder beim Symposium *Cornelius – Prometheus – der Vordenker* am 10. September 2004 im Münchner Haus der Kunst.



Abb. 399: Fresko-Probetafel zu „Das öffentliche Gericht zu Tulln“; Bildquelle: Österreichisches Bundesdenkmalamt, Wien (Nr. 6797).

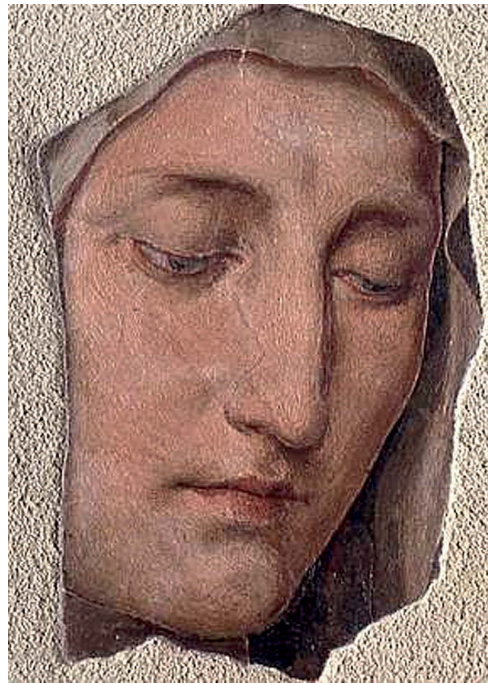


Abb. 400: Fresko-Probetafel zur „Religion“ aus „Die gekrönte Austria“; Bildquelle: Österreichisches Bundesdenkmalamt, Wien (Nr. 6797).

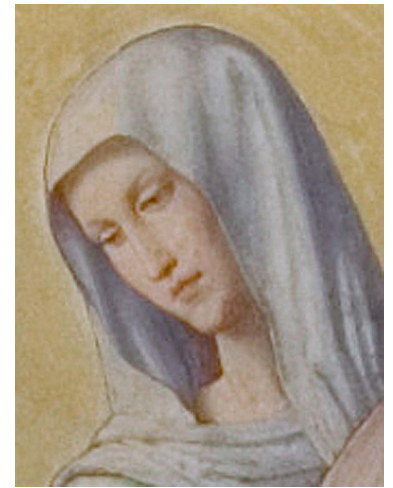


Abb. 401: Detail aus dem Deckengemälde „Die gekrönte Austria“: „Religion“.

Die in diesem Kapitel beschriebenen Vorgangsweisen bei der Übertragung der Kartons zeugen von der hohen Wertschätzung, die diese, weit über ihre ursprüngliche Hilfsfunktion hinaus, von den Künstlern des Nazarener-Kreises oder diesem nahestehenden Künstlern erfuhren. Nicht nur schriftliche Quellen belegen die Rolle der Kartons als eigenständige künstlerische Ausdrucksform, auch in den aufwändigen Arbeitsschritten, die in den meisten Fällen mit großer Gewissenhaftigkeit durchgeführt wurden – von der Montage einzelner Blätter zu einer großformatigen Papierbahn bis zur detailreichen, durchmodellierten Zeichnung, der Herstellung der Ersatzkartons und der Auswahl der Materialien –, manifestiert sich diese künstlerische Position.

Die Fresko-Probetafeln

Leopold Kupelwieser fertigte im Vorfeld der Ausführung von Wand- und Deckengemälden im Marmorsaal der Niederösterreichischen Statthalterei drei kleinformatige Tafeln mit Freskoprobe(n) (*Modelli*) an. Eine Tafel zeigt einen Ausschnitt des Gemäldes *Das öffentliche Gericht zu Tulln*.⁹⁵⁷ (Abb. 399) Auf der zweiten Tafel finden sich die Gesichtszüge der Personifikation der Religion aus dem Deckengemälde *Die gekrönte Austria*. (Abb. 400, 401)

Die dritte Tafel befindet sich in der Sammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums⁹⁵⁸ und stellt einen Ausschnitt des Gemäldes *Die Türkenkriege der Jahre 1529, 1683 und 1697*⁹⁵⁹ dar; sie konnte im Rahmen einer Projektarbeit am Institut für Konservierung-Restaurierung genauer untersucht werden.⁹⁶⁰ (Abb. 402)

Offenbar handelt es sich um eine Vorstudie, bei der Kupelwieser nicht nur Komposition und Farbgebung erprobte, sondern auch mit der Maltechnik selbst und der dadurch bedingten Farbwirkung experimentierte, möglicherweise auch, um dem Auftraggeber eine Vor-

957 Die Probetafel befindet sich in Privatbesitz und wurde am Österreichischen Bundesdenkmalamt restauriert. (Inv. Nr. 6797) Dankenswerter Hinweis von Manfred Koller (Werkstätten des Österreichischen Bundesdenkmalamtes).

958 Inv. Nr. 7000/341a.

959 Auf dem entsprechenden Aquarellentwurf (Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/341) findet sich ein Vermerk (nicht in der Handschrift des Künstlers): „Dazu Ziegelstein und Freskoprobe in Salzburg.“

960 Das Modello wurde im Rahmen einer Projektarbeit am Institut für Konservierung-Restaurierung der Akademie der bildenden Künste in Sommersemester 2007 von Katharina Ivanovskis und Maria Brand untersucht (Projektbetreuung: Renata Burszan). Die Dokumentation der Untersuchung befindet sich am Institut für Konservierung-Restaurierung an der Akademie der bildenden Künste Wien. Alle Angaben in diesem Kapitel beziehen sich auf diese Arbeit.



Abb. 402: Fresko-Probetafel zu „Die Türkenkriege der Jahre 1529, 1683 und 1697“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/341a, Foto: Katharina Ivanovskis und Maria Brand.

stellung vom Eindruck der fertig ausgeführten Fresken zu vermitteln. Cornelius erwähnte in der Beschreibung seiner Freskotechnik den Gebrauch von Probetafeln:

„Es ist üblich, die Farben auf einem Backstein oder Ziegel, welcher Feuchtigkeit aufsaugt, zu probieren, um den Wechsel kennen zu lernen, dem sie beim Uebergang von Naß zu Trocken ausgesetzt sein werden.“⁹⁶¹

Kupelwieser selbst schlug in seinem schriftlichen Konzept zur Restaurierung der Fresken in der alten Universitätskirche vor, der k. k. Zivil-Baudirektion vor Beginn der Arbeiten

„[...] eine in Farbe ausgeführte Skizze, eines der zu mahlenen Bilder, und eine Probe al Fresco vorzulegen.“⁹⁶²

Im Buch von der Frescomalerei wird empfohlen, die Farbe auf einem Stück Grundkreide auszuprobieren,

„[...] worauf die Farbe augenblicklich den Ton zeigt, den sie nach dem Trocknen annehmen und bekommen wird, da dieselbe nach geschehener Trocknung an dem Frescogemälde [...] einen ganz anderen Ton zeigt, als wenn sie noch nass ist.“⁹⁶³

Noch Ernst Berger zitiert in seinem 1909 erschienenen Werk über Freskotechnik die Angaben von Johann von Schraudolph⁹⁶⁴ zur Herstellung von Tafeln für Farbenproben:

„Farbenproben werden am besten gemacht auf Ziegelsteinen, auf denen der Malgrund aufgetragen ist, welche dann ins Freie gestellt werden.“⁹⁶⁵

Da sich nach Schraudolphs Erfahrung besonders Violett-Töne beim Auftrocknen verändern, empfahl er, diese Farben auf einer solchen Probetafel zu testen:

„Bei Violett täuscht man sich mit dem Auftrocknen. Es trocknet nicht nach dem Umbrastein auf. Man probiert daher am besten die Mischung dieser Farbe dadurch, dass man dieselbe auf einen Ziegelstein mit Malverputz streicht. Tags darauf sieht man dann genau den Unterschied im Auftrocknen.“⁹⁶⁶

Diese Angabe stimmt in auffallender Weise mit der Beobachtung an der Probetafel aus dem Besitz des Niederösterreichischen Landesmuseums überein, auf der sich mehrere unterschiedliche Violett-Schattierungen befinden. (Abb. 403)

961 Wolzogen (1867) p. 121.

962 Brief Leopold Kupelwiesers an die kais. kön. nied. öst. hochlöbliche Civil Bau Direction vom 11. Dezember 1830. Abschrift des Briefes in den Unterlagen Rupert Feuchtmüllers am Niederösterreichischen Landesmuseum.

963 *Das Buch von der Frescomalerei* (ohne Autor, 1846) p. 88f. Eine Ausgabe dieser praktischen Anleitung zur Frescomalerei könnte sich 1847/48 bereits in der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste in Wien befunden haben.

964 Johann von Schraudolph (1808 – 1879), Historienmaler; Schraudolph erhielt seine Ausbildung auf der Kunstakademie in München unter Schlotthauers Leitung. Vgl.: Berger (1909) p. 129.

965 Berger (1909) p. 129.

966 Ebd. p. 130.



Abb. 403: Detail der Fresko-Probetafel zu „Die Türkenkriege“; verschiedene Violett-Schattierungen; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/341a, Foto: Katharina Ivanovskis und Maria Brand.

Der Bildträger der Freskoprobe *Die Türkenkriege* ist eine etwa 18 x 37 cm große und etwa 2,5 cm dicke, konkave Tonplatte, möglicherweise ein Dachziegel. (Abb. 404)

Die Wölbung der Tafel könnte aber auch unbeabsichtigt beim Brennvorgang entstanden sein. Durch den Auftrag einer weißlichen, feinkörnigen, ca. 0,6 – 10 mm starken Putzschicht konnte die konkave Verformung etwas ausgeglichen werden. Es handelt sich um einen stark geglätteten Kalkputz.

Die Malerei wurde weder durch eine Ritzung noch durch eine Vorzeichnung angelegt. Sie ist überwiegend freskal gebunden und wurde gleichmäßig dünn aufgetragen. Soweit ersichtlich, wurde vom Hintergrund in den Vordergrund gemalt. Während im Hintergrund der Farbauftrag nur einschichtig (Himmel) bzw. zweischichtig (Stadtsilhouetten) ist, nimmt die Schichtenanzahl im Vordergrund zu. Schatten und Weißhöhlungen wurden zuletzt aufgesetzt.

Die Pigmente sind sehr feinkörnig, bei den zahlreichen Violett-Grau-Tönen handelt es sich um unterschiedliche Blau- und Rot-Ausmischungen. Mittels REM/EDX-Analyse⁹⁶⁷ konnte das Pigment Chromrot identifiziert werden. (Abb. 405)

Das blaue Pigment, das in einer Weiß-Ausmischung im hellblauen Bereich des Himmels vorliegt, wurde als Streupräparat im Polarisationsmikroskop betrachtet. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich um Kobalt, das auch in den hellblauen Farbspritzern auf dem Karton *Knabe mit deutscher Kaiserkrone* (Inv. Nr. 761) identifiziert werden konnte. (Abb. 406)

Bei dem Blauviolett-Ton der Menschenmenge handelt es sich um eine Mischung aus roten, blauen und schwarzen Pigmenten; das blaue Pigment konnte mittels REM/EDX-Analyse als Ultramarin identifiziert werden. (Abb. 407)



Abb. 404: Fresko-Probetafel zu „Die Türkenkriege“, Seitenansicht; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/341a, Foto: Katharina Ivanovskis und Maria Brand.

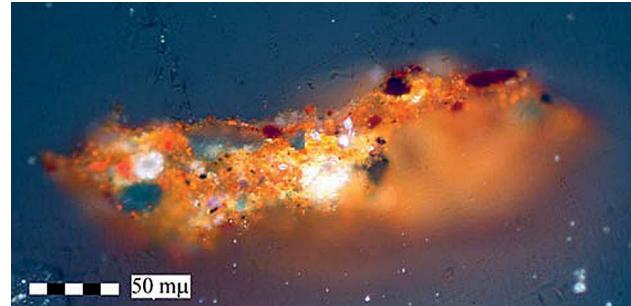


Abb. 405: Chromrot, Probe von Modello Inv. Nr. 7000/341a; Querschliff; Auflicht-Aufnahme bei 200facher Vergrößerung; Foto: Katharina Ivanovskis und Maria Brand.

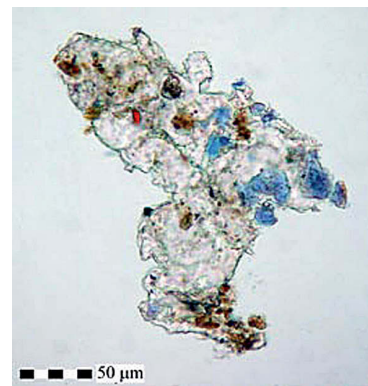


Abb. 406: Kobalt-Pigmente, Probe von Modello Inv. Nr. 7000/341a; Durchlicht-Aufnahme bei 200facher Vergrößerung; Foto: Katharina Ivanovskis und Maria Brand.

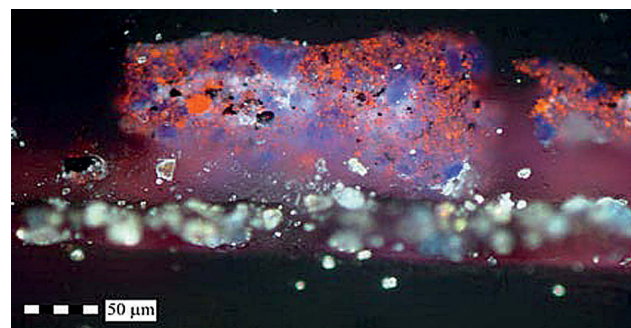


Abb. 407: Ultramarin, Probe von Modello Inv. Nr. 7000/341a; Querschliff; Auflicht-Aufnahme bei 200facher Vergrößerung; bei dem weißen Pigment handelt es sich möglicherweise um Kalkweiß; Foto: Katharina Ivanovskis und Maria Brand.

Als Bindemittel wird aufgrund der REM/EDX-Analyse mit Gips verunreinigter Kalk vermutet. Gips wurde dem Kalk beigemischt, um die Trocknungszeit zu verkürzen. Wasserglas kann als Bindemittel aufgrund der REM/EDX-Analyse ausgeschlossen werden. Eine FTIR-Analyse⁹⁶⁸ der Malschichtprobe ergab, dass die Malschicht wahrscheinlich nicht mit organischen Bindemitteln auf Protein-Basis gebunden ist.

Kupelwiesers Palette und Maltechnik

Es gibt keine Aufzeichnungen von technologischen Untersuchungen an den Fresko-Gemälden im Marmor-saal. In den Monaten Mai und Juni 1950 wurden Restaurierungsarbeiten an den Fresken durchgeführt, die jedoch hauptsächlich Reinigung und Retuschen, aber keine maltechnologischen Untersuchungen umfassten.⁹⁶⁹

Die bereits erwähnten Untersuchungen von Proben, die von Farbspritzern auf Kartons und vom *Modello* genommen wurden, ergeben eine konventionelle Palette der Zeit um 1850.⁹⁷⁰

Der violette Farbton in der Kampfdarstellung des *Modellos* ist wahrscheinlich eine Ausmischung aus Kobaltblau, Kohleschwarz und einem feinen Rotpigment (möglicherweise Chromrot). Auch in den hellblauen Farbspritzern auf dem Karton *Knabe mit deutscher Kaiserkrone* wurde Kobaltblau in einer Kalk-Ausmischung festgestellt. (Abb. 408)

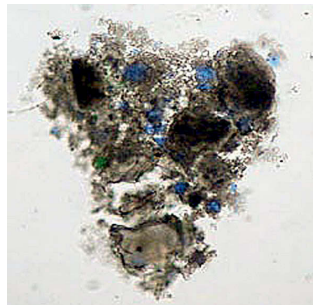


Abb. 408 Kobaltblau, Probe von Karton „Wahrheit“; Nö. Landesmuseum Inv. Nr. 771; Durchlicht-Aufnahme bei 200facher Vergrößerung.

967 Alle Analysen wurden von Johannes Weber (Institut für Kunst und Technologie, Universität für angewandte Kunst Wien) durchgeführt. Siehe Untersuchungsbericht in: Eyb-Green (2009) p. 449f. und ebd. p. 110.

968 Untersuchungsbericht von Robert Linke (Zentrallabor des Österreichischen Bundesdenkmalamtes), in: Eyb-Green (2009) p. 457.

969 Feuchtmüller (1950) p. 41.

970 Zur um die Mitte des 19. Jahrhunderts üblichen Palette bei der Freskomalerei vgl.: *Das Buch von der Freskomalerei* (ohne Autor, 1846) p. 50 – 81.

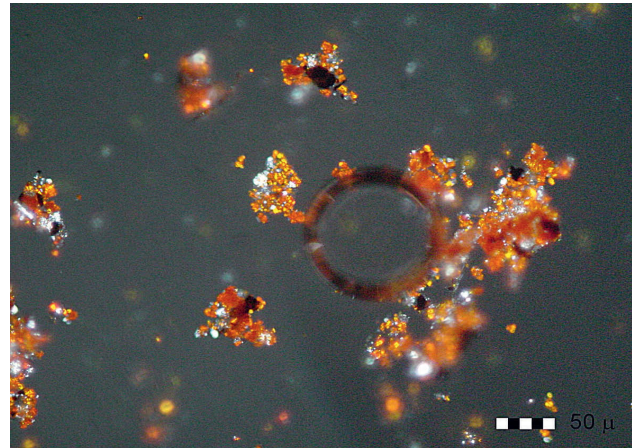


Abb. 409: Chromrot, Probe von Karton „Knabe mit deutscher Kaiserkrone“; Nö. Landesmuseum Inv. Nr. 761; Durchlicht-Aufnahme bei 200facher Vergrößerung.

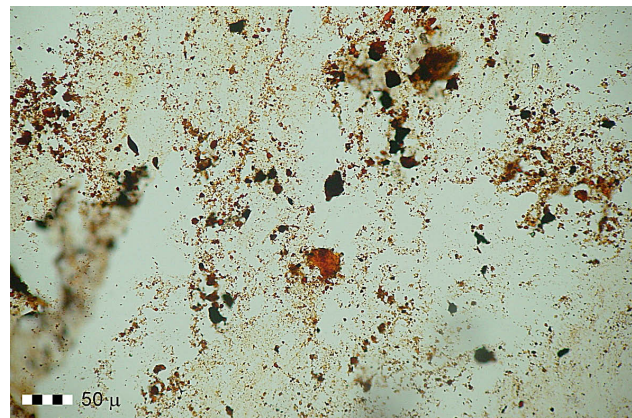


Abb. 410: Umbra oder Siena, Probe von Karton „Der Kongress zu Wien 1814“, Teil 2; Nö. Landesmuseum Inv. Nr. 782a/Teil2; Durchlicht-Aufnahme bei 200facher Vergrößerung.

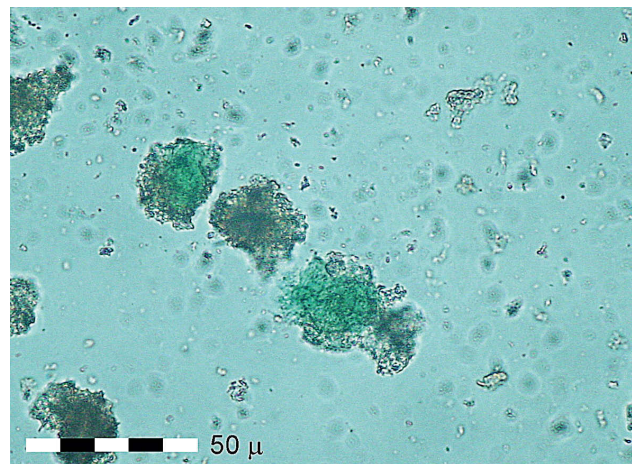


Abb. 411: Grüne Erde, Probe von Karton „Wahrheit“; Nö. Landesmuseum Inv. Nr. 771; Durchlicht-Aufnahme bei 500facher Vergrößerung.

Weiters fanden sich in rot-braunen Bereichen des *Modellos* roter Ocker, Umbra und Chromrot, und in einem violetten Bereich in der Bildmitte Ultramarinblau und Rot-ocker. In den Proben der Farbspritzer auf den Kartons wurden mittels REM/EDX⁹⁷¹ Chromrot, Kobaltblau und grüne Erde identifiziert. Beobachtungen im Polarisationsmikroskop deuten weiters auf die Verwendung von Umbra. (Abb. 409 – 411)

Als Kupelwiesers Bezugsquelle für seine Pigmente scheint in einem Brief⁹⁷² vom 7. Mai 1847 ein „Herr von Koller“ auf. Im Folgenden sei der Inhalt des Briefes zitiert:

„Hochverehrter Hr. v. Koller! Ich habe noch einen Rest von dem schönen gebrannten Umbrum welcher H. so gütig war mir zu schicken. Ich bitte nun gefälligst die Note für die damals gesendete Farbe, und von diesem Umbra 2⁹⁷³ zu schicken, weil ich ihrer nöthig zum Fresco noch bedarf. Ihr ergebenster Kupelwieser“

Wahrscheinlich benötigte Kupelwieser die Farben für sein Fresko-Gemälde in der Friedhofskapelle in Klosterneuburg, an dem er im Juni dieses Jahres zu arbeiten begann.⁹⁷⁴

Wilhelm Koller war bereits auf der zweiten österreichischen Gewerbe-Ausstellung 1839 mit seinen Produkten vertreten. Im Ausstellungsbericht⁹⁷⁵ findet sich dazu folgender Text:

„Exp.Nro. 575 Wilhelm Koller, Magister der Chemie zu Wien, Landstraße Nr. 446. Stellte feuchte Farben für Aquarell-Mahlerei in den verschiedensten Tinten und Schattierungen aus, welche recht befriedigende Resultate seiner mehrjährigen Versuche und Bemühungen zur Verbesserung der bisherigen Aquarell=Farben sind.“

Im Laufe der nächsten Jahre baute Wilhelm Koller seinen Betrieb stark aus und erweiterte die Palette seiner Produkte bedeutend. In der dritten Gewerbe-Ausstellung 1845 ist er bereits mit zwei Niederlassungen verzeichnet. Hier heißt es:

„W. Koller und Comp., Chemiker und Fabrikanten von Farben und Künstler-Materialien in Wien und zu Ottakring bei Wien V.U.W.W

Maler-Requisiten, nämlich: präparirte Oel- und Wasser-Farben, aufgelöste Farben und Tinten, Bindemittel für Wasser-Mahlerei; Firnisse; grundirte Cartons, grundirte und auf Blind-Rahmen gespannte Maler-Leinwand, Staffeleien, Schultafeln und Maler-Breter; sämmtliche Farben, sehr rein und sorgfältig präparirt, Krapplack und Wau (eigene Erzeugung) sowie Beinschwarz und Ocker vorzüglich schön, Firnisse und Oele allen Anforderungen entsprechend, die Maler-Leinwände sehr gut, besonders hervorzuheben die von keinem ausländischen Producte übertroffenen irisirten

und ganz feinen einfach grundirten, dann die trefflichen Cartons.

Die Einsender beschäftigten in ihrer Hauptwerkstätte zu Ottakring 11 Personen, besitzen nebst einer Farben-Reib-Maschine mit Stahl-Cylindern im Ganzen 8 Farben-Reibstellen und geben ihre jährliche Erzeugung auf 18 000 – 19 000 Stück Oelfarben in Blasen, 2000 Stück Aquarell-Farben in Blech-Etuis, 2000 Fläschchen Firnisse und Bindemittel, 1500 – 2000 Krüge schwarzer Tinte, 5000 – 6000 Ellen grundirter Maler-Leinwand, nebst einer beträchtlichen Menge Farbstoffe u. dgl. an. Diese Unternehmung ist von hohem Werthe und für die Bedürfnisse der inländischen Künstler unerlässlich. Deshalb, dann wegen des bedeutenden Absatzes der Erzeugnisse erhielten die Aussteller die silberne Medaille.“⁹⁷⁶

Offenbar hatte Wilhelm Koller erfolgreich eine Marktnische für allgemeinen Künstlerbedarf erschlossen und schien dabei wenig Konkurrenz zu haben, in den Berichten zur Gewerbe-Ausstellung findet sich jedenfalls kein Anbieter mit vergleichbar großer Produktauswahl und Beschäftigtenzahl.

Das zu Beginn erwähnte Chromrot, das sowohl in den Farbspritzern auf den Kartons als auch im *Modello* festgestellt werden konnte, wurde in Wien von Carl und Ludwig Weilheim hergestellt. Auch sie waren auf der Gewerbe-Ausstellung 1845 vertreten:

„Carl und Ludwig Weilheim, Inhaber einer Fabrik chemischer Farben und Bleistifte zu Erla bei Wien (Berlinerblau, Carmin, Chromroth, Gialin, Hatchett-Braun, Schweinfurter Blau-Grün, Van-Dyck-Braun und Roth; Kremser-Weiss, Zinnober (auf nassem Wege erzeugt), Indigo-Carmin, rothen Cäsar- Florentiner- Krapp- Wiener- Lack [...]).“⁹⁷⁷

971 Alle Analysen wurden von Johannes Weber (Institut für Kunst und Technologie, Universität für angewandte Kunst Wien) durchgeführt. Siehe Untersuchungsbericht in: Eyb-Green (2009) p. 449f. und ebd. p. 113.

972 Wien Bibliothek J.N. 89033.

973 Unleserlich, wahrscheinlich Maßeinheit.

974 In einem Brief an Ludwig von Remy vom 10. April 1847 bittet Kupelwieser, seinen Karton von der Kunstausstellung zurückziehen zu dürfen, da er ihn „zum baldigen Beginn der Fresco-Arbeiten“ brauche. Wien-Bibliothek J.N. 7297. Die Arbeit war laut einem Konzept für einen Brief an einen Freund vom August 1947 abgeschlossen. Zu dem Brief: vgl. Feuchtmüller (1970) p. 224.

975 Bericht über die zweite allgemeine österreichische Gewerbs= Producten= Ausstellung im Jahre 1839, Wien 1840, p. 405.

976 Bericht über die dritte allgemeine österreichische Gewerbe-Ausstellung in Wien 1845, 3. Lieferung, Wien 1845, p. 940.

977 Ebd. p. 940.

Die Fabrik war 1827 gegründet worden und beschäftigte 40 – 50 Arbeiter, die 80 – 100 Zentner Farbwaren (etwa 5600 kg)⁹⁷⁸ und auch Bleistifte erzeugten.⁹⁷⁹

Kupelwieser dürfte zu der Zeit seine Farben zum Fresko-Malen noch selbst bereitet haben. In den Erinnerungen seiner Tochter Elisabeth findet sich dazu folgender Bericht:

*„Besondere Sorgfalt widmete Kupelwieser den von ihm verwendeten Farben, welche er sich häufig selbst bereitete. In den letzten zehn Jahren seines Lebens nahm er sich dazu nicht mehr die Zeit. Neue Erfindungen auf dem Gebiete der Farbchemie ließen ihm das unnötig erscheinen. Aber jetzt, nach einer Reihe von Jahren, erkennt man wohl, daß Kupelwieser's Bildwerke der früheren Periode mit den selbst bereiteten Farben unvergleichlich klarer im Colorit sich erhalten haben als jene seiner späteren Zeit, in der er sich vielfach neuer Farben bediente.“*⁹⁸⁰

Diese Beobachtung deckt sich mit den Aussagen von Rupert Feuchtmüller, der anlässlich der Ausstellung zum 100-jährigen Bestehen der Fresken schreibt:

*„Die Restaurierungen erstreckten sich auf eine gründliche Reinigung und nur auf geringfügige Retuschen, da die handwerklich ausgezeichnet gearbeiteten Fresken die Zeit ohne Schaden überdauert haben.“*⁹⁸¹

Farbmühlen gab es bereits seit dem frühen 19. Jahrhundert. Sie gehen auf eine Erfindung von Lemoine aus dem Jahr 1822 zurück, der zusammen mit Meurice in Paris eine Dampfmaschinen-betriebene Farbmühle führte. 1830 schreibt Keeß:

*„Zum Gebrauche der Mahler [...] kommen viele Farben schon zugerichtet in den Handel. Eine Hauptzubereitung derselben ist das Reiben. Man hat zur Beschleunigung derselben und zur Schonung der Gesundheit der Arbeiter [...] schon längst eigene Farbmühlen hergestellt [...]“*⁹⁸²

Auch in Österreich fasste dieses Herstellungsverfahren bald Fuß:

*„Joh. Siedler zu Floridsdorf am Spitz bey Wien erhielt den 24. April 1826 ein 5 jähr. Priv. auf die Erfindung einer Maschine, Siedler'sche Reib- Mahl- und Pulverisiermaschine genannt, wodurch Öhl-Leim-Firniß und Wasserfarben im trockenen und nassen Zustande gerieben, dann alle Gattungen mineralischer und vegetabilier Stoffe zermahlen und gepulvert werden können.“*⁹⁸³

Friedrich Lafite & J.L. Barach in Wien erfanden eine „epizykloide Mühle zum Vermahlen aller Farben“⁹⁸⁴ und erhielten dazu ein Privileg.

Es wird angenommen, dass Kupelwieser die Wand- und Deckengemälde im Marmorsaal größtenteils freskal gebunden ausführte. Zwar konnten von den originalen Freskomalereien keine Proben entnommen werden, aber bei den Analysen einer Malschichtprobe des *Modellos* konnte kein Hinweis auf ein Bindemittel gefunden werden. Auch waren die Pigmente sowohl in den Proben der Farbspritzer auf den Kartons als auch in denen des *Modellos* mit Kalk ausgemischt. In den Farbspritzern liegen die Pigmente ebenfalls ohne nachweisbares organisches Bindemittel vor.

Die Freskomalerei war ab den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts zunehmend von anderen Wandmalerei-Techniken abgelöst worden. In Deutschland begann der Chemiker Johann Nepomuk Fuchs bereits in den 1820er Jahren mit alternativen Materialien, vor allem Wasserglas, zu experimentieren, um die Arbeit bei der Ausführung von Wand- oder Deckengemälden zu erleichtern und die Haltbarkeit der Kunstwerke zu verbessern. Sein Mitarbeiter, der Münchner Künstler Schlotthauer, richtete nach einer intensiven Auseinandersetzung mit der pompejanischen Wandmalerei in seinem Atelier ein Chemie- und Entwicklungslaboratorium für Wandmalereitechniken ein. Er entwickelte als Erster um 1846⁹⁸⁵ eine Methode zur nachträglichen Fixierung der Malerei mit Wasserglas, das mittels Fixierspritze eingebracht wurde.⁹⁸⁶

Leopold Kupelwieser traf Schlotthauer, den er wahrscheinlich bereits von früheren Aufenthalten kannte, bei seinem Besuch in München 1850 wieder. In einem Brief an Erzherzog Ludwig schreibt er:

„[...] und ich fand sehr liebevolle Aufnahme, wobey gegenseitige Mitteilungen gemachter Erfahrungen und Vorsätze zu neuen Versuchen die Gegenstände unserer langen Besprechungen waren, von diesen allen verdanke ich, wie überhaupt alle Fresco Maler dem liebenswürdigen sehr erfahrenen Schlottauer sehr viel, er hat mir schon früher Manches gesagt und war sehr nützlich gewesen und hat dießmal in aller Liebe seinen Reichthum und Erfahrung an mich verschwendet, mehr wie ich bemerkte als an die Münchner Maler selbst,

978 1 Handelspfund betrug in Wien um 1840 560 g, 1 Zentner = 100 Pfund = 5600kg. Trapp (1992) p. 235.

979 Bericht über die dritte allgemeine österreichische Gewerbe-Ausstellung in Wien 1845, 3. Lieferung, Wien 1845, p. 940.

980 Kupelwieser (1902) p. 14.

981 Feuchtmüller (1950) p. 41.

982 Keeß; Blumenbach (1829 – 1830) p. 749.

983 Ebd. p. 749.

984 Ebd. p. 751. Epizykloide Mühlen beruhen auf einer Konstruktion aus mehreren Zahnrädern und Achsen.

985 Mayers *Konversationslexikon*, 4. Auflage 1888 – 1890, Vol. 15, p. 298.

986 Vgl.: Schiessl (1985) p. 158ff.

denn er enthüllte mir ein Geheimniß in welchem er dem Gast nur ferne Andeutung gab, ich schreibe dieß nicht allein nach Rechnung persönlicher Meinung Schlottauers gegen mich, sondern auf die Meinung, daß in Österreich eine schöne große Zukunft welche für ganz Deutschland Heil bringe zu erwarten sey.“⁹⁸⁷

Möglicherweise bezieht sich das „Geheimnis“ auf dieses von Schlotthauer gerade entwickelte Verfahren.

Auch in Österreich dürfte auf dem Gebiet der Wandmalerei-Techniken experimentiert worden sein. Bei Keeß und Blumenbach etwa findet sich bereits 1830 ein entsprechender Eintrag:

„Emmanuel Scholz in Sambor: 1822 Privileg auf Erfindung schnell trocknender Farben aller Art, oder der mineralischen Mosaik, welche zu Tischler- und Schnitzer-Arbeit, Freskomalerei [...] sehr brauchbar ist.“⁹⁸⁸

Kupelwiesers Papiere: Ein Überblick über die Papierproduktion in der Habsburgermonarchie um 1850

Die Papiere für Skizzen und Vorstudien

Für seine Skizzen und Vorstudien verwendete Leopold Kupelwieser mit wenigen Ausnahmen dasselbe helle, gerippte Papier, wobei leichte Variationen in Papierdicke und Färbung bestehen. Die einzelnen Bögen dürften bereits vom Künstler selbst zerschnitten worden sein, die Studienblätter weisen daher teilweise sehr unterschiedliche Formate auf. Die Maße der originalen Papierbögen vor dem Zerschneiden lassen sich aber zumindest annähernd abschätzen: Die Vorstudie zu *Ferdinand I.* (Inv. Nr. 7000/1009) ist mit 49,5 cm Höhe das größte Blatt, dabei sind der obere und der rechte Blattrand Bütenränder.

Weiters weisen auffallend viele Papiere eine Höhe oder Breite zwischen 32 cm und 35 cm auf. Geht man davon aus, dass der Künstler einen Bogen Papier in mehrere ungefähr gleich große Teile zerschneidet, müsste die Breite des originalen Bogens ein Vielfaches von ca. 33 cm sein. Daraus ergibt sich das Maß der Papierbögen von mehr als 49,5 cm Höhe und einer Breite von 64 – 70 cm. Das würde ungefähr einem *Groß-Regal Format* (28 x 20 Zoll bzw. 73,7 x 52,7 cm) entsprechen.

Die Papiere sind handgeschöpft, allerdings lassen sich durch das Zuschneiden der Bögen in kleinere Formate nur selten an einer oder höchstens zwei Blatträndern Bütenränder erkennen. Entlang der Bütenränder ist das Blatt stets gewellt.

Die Kettdrähte des Papiers haben einen Abstand von genau 3 cm und weisen keine Schatten auf⁹⁸⁹, die Sieblinien haben eine Dichte von 8 Linien/cm. Es lassen sich keine Präferenzen des Künstlers für die Verwendung der Siebseite oder der Filzseite beim Bezeichnen erkennen, öfters verwendete er beide Seiten eines Blattes für seine Studien.

Auf 14 dieser Blätter befinden sich beschnittene Wasserzeichen mit den Schriftzügen *C & I HONIG* bzw. einer Straßburger Lilie⁹⁹⁰, auf einem Blatt ist der Schriftzug vollständig erhalten. (Abb. 412, 413)

Ein Vergleich mit Zeichnungen Kupelwiesers aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien ergab, dass Kupelwieser die gerippten Zeichenpapiere der holländischen Papiermacherfamilie Honig – wie viele andere Künstler des Romantiker-Kreises – vor allem nach 1840 gerne verwendete.⁹⁹¹ Die Familie Cornelius und Jacob Honig produzierte von 1683 bis 1856 in

987 Brief von Leopold Kupelwieser an Erzherzog Ludwig (Konzept); ohne Datum, ohne Ort. Familienbesitz. Siehe: Feuchtmüller (1970) p. 225. Eine Kopie des Briefes befindet sich im Kupelwieser-Archiv des Niederösterreichischen Landesmuseums.

988 Keeß; Blumenbach (1829 – 1830) p. 752.

989 Durch das sogenannte doppelte Vergé-Sieb (nach 1800) konnten Faseransammlungen über den Holzstegen des Schöpfsiebes verhindert werden, indem Metalldrähte zwischen dem Sieb und den Holzstegen, parallel zu den Kettdrähten, angebracht wurden. Diese Drähte trennten nun das Sieb von den Stegen, und es entstanden keine Faseransammlungen über den Holzstegen mehr, welche als „Schatten“ links und rechts der Kettdrähte wahrzunehmen sind. Vgl.: Hunter (1978) p. 120ff.

990 Das Wasserzeichen entspricht dem Wasserzeichen Nr. 408 in der Sammlung von Churchill. Vgl.: Churchill (1935) p. CCCIII.

991 Vgl.: Beschreibung der Papiere, die Kupelwieser für die Zeichnungen verwendete, welche sich heute im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien befinden: Reiter (2006) p. 109 – 124. Ebenso: Holle (2006) p. 446f. Die 1847 entstandene Kopfstudie des heiligen Nikolaus (Inv. Nr. 12516) von Kupelwieser ist auf einem Papier mit dem Wasserzeichen Lilie in Schild mit angehängtem Bienenkorb und darunter dem Schriftzug „C&I HONIG“ ausgeführt. Für die fast zwanzig Jahre früher entstandene Bleistiftzeichnung *Der heilige Franz Xaver als Kinderfreund* (Inv. Nr. 8494) verwendete der Künstler Zeichenpapier mit dem Straßburger Schild mit Schrägbalken und darunter ebenfalls dem Schriftzug „C&I HONIG“ als Wasserzeichen.

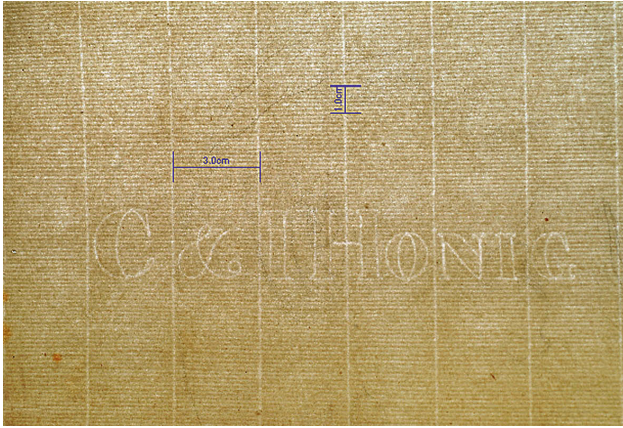


Abb. 412: Wasserzeichen mit dem Schriftzug „C & I HONIG“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1232.



Abb. 413: Wasserzeichen mit der Straßburger Lilie; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1013.

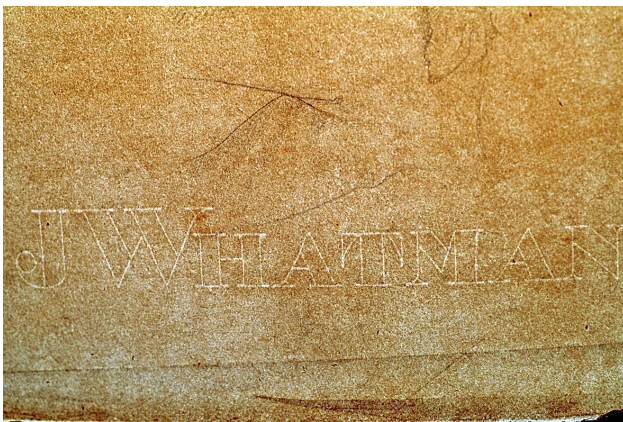


Abb. 414: Wasserzeichen mit dem Schriftzug „J Whatman“; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1030.

der Het Herdeskind-Mühle und von 1738 – 1879 in der De Veenboer-Mühle Papiere von hoher Qualität. Allerdings wurde das „HONIG“-Wasserzeichen – das in zahlreichen verschiedenen Varianten existiert – von anderen, auch österreichischen, Papierherstellern oft imitiert.⁹⁹² Zwei davon nennt Stephan von Keeß in seiner 1820 erschienenen Darstellung des österreichischen Gewerbs- und Fabrikwesens:

*„Die Fabrik in Klein Neusiedel, eine der grössten der Monarchie, wurde von Hrn. Pachner von Eggenstorf im J. 1795 unter dem Nahmen einer feinen holländischen Papierfabrik gegründet [...]“*⁹⁹³

und

*„die [Papiermühle, Anm.] von Aloys Kiesling in Hohenelbe stellt alle Gattungen her, besonders Zeichenpapiere nach englischer und holländischer Art.“*⁹⁹⁴

Für eine Studie zum Gemälde *Der Kongress zu Wien 1814*⁹⁹⁵ verwendete Kupelwieser Velin-Papier mit dem Wasserzeichen „J Whatman“ ohne Jahreszahl. (Abb. 414)

Ein Vergleich mit Zeichnungen Leopold Kupelwiesers aus der Sammlung des Kupferstichkabinetts ergab, dass der Künstler vor 1840 Velin-Papiere bevorzugte; für die Zeichnung *Brustbild eines Knaben, über die Schulter nach rechts*⁹⁹⁶ von 1835 verwendete er ein Zeichenpapier mit dem Wasserzeichen „TURKEY MILLS, J WHATMAN“ ohne Jahreszahl.⁹⁹⁷ Die Untersuchung der Künstlerpapiere des Romantiker-Kreises hatte ergeben, dass viele Künstler – wie etwa Bonaventura Emler, Joseph Sutter oder Johann Christoph Erhard – Whatman-Papiere bevorzugten. Die bei der Untersuchung aufgenommenen Wasserzeichen umfassen ein dreiteiliges Wasserzeichen „J WHATMAN, TURKEY MILL, 1835“ und ein einteiliges Wasserzeichen mit dem Schriftzug „J WHATMAN“ ohne Jahresangabe.

James Whatman stellte wahrscheinlich bereits 1754 – 1756 in seiner Springfield-Mühle in Kent Velin-Papier (wove paper) her.⁹⁹⁸ Sein Sohn James Whatman und später William Balston verwendeten das „J Whatman“-Wasserzeichen mit Jahreszahl⁹⁹⁹ bis ins 20. Jahrhundert.

992 Nachweislich verwendeten die Untere Mühle in St. Pölten und die Rehberg-Mühle in Ottenschlag das „HONIG“-Wasserzeichen als Qualitätsmerkmal. Siehe Holle (2006) p. 445.

993 Keeß (1819 – 24) I. Bd., 2. Teil, p. 586.

994 Ebd. p. 583.

995 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1030.

996 Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv. Nr. 12542.

997 Holle (2006) p. 446.

998 Bower (1999) p. 14.

999 Seit einem Erlass aus dem Jahre 1794 wurden fast alle Wasserzeichen in Großbritannien mit einer Jahreszahl versehen. Vgl.: Bower (1999) p. 11.

Nach 1807 hatten sowohl Balston als auch die Hollingworth Brothers der Turkey Mill das Recht, das Wasserzeichen „J. Whatman“ weiterzuführen, wobei Letztere es mit „Turkey Mill“ oder „Turkey Mills“ und einer Jahreszahl ergänzten. Das „Whatman“-Wasserzeichen wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf dem Kontinent in zahlreichen Variationen imitiert bzw. gefälscht. Bei allen bisher bestätigten Fälschungen handelt es sich um Velin-Papier, das in Frankreich, Deutschland und Österreich hergestellt wurde. Während in Frankreich vor allem der finanzielle Gewinn durch die gute Reputation des Namens ausschlaggebend für die Fälschungen war, wurde in Österreich gefälscht, um „das Land unabhängig von den angeblich unentbehrlichen ausländischen Papiersorten und Qualitäten zu machen“.¹⁰⁰⁰ Nachweislich wurden in drei österreichischen Papiermühlen „Whatman-Papiere“ hergestellt: in der Pelsdorfer Mühle der Familie Ettel (Böhmen) seit 1817, in der Scurelle Mühle von Peter Weiss im Val Sugana (Südtirol) seit 1826 und in der Mühle Klein Neusiedl des Ignaz Theodor Pachner Edler von Eggendorf in Niederösterreich. Letztere wurde 1793 von Pachner gegründet, um ausländische Papiersorten in großem Stil herzustellen. 1840 wurden in der Mühle vier Schöpfbüten betrieben und 380 Angestellte beschäftigt. Zeitgenossen beurteilten das dort hergestellte „Whatman-Papier“ in seiner Qualität als dem Original ebenbürtig, während heute in Österreich hergestellte „Whatman-Papiere“ stärker verbräunt und brüchig sind als jene, die in England hergestellt worden waren. Ein Skizzenbuch, das William Turner 1840 auf der Durchreise nach Venedig in Österreich erstand, besteht aus derart gefälschten „Whatman-Papieren“.

Das von Kupelwieser verwendete Papier bzw. dessen Wasserzeichen weisen keines der Merkmale auf, die Peter Bower und David Hill in ihrem Beitrag „British Watermarks: Forgeries of Whatman Marks“¹⁰⁰¹ als Hinweis auf eine Fälschung werten (z.B. der Punkt nach dem „J“ bzw. nachdem „Whatman“-Schriftzug, überkreuzte Linien beim „W“, regelmäßige, kreuz und quer verlaufende Struktur durch unterschiedliche Faserverteilung im Durchlicht). Dennoch könnte das Fehlen einer Jahreszahl und die relativ starke Vergilbung des Papiers vor allem im Randbereich ein Hinweis darauf sein, dass das Blatt in Österreich hergestellt worden war.

Seine Aquarellstudien¹⁰⁰² führte Kupelwieser stets auf demselben dicken, leicht strukturierten hellen Papier ohne Sieblinien aus. Auch für eine Bleistiftstudie für die Szene *Odoaker vor dem heiligen Severin* (Inv. Nr. 7000/1234) verwendete Kupelwieser dieses Papier.

Vier Vorstudien¹⁰⁰³ sind auf dickes, grobes, braunes Papier mit einem hohen Anteil an blauen Fasern gezeichnet. Im Durchlicht sind Kett- und Sieblinien zu erkennen,



Abb. 415: Packpapier, Durchlichtaufnahme; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/346.

die jedoch durch die Dicke des Papiers, die unregelmäßige Verteilung der Fasern und zahlreiche Faserklumpen und Einschlüsse nur schlecht sichtbar sind. (Abb. 415)



Abb. 416: Studie zu dem Gemälde „Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.“; Kohlezeichnung mit Höhungen in weißer Kreide, dickes, geripptes, graubraunes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 219 x 196 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/346.

1000 Deutsche Übersetzung des Zitats nach Eineder (1960) MCPHI 8:45.

1001 Bower; Hills (1996) p. 2ff.

1002 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/340 (Gründung der Universität); 7000/341 (Türkenkriege); 7000/342 (Maximilian I.); 7000/347 (Allegorie der Austria); 7000/352 (Übergabe der Karlskirche), 7000/353 (Kaiser Franz I.).

1003 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/346, 7000/1227, 7000/883 und 7000/891.



Abb. 417: Studie zu dem Gemälde „Odoaker vor dem heiligen Severin“; Kohle und weiße Kreide, graubraunes, geripptes Papier mit rauer Oberfläche (Packpapier), 166 x 246 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/891.

Es handelt sich wahrscheinlich um billiges Verpackungspapier ähnlich dem, das Kupelwieser dann auch für seine Kartons verwendete. Die dunkle Färbung des Papiers hatte den Vorteil, dass der Künstler mit Weißhöhungen arbeiten konnte.

Auffallend ist, dass beide Studien zum Gemälde *Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.* nicht auf dem sonst üblichen „C&I HONIG“-Papier, sondern auf jenem oben beschriebenen, dicken, groben Papier ohne Wasserzeichen ausgeführt wurden (Inv. Nr. 7000/346 und 7000/891). (Abb. 416)

Auch für eine Vorstudie zu *Odoaker vor dem heiligen Severin* (Inv. Nr. 7000/883) verwendete Kupelwieser dieses Papier, eine andere Skizze für dieses Gemälde (Inv. Nr. 7000/884) zeichnete er auf dünnes Velin-Papier ohne Wasserzeichen, das in den Vorarbeiten für den Zyklus sonst nie als Trägerpapier auftritt. (Abb. 417, 418)



Abb. 418: Studie zu dem Gemälde „Odoaker vor dem heiligen Severin“; Bleistift, blaugraues Velin-Papier mit sehr glatter Oberfläche, 356 x 218 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/884.

Transparentpapiere

Besonders zu Beginn seiner Vorbereitungsarbeiten für den Freskenzyklus verwendete Leopold Kupelwieser öfters Transparentpapier, auf das er seine kleinformatigen Kompositionsstudien mit Bleistift durchpauste und auf dem er diese auch teilweise noch veränderte.¹⁰⁰⁴ Bis auf eine Ausnahme ist dieses Transparentpapier sehr dünn, hat eine regelmäßige Faserverteilung und ist kaum verbräunt oder brüchig. Möglicherweise handelt es sich um zu der Zeit bereits kommerziell erhältliches, industriell hergestelltes Transparentpapier. Es unterscheidet sich deutlich

¹⁰⁰⁴ Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/351, 7000/875, 7000/1037, 7000/1038, 7000/1039, 7000/1040, 7000/1041. Alle Skizzen stehen in Zusammenhang mit dem ersten Programmwurf und wurden in der Form nicht ausgeführt.

von anderen Transparentpapieren, die Kupelwieser zur Übertragung von Kompositionen offenbar selbst durch Imprägnieren von dünnen Papieren mit trocknenden Ölen oder Harz-Öl-Mischungen herstellte. Diese Papiere sind im Gegensatz zu den industriell hergestellten Papieren stark vergilbt und extrem brüchig.

Eine Handstudie zu dem Gemälde *Das öffentliche Gericht zu Tulln* zeichnete Kupelwieser auf ein vermutlich selbst hergestelltes Transparentpapier.¹⁰⁰⁵ Das ca. 10 x 12 cm große, stark vergilbte Transparentpapier mit wolkiger, unregelmäßiger Faserverteilung ist auf ein größeres Blatt Papier, auf dem sich noch zwei weitere Skizzen befinden, aufgeklebt. (Abb. 419)

Manuelle Herstellung von Transparentpapieren

In der zeitgenössischen technologischen Literatur finden sich zahlreiche Anleitungen zur Herstellung von Transparentpapieren oder sogenannten „Kopierpapieren“. Dabei wird stets das Tränken oder Imprägnieren von dünnen (Seiden)Papieren mit unterschiedlichen Harzen, trocknenden Ölen oder einer Mischung aus beiden beschrieben. Stellvertretend für die Vielzahl von Rezepten soll im Folgenden eine kleine Auswahl zitiert werden.

Friedrich Dietrich beschreibt in seiner „Anweisung zur Oel-Malerei, zur Fresko- und zur Miniatur-Malerei“ von 1857 mehrere Möglichkeiten, durchsichtiges Papier zu machen:

„1. Durchsichtiges oder Pauspapier. Für Kupferstiche ec nimmt man Seidenpapier, was aber dicht und nicht löchrig sein muß, und tränkt dasselbe mit Balsam Copaiva, hängt hierauf das so getränkte Papier auf eine Leine zum Trocknen auf, wobei man es mit Stecknadeln am Rande ansteckt. Das so angefertigte Papier ist zu seinem Zwecke das Vortrefflichste, was mir bis jetzt vorgekommen ist; es liegen in meiner Mappe noch Proben davon, die vor zehn Jahren gemacht sind und noch heute so weiß und durchsichtig sind wie am Tage, wo ich sie anfertigte.“

2. [...] bereitet man sich sogenanntes Glaspapier, indem man das Seidenpapier mit einer Mischung von 6 Loth reinem weißen Damarlack, 1/2 Loth Copaivabalsam und 1/4 Loth venetianischem Terpentin bestreicht. [...] Bei beiden Bereitungsarten bestreicht man das Papier so dick, daß es vollkommen durchscheinend wird, das Ueberflüssige wischt man mit einem seidenen Lappen weg (Leinwand lässt zu viele Fäserchen los).¹⁰⁰⁶

„3. Verfahren, durchsichtiges Papier zu machen. Sollen Zeichnungen schnell copiert werden, so leisten die durchsichtigen Papiere wesentlichen Nutzen. Man nimmt zur Verfertigung derselben weißes Steinöl, (petroleum album)



Abb. 419: Studie zu dem Gemälde „Die gekrönte Austria“; Bleistift, geripptes Papier, 254 x 304 mm (in rechter unterer Ecke zwei Handstudien auf gelblichem Transparentpapier aufgeklebt; Transparentpapier: 112 x 143 mm); Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/875.

bestreicht damit einen feinen Bogen Papier mittelst Baumwolle und wischt mit einem Tuche die übrige Fettigkeit hinweg, lässt es in der Wärme einziehen und reinigt es dann mit warmer Weizenkleie.“¹⁰⁰⁷

„4. [...] oder: Man lässt geläutertes Wachs schmelzen und gießt etwas Terpentinöl darunter. Mit dieser Mischung wird feines Papier bestrichen, zwischen Maculatur gelegt und mit einem warmen Bügeleisen darüber gefahren, so daß sich das überflüssige Wachs und Terpentin in das Maculatur zieht.“¹⁰⁰⁸

Stephan Edler von Keeß schreibt in seinem 1820 erschienenen Werk über das Fabrik- und Gewerbeswesen im österreichischen Kaiserstaat:

„Zum Zeichenpapiere gehören: das durchsichtige Öhl- oder Kopierpapier, welches aus feinem, nicht zu stark geleimten Postpapiere dergestalt gemacht wird, daß man dasselbe auf einer glatten Tischplatte mit Baum- Nuß- Mohn oder Mandelöhl, oder auch Terpentinspiritus in Vermischung mit Bleyzucker, bestreicht und gehörig trocknet.“¹⁰⁰⁹

Ein ähnliches Verfahren führt auch Johann Joseph Prechtl in seiner technologischen Enzyklopädie von 1840 an:

1005 Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/875.

1006 Dietrich (1857) p. 37f.

1007 Ebd. p. 59.

1008 Ebd. p. 59.

1009 Keeß (1819 – 1824) 1. Bd., 2. Teil, p. 582.

„Andere Arten des durchsichtigen Kopier-Papiers erhält man aus dünnem weißem, nicht zu stark geleimten Velinpapier, durch Bestreichen mit Baum- Nuß- Mohn- oder Mandelöl (Ölpapier) oder mit Leinölfirniß (Firnißpapier) oder mit einer Mischung aus rektifiziertem Terpentinöl, kanadischem Balsam (einer Art Terpentin) und fein zerriebenem Bleizucker.“¹⁰¹⁰

Industrielle Herstellung

Im selben Band stellt Prechtl jedoch bereits die industrielle Herstellung von Transparentpapieren dar:

„Zum Kopieren (Durchzeichnen) von Plänen, Maschinenabbildungen, und dgl. wird jetzt meistens das sogenannte Kalkir-Papier (papier a callquer) angewendet, welches entweder aus gehecheltem Flachse oder ganz schewefreiem Werg¹⁰¹¹ (papier vegetal) oder aus ungebleichtem Stroh mit den gewöhnlichen Verfahrensarten der Papierfabrikation dargestellt wird. Es ist gelblich grau, dünn, stark durchscheinend, und von Natur (ohne Leim) ziemlich steif und dicht, wie halbgeleimt, so daß auch die mit Tusche darauf gezogenen Linien wenig auseinander fließen. Seine Bereitung ist mühsam, da es nicht nur oft in großen Bogen gefordert wird [...] sondern auch die Eigenschaft hat, beim Trocknen an der freien Luft runzelig zu werden. [...].“¹⁰¹²

Während sich in der 1820 erschienenen Darstellung über das Fabrik- und Gewerbeswesen im österreichischen Kaiserstaat von Keeß noch keine Beschreibung einer industriellen Herstellung von Transparentpapieren findet, wird nur zehn Jahre später in der *Systematischen Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufacturen* von Keeß und Blumenbach bereits ein genauer Bericht darüber gegeben:

„Die durchsichtigen Öl- und Copierpapiere, welche so häufig von Zeichnern gebraucht werden, wurden schon vor längerer Zeit von dem Engländer Cathery durch Anwendung einer Mischung von rectificiertem Terpentin-Öhl, fein gestoßenem Bleyzucker [Blei(II)acetat, Blei(II)Salz der Essigsäure, Anm.] und canadischem Balsam sehr vervollkommenet; noch vollkommener liefert sie David Kifer (Kiser) aus Boston, da seine Papiere so durchsichtig sind, daß man sie statt des Glases zu Fenstern und zur Bedeckung der Kupferstiche, so wie auch zu Cylindern für Lampen verwenden kann. Der Papierfabrikant Paul Andreas Molina in Mailand erhielt den 12. May 1828 ein 2jähriges Privileg auf die Entdeckung, das bisher in den österreichischen Staaten nicht erzeugte, daher aus Frankreich bezogene, zur Übertragung von Zeichnungen dienende Papier (carte a calquer) das sich vorzüglich für die Zeichner zum Gebrauche eignet, zu erzeugen.“¹⁰¹³

Im Bericht über die erste allgemeine österreichische Gewerbsprodukte-Ausstellung, die 1835 in Wien stattfand, finden sich bereits Hinweise auf industriell mit Papiermaschinen hergestellte Transparentpapiere: In der K. u. K. priv. Papiermanufaktur in Pitten (Niederösterreich) mit einer Niederlassung in Wien, Dorotheer Gasse 1116, wurde zu der Zeit bereits der größte Teil der Erzeugnisse mit einer „ausschließlich privilegierten Papiererzeugungs-Maschine“ gefertigt. Das Papier wurde in beliebiger Länge und einer Breite von 42 Zoll (das entspricht 1,108 m) hergestellt und im Holländer massegeleimt. So wurden „alle Sorten von Papieren in beliebiger Größe, Stärke und Feinheit, geleimt und ungeleimt, weiß und im Stoffe gefärbt“ erzeugt. Als Beispiel für Papiersorten wird auch „fein Kopier-Papier“ genannt.¹⁰¹⁴

In der dritten österreichischen Gewerbe-Ausstellung zehn Jahre danach werden bereits zwei Aussteller genannt, die sich auf die Produktion von Transparentpapier spezialisiert hatten:

„Care Quiquerez zu Hernals nächst Wien V.U.W.W. Durchsichtige (Industrie) Papiere für Zeichner, Kupferstecher und Maler. Leopold Müller, Zögling der k. k. akademischen Manufactur-Zeichnungs-Schule in Wien: Durchsichtiges Firniß-Papier“¹⁰¹⁵

Eine Sonderform des schon früh industriell hergestellten Transparentpapiers ist das sogenannte „Eibisch-Papier“, das bereits 1807 in der *Ökonomisch-Technischen Enzyklopädie* von Johann Georg Krünitz beschrieben wird:

„Schon [...] Schäfer in Regensburg hat aus Eibisch (*Althaea officinalis* L.) Papier fertigen lassen [...], auch wurden in Frankreich die Oevres des Marquis de Vilette auf Papier de guimauve oder Eibischpapier gedruckt, welches aber eine gelblich-grüne Farbe hatte. Neuerlich hat man es in Frankreich dazu gebracht, aus Eibisch ein sehr feines, zartes, weißes und durchsichtiges Papier, Papier raisin guimauve genannt, fertigen zu lassen. Es ist nicht geöhlt und kann unter andern von Zeichnern, Kupferstechern u.s.w. statt des bisherigen geöhltten gelben gebraucht werden. Der Papierhändler Scherz aus Straßburg hat in der Ostermesse 1803 die ersten Proben davon mit nach Leipzig gebracht. Es ist 21 $\frac{3}{4}$ Zoll breit und 16 Zoll hoch, und kostet 64 bis 66

1010 Prechtl (1830 – 1865) 10. Bd. (1840) p. 651.

1011 Zum Begriff „Schewe“: Die Stängel des Flachses wurden gebrochen, um sie geschmeidiger zu machen. Bei diesem Vorgang wurde der Flachs vom holzigen Gewebe befreit. Diese wertlose Spreu nannte man Schewe.

1012 Prechtl (1830 – 1865) 10. Bd. (1840) p. 651.

1013 Keeß; Blumenbach (1829 – 1830) 1. Bd., p. 620.

1014 Bericht über die erste allgemeine österreichische Gewerbsproducten-Ausstellung im Jahre 1835. Wien 1835, p. 149, Exp. Nro. 205.

1015 Bericht über die dritte allgemeine österreichische Gewerbe-Ausstellung in Wien 1845. 3. Lieferung, Wien 1845, p. 772.

*Thaler das Rieß. Eine größere Sorte, Colombier, 32 Zoll breit und 21 1/2 Zoll hoch, kostet 92 bis 94 Thaler. Die Manufaktur betreibt die Verfertigung dieses Papiers bereits im Großen, und man kann es durch Herrn Scherz in Quantitäten zu 20 und mehrern Rieß bekommen.*¹⁰¹⁶

Stephan Seeliger berichtet in seinem Aufsatz über Gustav Heinrich Naekes um 1820 entstandene Zeichnungen von der Vorliebe des Künstlers für besonders dünnes, glattes, durchsichtiges Papier, das er auch nicht in allen Fällen zum Pausen benutzte, sondern generell seiner Feinheit und Glätte wegen bevorzugte.¹⁰¹⁷

Zusammenfassung

Leopold Kupelwieser arbeitete für seine Vorstudien zu den Fresken im Allgemeinen auf sehr hochwertigem Zeichenpapier und gebrauchte das Material in auffallend sparsamer Weise: So etwa zerschnitt er die einzelnen Bögen in mehrere Teile und nutzte dabei auch noch sehr kleine Formate für Studien oder Skizzen. Oft bezeichnete er auch beide Seiten eines Blattes, verwendete die Rückseiten von früher entstandenen Zeichnungen (Inv. Nr. 7000/1234) oder Reste von zerschnittenen Blättern (Inv. Nr. 7000/1035). (Abb. 420, 421)

Für eine Studie zu dem Bild *Das öffentliche Gericht zu Tulln* montierte er ein Blatt aus 4 verschiedenen kleineren Teilen zusammen (Inv. Nr. 7000/1225). (Abb. 422, 423)

Nur selten verwendete Kupelwieser farbige Papiere für seine Studien, in diesen Fällen setzte er Weißhöhungen ein, um Plastizitäten herauszuarbeiten. Seine Aquarellstudien führte er auf dickem Aquarellpapier aus.

Zu Beginn seiner Entwurfsarbeiten für den Freskenzyklus setzte Kupelwieser oft Transparentpapiere ein, um Kompositionsskizzen durchzupausen und dann weiterzuentwickeln. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um industriell hergestellte Papiere, die den Vorteil hatten, nicht so schnell zu vergilben wie selbst hergestellte Pauspapiere. In Wien gab es um die Mitte des 19. Jahrhunderts bereits ungefähr 20 Papierfachgeschäfte, die sich teilweise sogar auf den Handel mit Zeichenpapieren spezialisiert hatten.¹⁰¹⁸

Papiere für die Kartons

Für die Kartons zu dem Freskenzyklus verwendete Kupelwieser eine Vielzahl sowohl weißer als auch farbiger Papiere, die teils handgeschöpft und teils schon maschinell produziert wurden. Die große Bandbreite an unter-

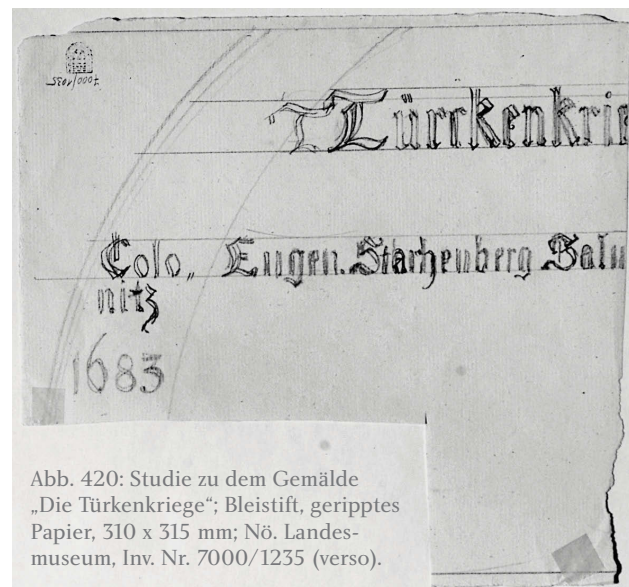


Abb. 420: Studie zu dem Gemälde „Die Türckenkriege“; Bleistift, geripptes Papier, 310 x 315 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1235 (verso).

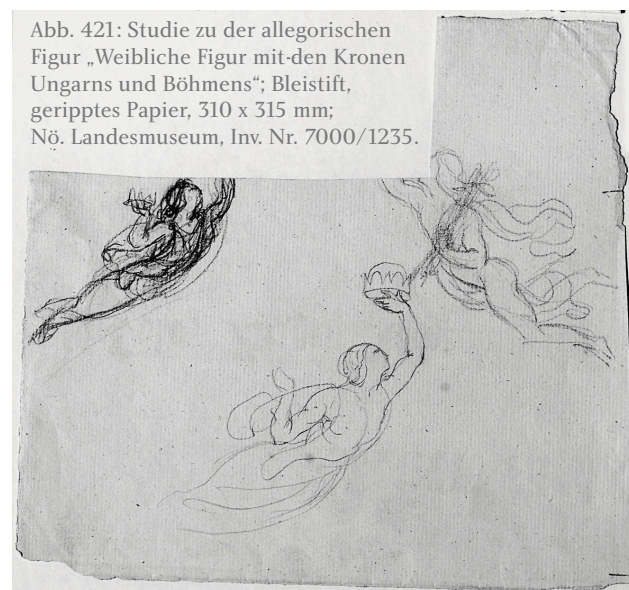


Abb. 421: Studie zu der allegorischen Figur „Weibliche Figur mit den Kronen Ungarns und Böhmens“; Bleistift, geripptes Papier, 310 x 315 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1235.

schiedlichen Papieren spiegelt die Entwicklung eines Industriezweiges wider, dessen Produktionsbedingungen und Verfahren um die Mitte des 19. Jahrhunderts vom Umbruch durch die fortschreitende Industrialisierung geprägt sind. Zum Teil war die Papierherstellung noch ganz in alten Handwerkstraditionen verhaftet und wurde manuell in Papiermühlen betrieben, zum Teil hatten sich die Herstellungsprozesse aber bereits durch Fortschritte in den Gebieten der Technik und der sich gerade etablierenden chemischen Industrie radikal verändert, wobei besonders der Übergang von

1016 Krünitz (1807) 106. Bd., p. 770f.

1017 Seeliger (2009) p. 327ff.

1018 Krawany (1923) p. 164f.

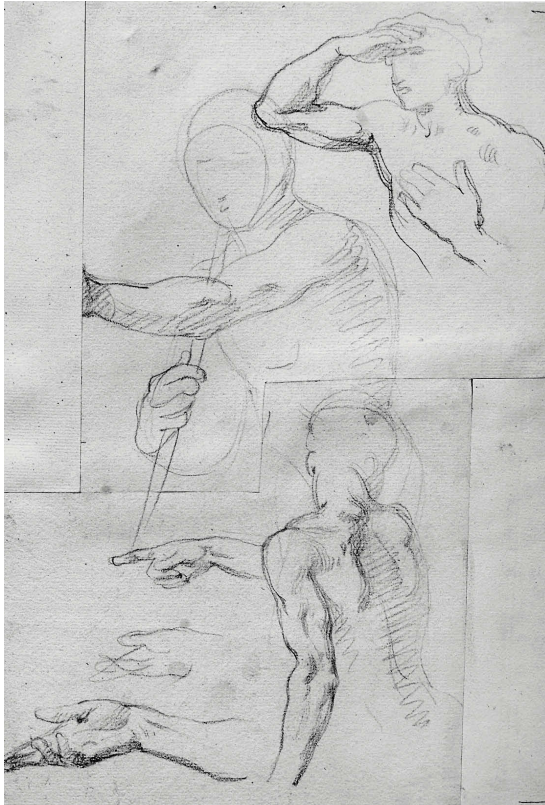


Abb. 422: Studie zu dem Gemälde „Das öffentliche Gericht zu Tulln“; Bleistift, geripptes Papier (aus vier Fragmenten zusammengesetzt), 323 x 216 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1225.

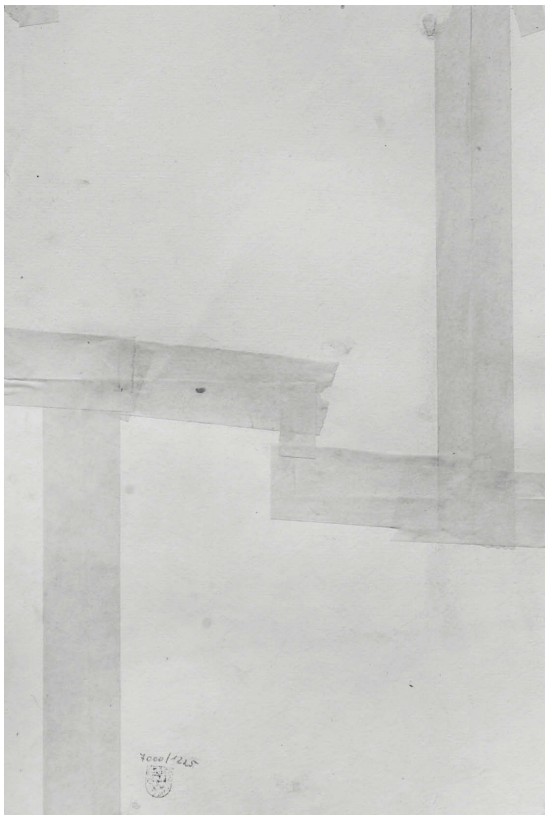


Abb. 423: Studie zu dem Gemälde „Das öffentliche Gericht zu Tulln“; Bleistift, geripptes Papier (aus vier Fragmenten zusammengesetzt), 323 x 216 mm; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 7000/1225 (verso).

diskontinuierlichen zu kontinuierlichen Verfahren die Papierherstellung um die Jahrhundertmitte charakterisiert.

Die handgeschöpften Papiere

Für die großformatigen Kartons zu den einzelnen geschichtlichen Szenen setzte Kupelwieser viele Einzelbögen zusammen. Das Format dieser Papierbögen entspricht mit ungefähr 79,5 x 58,5 cm bzw. 88,5 x 65 cm¹⁰¹⁹ dem sogenannten *Colombier*-Format (31 1/4 x 22 1/2 Zoll) bzw. *Klein-Elefant*-Format (34 x 24 Zoll). Durch die Dicke des Papiers und die Kaschierungen sind keine Sieblinien oder Kettdrähte zu erkennen. Büttenränder sind nur in wenigen Fällen, etwa bei den Kartons für die Herrscherporträts, sichtbar. Die ursprüngliche Farbe des Papiers veränderte sich durch die unterschiedlich starke Vergilbung der Papiere, verursacht etwa durch die Fixierung der Kohlezeichnung und die langjährige Ausstellung mancher Kartons, teilweise stark. Bei einigen Papieren ist jedoch schon mit freiem Auge ein hoher Anteil von bunten Fasern zu erkennen.

Im Folgenden sollen die Beobachtungen an den von Kupelwieser verwendeten Papieren und die Untersuchungsergebnisse der Faserproben zeitgenössischer Literatur zur Papierherstellung gegenübergestellt werden.

Die Rohstoffe

Bei fast allen Faserproben konnte aufgrund morphologischer Eigenschaften¹⁰²⁰ und mittels Herzog-Test¹⁰²¹ eine Mischung aus Hanf- und Flachsfasern identifiziert werden, in keiner der Proben wurden Baumwollfasern festgestellt. (Abb. 424)

Flachs- und Hanfpflanzen wurden in der Papierherstellung nur selten roh verwendet, da der Aufschließungsprozess des Pflanzenmaterials sehr aufwendig und damit zu teuer war und Flachs und Hanf außerdem einen höheren Wert als Spinnmaterial hatten.¹⁰²² Man kann also davon ausgehen, dass als Rohmaterial – wie um die Mitte des 19. Jahrhunderts in der Papierherstellung nach wie vor üblich – Hadern verarbeitet worden sind:

¹⁰¹⁹ Durch die zum Teil mehrere Zentimeter breiten Überlappungen der Bögen kann das Format nur ungefähr abgeschätzt werden.

¹⁰²⁰ Wülfert (1999) p. 281.

¹⁰²¹ Ebd. p. 286f.

¹⁰²² Prechtel (1830 – 1865), 10. Bd. (1840) p. 423.



Abb. 424: Faserprobe von Karton „Weisheit“; die für Bastfasern charakteristischen feinen Verschiebungen (Bruchlinien quer zur Faserrichtung) sind deutlich zu erkennen; die einzelnen Fasern sind lange und die Enden durch den Abbau stark aufgefasert; die rot-violette Färbung der Fasern beim Herzberg-Test ist charakteristisch für Bastfasern; Durchlicht, 200fache Vergrößerung.

„Das am allgemeinsten angewendete Material zur Verfertigung des Papiers sind abgenutzte gewebte Stoffe (Lumpen, Hadern, Strazzen) welche sich zu diesem Zwecke, unter übrigens gleichen Umständen, desto besser eignen, je mehr durch den Gebrauch ihr Zusammenhang und ihre natürliche Festigkeit vermindert ist, weil sie in demselben Verhältnisse leichter durch mechanische Kraft in ihre feinsten Fäserchen zertheilbar sind. Vorzugsweise tauglich sind leinene Lumpen, welche das feinste, glätteste und festeste Papier liefern, und daher auch ohne Vergleich häufiger verarbeitet werden, als baumwollene und wollene.“¹⁰²³

In vielen Faserproben sind farbige (rote, blaue, gelbe und grüne) Bastfasern in teilweise sehr hohem Anteil vorhanden. (Abb. 425 – 427)

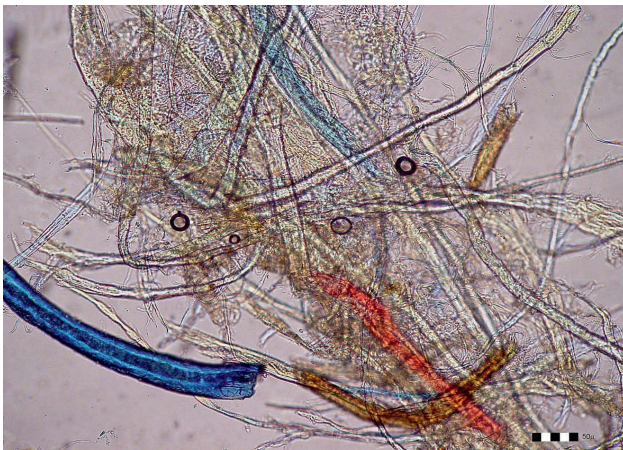


Abb. 425: Faserprobe von Karton „Leopold I. stürmt Melk“; rote und gelbe Bastfasern; Durchlicht, 200fache Vergrößerung.



Abb. 426: Faserprobe von Karton „Kongress zu Wien 1814“; blaue Bastfaser, teilweise entfärbt; Durchlicht, 200fache Vergrößerung.

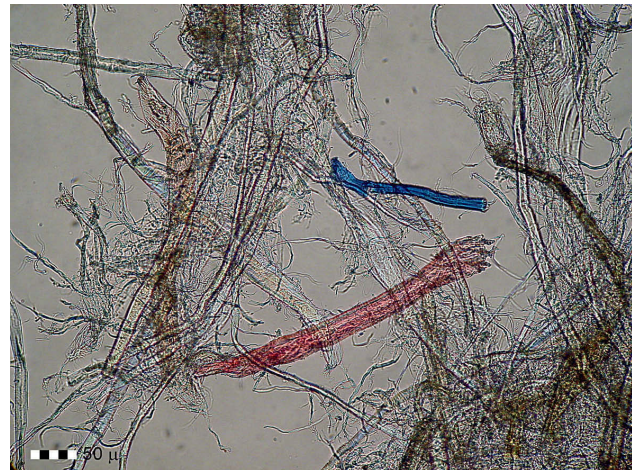


Abb. 427: Faserprobe von Karton „Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.“; rote und blaue Bastfasern; Durchlicht, 200fache Vergrößerung.

Bei der Herstellung von hochwertigen weißen Papieren wurden farbige Lumpen aussortiert.

„Von höchster Wichtigkeit ist das Sortieren der Lumpen, wobei auf das Material derselben, ihre Feinheit, ihre mehr oder weniger abgenutzte Beschaffenheit und ihre Farbe Rücksicht genommen werden muß.“¹⁰²⁴

¹⁰²³ Ebd. p. 416.

¹⁰²⁴ Ebd. p. 416.

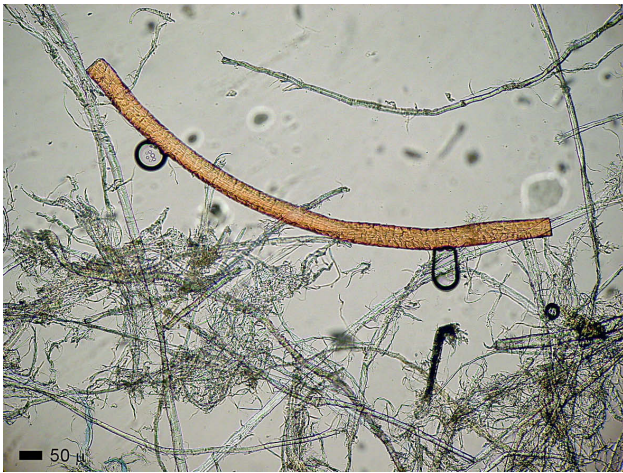


Abb. 428: Faserprobe von Karton „Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I.“; rote Wollfaser mit charakteristischem runden Querschnitt und Schuppenstruktur; Durchlicht, 100fache Vergrößerung.

Aus farbigen Bastfasern wurden Papiere mittlerer Qualität wie sogenannte *Concept*-Papiere oder bessere Packpapiere hergestellt.¹⁰²⁵

Beim Sortieren der farbigen Lumpen wurde oft noch weiter unterschieden: Graue Lumpen wurden durch Chlorbleichen weiterbehandelt und zu weißen Papieren weiterverarbeitet, farbige Lumpen in solche mit eisenhaltigen Farben (schwarz, grau, olivfarben, braun) und solche mit Farbstoffen, die an erdige Basen gebunden sind (rot, gelb, grün, indigo), getrennt.¹⁰²⁶

Bei den in den Faserproben vorhandenen farbigen Bastfasern dürfte es sich aufgrund ihrer Farbe um letztere Sorte handeln.



Abb. 430: Faserprobe von Karton „Weisheit“; verholzte Zellen (gelb) durch Zusatz von Stroh oder Werg; Herzberg-Anfärbung; Durchlicht, 200fache Vergrößerung.



Abb. 429: Faserprobe von Karton „Joseph II.“; gelbe Wollfaser mit charakteristischem runden Querschnitt und Schuppenstruktur; Durchlicht, 200fache Vergrößerung.

Viele Papiere, die Kupelwieser für seine Kartons verwendete, enthalten farbige Wollfasern.¹⁰²⁷ (Abb. 428, 429)

Lumpen aus Wolle wurden beim Trennen der Lumpen schon zu Beginn aussortiert.

„Die Absonderung aller Baumwollenen, wollenen und seidenen Lumpen von den Leinenen ist die erste Hauptrücksicht.“¹⁰²⁸

Da Wollfasern selbst keine blattformenden Eigenschaften besitzen, wurden wollene Lumpen danach zu Papieren von minderer Qualität weiterverarbeitet:

„Die wollenen Lumpen, welche jederzeit ein sehr rauhes und loses Fabrikat geben, kommen zur Bereitung zu Löschpapier, schlechtem Packpapier und grober Pappe in Benutzung.“¹⁰²⁹

In manchen Papieren der Kupelwieser-Kartons findet sich ein relativ hoher Anteil an verholzten Zellmaterialien, die im Mikroskop als große, gelbliche „Splitter“ erscheinen und sich mit der Herzberg-Lösung gelb anfärben. (Abb. 430)

Möglicherweise wurde bei der Papierherstellung als Rohmaterial Werg (auch *Hede* oder *Kauder*) zugesetzt, das beim Hecheln von Flachs und Hanf entsteht und aus kurzen, wirren Faserstückchen besteht, die verholzte Teile enthalten.

„Das Werg enthält überdieß eine gewisse Menge Schewe (Splitter von dem Holze der Lein- und Hanffaser) und liefert

1025 Keeß (1819 – 1824), 1. Bd., 2. Teil (1820) p. 100.

1026 Prechtl (1830 – 1865), 10. Bd. (1840) p. 445.

1027 Zur Morphologie von Wollfasern: vgl. Wülfert (1999) p. 282.

1028 Prechtl (1830 – 1865), 10. Bd. (1840) p. 416. Eine ausführliche Wiedergabe der betreffenden Stelle folgt auf S. 289.

1029 Ebd. p. 416.

deshalb eine unreine, mit vielen groben Theilchen gemengte Masse, welche in ungebleichtem Zustande eine gelblich-graue Farbe zeigt und nur zu Packpapier taugt.¹⁰³⁰

Besonders für roh verarbeiteten Hanf sind die lignifizierten Schäben (nichtfasrige Zellen aus dem Pflanzenkörper) charakteristisch.¹⁰³¹ In John Krills Publikation über englische Künstlerpapiere finden sich zwei mikroskopische Aufnahmen von Faserproben eines Papiers aus dem späten 18. Jahrhundert, die sehr ähnliche verholzte Splitter enthalten. Krill bezeichnet sie als „shive“ (Splitter), die aus dem Stängelmateriel von Hanf bzw. Flachs stammen.¹⁰³² Die lignifizierten Splitter könnten allerdings auch aus dem Zusatz von Stroh zum Halbzeug stammen. Bereits im 18. Jahrhundert wurde in zahlreichen Experimenten – etwa von Jacob Christian Schäffer – versucht, die immer knapper werdenden Hadern in der Papierherstellung durch Stroh zu ersetzen. Erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert gelang es jedoch, das Fasermateriel durch entsprechende Verfahren so aufzuschließen, dass Papiere in befriedigender Qualität geschöpft werden konnten. Prechtl erwähnt in seiner Enzyklopädie, dass die Versuche, Papier aus Stroh herzustellen, 80 Jahre alt seien, und gibt eine Beschreibung der Eigenschaften von Strohpapier:

„Die reifen Stengel der Getreide-Arten bestehen aus paralle liegenden Fasern, welche durch eine Alkalien auflösliche wachs- oder harzähnliche Substanz miteinander verbunden sind. Nach der Entfernung des Bindemittels erscheinen die Fasern weich und biegsam [...]. Doch unterscheiden sich Strohpapier und Papier aus Lumpen in ihrer Textur und sonstigen Beschaffenheit wesentlich voneinander. In dem zur Papierbildung erforderlichen Grade zerkleinert (gemahlen) sind nämlich (wie man unter dem Vergrößerungsglase erkennt) die Strohfäsern dünn, kurz und glatt, dagegen die Leinenfäsern lang, dick und flockig; und Leinen gibt ein weiches, nicht leicht brechendes, wenig Festigkeit und wenig Klang besitzendes im Risse fasriges Papier, während Stroh-papier (ungerechnet seine starke, selbst einer kräftigen Bleiche nicht völlig weichenden Farbe) die Eigenthümlichkeit zeigt, dass es zwar stark, beim Drücken fest, klingend ist; aber leichter bricht, und an gerissenen Rändern nicht fasrig erscheint.“¹⁰³³

Es folgt ein Hinweis auf eine Arbeit von Piette¹⁰³⁴, in der das Verfahren zur Herstellung von Strohpapier beschrieben wird. Nach der Reinigung des Getreidestrohs – am besten geeignet erschien Weizenstroh – werden die Halme auf der Häcksellade in Stückchen von 2 – 3 Linien Länge zerschnitten, die Fegen auf einer Getreide-Fegemaschine von den Gliedknoten abgesondert und das Stroh durch Kochen in Wasser aufgeweicht. In der Papiermühle wird das so erhaltene Fasermateriel gleich Lumpen

zu sogenanntem Halbzeug verarbeitet und danach ein oder mehrere Male in einer Lauge von Pottasche und frischem gebranntem Kalk gekocht.

Auch wird darauf hingewiesen, dass eine Mischung aus Stroh- und Hadernfasern eine gute Papierqualität ergibt:

„Nach Piets Erfahrungen ist die Bereitung des Papiers aus Mischungen von Stroh und Lumpen (wozu man beide Arten Halbzeug zusammengibt und gemeinschaftlich zu Ganzzeug mahlt) in so fern sehr vorteilhaft, als die guten Eigenschaften des Strohpapiers (Härte und Festigkeit) mit dem Hauptvorteile des Lumpenpapiers (geringe Brüchigkeit beim Zusammenfallen) in dem Produkte vereinigt zum Vorscheine kommen. Nach Verschiedenheit der Strohgattungen und der Lumpen können letztere von der Hälfte bis zum Doppelten der Menge des Strohs betragen. Das Stroh-Halbzeug wird dem Lumpen-Halbzeug erst dann zugesetzt, wenn letzteres bereits in einem gewissen (nach den Umständen einzurichtenden) Grade feingemahlen ist, weil die Fäserchen des Strohs zu sehr zerkleinert würden, wenn sie die ganze Zeit, welche die Vollendung des Ganzzeuges aus Lumpen erfordert, mit durchmachen müssten.“¹⁰³⁵

Im Bericht über das österreichische Fabriks- und Gewerbswesen von 1829/30 werden zwei Verfahren zum Aufschluss von Stroh beschrieben. Anton Estler aus Wien erhielt 1815 und 1817 ein Privileg für ein Verfahren, in dem das Stroh erst in einer Beize mit Ätzlauge (aus Wasser, Pottasche und ungelöschtem Kalk) behandelt, danach gestampft und schließlich mit flüssigem Chlor gebleicht wird. Bei dem Lambert'schen Verfahren wird das Stroh zwischen Ätze und Bleiche noch mit Schwefelleber behandelt, um Schleim und Kieselerde zu entfernen. 1821 erhielt Georg Origone aus Genua und 1827 Angelo Osio aus Mailand ein Privileg, Papier aus einer Mischung von Stroh, Hadern, Werg und alten Stricken herzustellen. Paul Bellotti aus Mailand meldete 1824 ein Privileg zur Erzeugung von Papier aus Hadern, Stroh und Leinen- bzw. Hanfpflanzen an, die er mit entkohlter Lauge, einem ätzenden wasserlöslichen Teig und flüssigem oxygenierten alkalischen Salz aufbereitete.¹⁰³⁶

1828 wurde die Herstellung von gebleichtem Strohstoff durch die Papiertechniker-Brüder Louis und Prosper Piette sen. in der Papierfabrik Beckingen (Dillingen, damalige Rheinprovinz) entwickelt. 1830 wurde zum ers-

1030 Ebd. p. 423.

1031 Klemm (1923) p. 256f.

1032 Krill (2001) p. 7.

1033 Prechtl (1830 – 1865) 10. Bd. (1840) p. 419.

1034 Piette (1838).

1035 Prechtl (1830 – 1865) 10. Bd. (1840) p. 422.

1036 Keeß; Blumenbach (1829 – 1830) 1. Bd., p. 616.

ten Mal in Österreich, in der Papierfabrik von Hörbing, die damals stark begehrte Papiersorte aus Strohstoff^{ff1037} hergestellt.

Bleiche

Bei manchen Papieren – wie zum Beispiel jenen, die Kupelwieser für den Karton zu den *Aufgeboten von 1797* verwendete – befinden sich unter den leicht verbräunten, die Papieroberfläche bildenden Fasern auffallend weiße Bastfasern, die auf eine Bleichbehandlung der Hadern schließen lassen. (Abb. 431, 432)

Das erste Patent für Papierbleiche mit Chlorgas wurde 1792 an George und Clement Taylor in England vergeben.



Abb. 431: Faserprobe von Karton „Porträt Maximilian I.“; bräunliche Fasern; Auflicht, 64fache Vergrößerung.

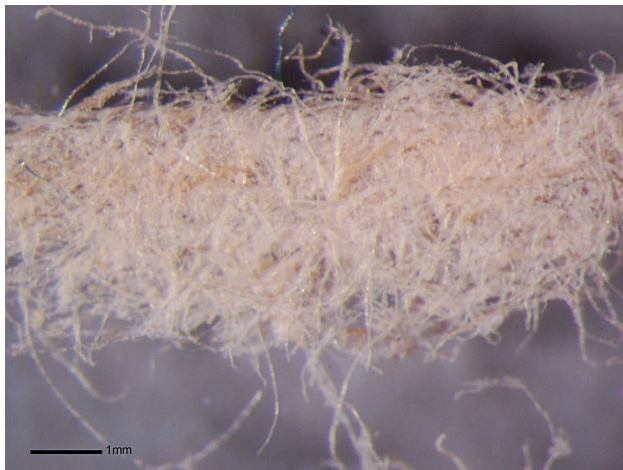


Abb. 432: Faserprobe von Karton „Knabe mit Kreuz und Zepter“; sehr weiße Fasern; Auflicht, 64fache Vergrößerung.

1799 erschien Pajot de Charmes Werk *L'art du blanchiment de toiles, fils et cotons de tout genres* (Paris, 1798) in englischer Übersetzung. Die Methode setzte sich nur langsam im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Papiererzeugung durch. Das erste gebleichte Papier wurde in Amerika schließlich 1830 hergestellt.¹⁰³⁸

Prechtl führt zu Beginn des Kapitels über das Bleichen die Gründe dafür an, warum das Bleichen in der Papierindustrie zu einem wichtigen Faktor geworden war:

„Das Bleichen ist in neuerer Zeit aus zwei Gründen eine sehr wichtige und allgemein notwendige Operation für die Papierproduktion geworden: Erstens ist der Begeh nach völlig weißem Papiere (sowohl Schreib- als auch Druckpapier) jetzt viel größer als ehemals; zweitens ist theils in Folge dieses Umstandes, theils wegen der ungemein vermehrten Ausdehnung der Papierfabrikation überhaupt, theils endlich durch den häufigeren Gebrauch baumwollener Zeuge zu Wäsche und Kleidungen, der Vorrath weißer leinener Lumpen relativ viel geringer geworden, so daß die Fabriken außer Stande sind, ihren Bedarf an solchen zu decken, und deshalb sich in der Nothwendigkeit befinden, auch ungebleichte und farbige Lumpen zu weißen Papieren zu verarbeiten.“¹⁰³⁹

Keeß erwähnt das Bleichen von Hadern in seinem 1820 erschienenen Bericht über das österreichische Gewerbs- und Fabrikswesen noch gar nicht, erst 1830 findet sich in dem von Keeß und Blumenbach publizierten Werk eine Beschreibung der „in der neuesten Zeit“ eingeführten Chlorbleiche. Die Bleichlösung wurde wie folgt hergestellt:

„Man rührt zuvörderst Chlorkalk in gleichen Theilen Wasser zusammen, z.B. 10Pf Chlorkalk mit 10 Pf. Wasser, und bringt hierauf noch 200 Pf. Wasser hinzu. Alles bleibt eine bis zwey Stunden zum Absetzen stehen, worauf man die klare Flüssigkeit mit einem Heber abzieht. Man wiederholt das Auflösen und Abziehen vier Mahl, und gießt die beyden ersten Lösungen zur Anwendung zusammen, die beyden letzten dienen statt reinen Wassers bey neuerlichen Lösungen. Diese Operation geschieht gewöhnlich in hölzernen Gefäßen, welche inwendig mit Bleyplatten [...] ausgefüttert sind [...].“¹⁰⁴⁰

Prechtl gibt eine ausführliche Beschreibung der unterschiedlichen Bleichverfahren, die theils mit den Lumpen selbst, theils mit Halbzeug vorgenommen wurden. Er betont, dass auch die weißesten Lumpen gebleicht werden müssten, da sonst der Papierton zu gelblich würde. Halbweiße Lumpen wurden nach der sauren Gärung mit

1037 Krawany (1923) p. 47.

1038 Hunter (1978) p. 318.

1039 Prechtl (1830–1865) 10. Bd. (1840) p. 443.

1040 Keeß; Blumenbach (1829–1830) 1. Bd. p. 587.

warmem Kleienwasser oder Kochmehl in Kalkmilch ausgekocht, danach wurde Chlorkalk und manchmal auch Schwefelsäure zur Beschleunigung des Bleichvorganges zugesetzt. Zwischen den einzelnen Arbeitsschritten, die auch mehrmals wiederholt werden konnten, wurden die Lumpen mit heißem Wasser ausgewaschen oder ausgekocht. Am Ende wurden sie in Alkalibad gekocht, um Chlorreste zu entfernen, und im Flusswasser ausgespült. Auf 100 Pfund Lumpen kamen ca. 5–5 ½ Pfund Chlorkalk. Bei grauen, ungebleichten Lumpen kamen auf 10 Pfund Lumpen 6–10 Pfund Chlorkalk.

Auch das Bleichen mit Chlorgas war eine gängige Methode, wobei das feuchte Halbzeug in dicht verschlossene, hölzerne Kästen eingelegt wurde, in die durch Rohre Chlorgas eingeleitet wurde. Chlorgas wurde aus Kochsalz, Braunstein und verdünnter Schwefelsäure hergestellt. Nach bis zu 12 Stunden konnten die so behandelten Hadern dann im Holländer weiter bearbeitet werden, wo sie in Pottasche oder Soda gewaschen wurden.

Dem feuchten Halbzeug konnte auch Chlorwasser zugesetzt werden, nach 5 Stunden Einwirkzeit wurde es abgelassen und der Faserbrei in einem schwach schwefelsauren Bad (1 Pfund Vitriolöl auf 100 Pfund Wasser) unter Zusatz von Urin gewaschen.

Beim Bleichen des Halbzeugs aus Stroh wurde beobachtet, dass sich bei der Laugen- und Chlorkalkbehandlung Gips bilden konnte, der sich in kleinen weißen Partikeln zwischen den Fasern absetzte. Allgemein schien Weizenstroh für die Bleichbehandlung am besten geeignet, es wird jedoch angemerkt, dass die Fasern auch nach der Bleichbehandlung ein „schmutziges Aussehen“ hätten und nur für die Herstellung billiger Papiere geeignet seien.¹⁰⁴¹

Als Vorteile der chemischen Bleiche führen Keeß und Blumenbach an, dass die Bleiche die Gärung der Hadern ersetze und das Papier weniger anfällig für Insektenbefall mache. Allerdings finden sich bereits auch Beobachtungen von nachteiligen Auswirkungen einer solchen Behandlung, die daher zumindest bei der Herstellung besonders hochwertiger Papiere in Frage gestellt wird. So bemerkte man etwa,

„dass der noch Säure rückhaltende Papierteig mit Eisen in Verbindung kam, wo sich dann ein Eisensalz bildete, das mit dem aus den Gefäßen von Eichenholz ausgelösten Gerbstoffen die Färbung bewirkte. Auch sind Papiere vorgekommen, welche noch Säure enthielten, und daher nicht allein mürbe wurden, sondern auch Schriften und Farben zerstörten, welchem Übelstande ein Zusatz von Kreide abhelfen dürfte. Es ist daher wohl noch unentschieden, ob es wegen Sicherheit mancher wichtigen Urkunde nicht besser wäre, die chemische Bleiche des Papierzeugs abzustellen?“¹⁰⁴²

James Whatman d.J. experimentierte bereits 1790 mit verschiedenen chemischen Bleichmitteln und beschloss daraufhin, sie nicht einzusetzen, obwohl er dadurch auch weniger hochwertiges Lumpenmaterial als Rohstoff verwenden hätte können.¹⁰⁴³

In Österreich wurde schon 1818 ein Privileg an Johann Gabriel Uffenheimer für Chlorbleiche vergeben. Er reduzierte die für die baldige Zerstörung des Papiers verantwortlichen Chlor-Rückstände durch Kohlenwasserstoffgas und führte diese Methode in der Papierfabrik zu Guntramsdorf ein.

An Alois Prägartner aus Grätz wurde 1825 ein Privileg zum Bleichen des Halbzeugs durch Einströmen von Chlor- und Halogengas vergeben, Johann Weiß setzte seit 1826 in seiner Papierfabrik in Zuckmantel die Wasserdampf-Bleiche ein. Weiters wurde chemische Bleiche in Österreich zum Zeitpunkt des Erscheinens von Keeß und Blumenbachs Darstellung (1830) in den Papierfabriken Guntramsdorf, Klein-Neusiedl und Unter-Waltersdorf durchgeführt.¹⁰⁴⁴

Die Weiterverarbeitung des Halbzeugs nach der Bleiche erfolgte meist im Holländer. Interessanterweise dürften zu der Zeit auch noch vereinzelt deutsche Stampfwerke (*deutsches Geschirr*) in Österreich im Einsatz gewesen sein:

„In der Papierfabrik zu Unter-Waltersdorf hat man nebst den Holländern noch ein teutsches Geschirr, weil man die Bemerkung gemacht hat, daß es die Lumpen besser, als der Holländer zermalmt [...]. Zu ganz feinem Papiere wollen daher manche das teutsche Geschirr dem Holländer wieder vorziehen.“¹⁰⁴⁵

Von der diskontinuierlichen zur kontinuierlichen Papierproduktion

Für sechs Kartons¹⁰⁴⁶ verwendete Kupelwieser bereits maschinell hergestellte Papiere. Davon sind drei durch Beimischung eines hohen Anteils farbiger Fasern blau

1041 Precht (1830–1865) 10. Bd. (1840) p. 445ff.

1042 Keeß; Blumenbach (1929–1830) 1. Bd., p. 588.

1043 Bower (1994) p. 52.

1044 Keeß; Blumenbach (1929–1830) 1. Bd., p. 588.

1045 Ebd. p. 586.

1046 Kartons zu folgenden Gemälden: *Weibliche Figur mit den Kronen Böhmens und Ungarns* (Inv. Nr. 7000/777), *Jüngling mit der Maurerkelle und Schwert* (Inv. Nr. 7000/790), *Knabe mit Waffen und Lorbeerzweigen* (Inv. Nr. 7000/784), *Bruderliebe* (Inv. Nr. 7000/783) *Zug Karls des Großen gegen die Hunnawaren* (Inv. Nr. 7000/793) und *Kaiser Marc Aurel: Markomannenschlacht und Tod* (Inv. Nr. 7000/794).

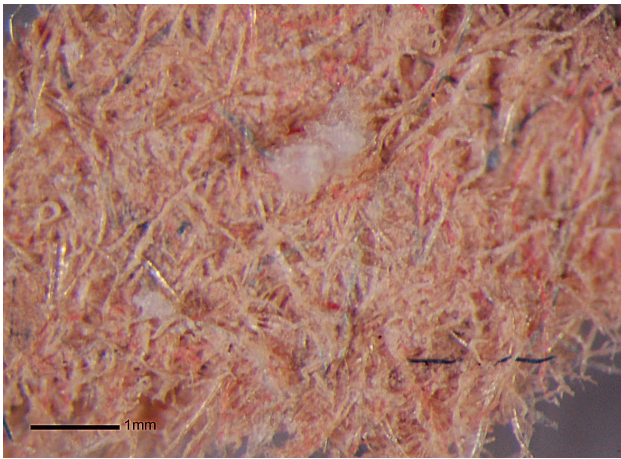


Abb. 433: Karton „Karl der Große“; der hohe Anteil an roten Fasern ergibt einen rötlichen Papier-Farbtön; Auflicht, 64fache Vergrößerung.

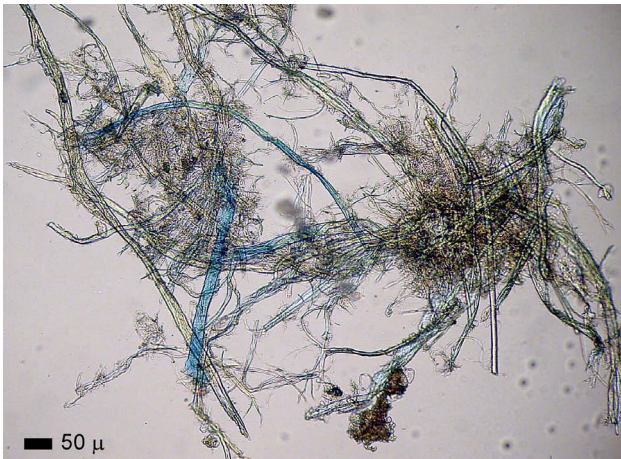


Abb. 434: Faserprobe von Karton „Bruderliebe“; der hohe Anteil an blauen Fasern ergibt einen bläulichen Papier-Farbtön; Durchlicht, 200fache Vergrößerung.

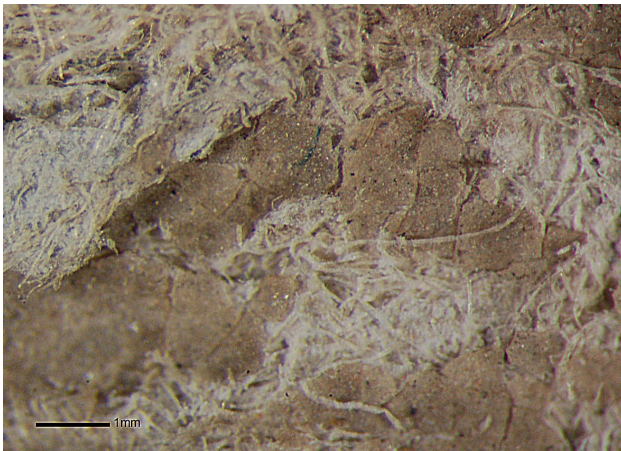


Abb. 435: Faserprobe von Karton „Jüngling mit Maurerkelle und Schwert“; der Farbtön wird durch die graue Beschichtung auf der Papieroberfläche erzeugt; Auflicht, 64fache Vergrößerung.

bzw. rotbraun und drei durch eine oberflächliche Farbschicht grau-blau gefärbt. (Abb. 433 – 435)

Der Künstler erwarb die Papiere in Rollen, welche ursprünglich eine Breite zwischen 58,6 cm (*Marc Aurel*) und 123,8 cm (*Weibliche Figur mit den Kronen Ungarns und Böhmens*) gehabt haben mussten.¹⁰⁴⁷

Johann Friedrich Schall empfiehlt in seiner *Anleitung zur Restauration vergelbter, fleckiger und beschädigter Kupferstiche* explizit die Verwendung von maschinell erzeugtem Papier (Endlospapier) zur Herstellung von Kartons:

„Man bekommt jetzt ein starkes sogenanntes *Ellen- oder Rollenpapier*, welches man zum Aufziehen grosser Kupferstiche und zu Cartons benutzen kann, nur muss man von der besten Sorte nehmen. Auch bräunliches ist zuweilen zu erhalten.“¹⁰⁴⁸

Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte Nicolas Louis Robert, Werkmeister in einer großen Papiermanufaktur in Essonnes bei Paris, eine Papiermaschine, bei der das starre Schöpfsieb durch ein Langsieb, das zu einem endlosen Band vernäht war, ersetzt wurde. Die Erfindung war nicht unmittelbar eine Reaktion auf erhöhten Papierbedarf, sondern konkret auf Streiks der rund dreihundert gut organisierten Beschäftigten des Betriebes.

Die 1799 patentierte Maschine wurde 1801 in England von Bryan Donkin verbessert und zwischen 1815 und 1820 in Deutschland in der *Patent-Papierfabrik* in Berlin aufgestellt. Die Vorrichtung eignete sich vor allem zur Herstellung von billigerem Papier, die etwa fünf Meter langen und 60 cm breiten Papierbahnen wurden vor allem zu Tapeten weiterverarbeitet.¹⁰⁴⁹ Prechtel beschreibt diesen neuen Herstellungsprozess in seiner Enzyklopädie in dem Kapitel

„*Verfertigung des Papiers nach neuerer Art, mittelst Maschinen (Maschinen-Papier)*“

Wenn man aber von *Maschinen-Papier* spricht, so versteht man darunter solches Papier, welches aus dem wie gewöhnlich mittelst *Halb- und Ganz-Holländern* dargestellten Zeuge durch eine einzige Maschine geschöpft, gepresst, getrocknet, und geglättet wird. Man gebraucht dafür auch öfters die Namen *endloses Papier, Papier ohne Ende*, weil [...] die

¹⁰⁴⁷ *Marc Aurel*: 58,6 cm (mind.); *Karl der Große*: 66,0 cm Breite (mind.); *Weibliche Figur mit den Kronen Ungarns und Böhmens*: 123,8 cm Breite (mind.); *Jüngling mit Maurerkelle und Schwert*: 107,6 cm oder 123,9 cm Breite (mind.); *Bruderliebe*: 102,8 cm Breite (mind.); *Knabe mit Waffen und Lorbeerzweigen*: 112 cm oder 127,6 cm Breite (mind.).

¹⁰⁴⁸ Schall (1863) p. 20.

¹⁰⁴⁹ Zur Entwicklung der Papiermaschine siehe: Weitensfelder (2007) p. 115.

*Maschine beliebig lange in ununterbrochener Bewegung erhalten werden, und dabei ein Papierblatt von unbegrenzter Länge liefern könnte.*¹⁰⁵⁰

Darauf folgt ein kurzer Abriss über die Geschichte der Erfindung und den Einsatz der Maschine. Die Breite eines so hergestellten Papiers gibt Prechtl mit 4 1/2 – 5 Fuß an.¹⁰⁵¹, das sind 0,913 – 1,015 m.

In Österreich kamen Papiermaschinen erstmals 1819 in der Franzensthaler Papiermühle von Ludwig Ritter von Peschier zum Einsatz. Der vom Werksdirektor Vincenz Sterz entwickelte kontinuierlich arbeitende Apparat wurde weiterentwickelt, und bald darauf wurde bereits eine zweite Maschine aufgestellt, die seit 1822 Papiere von 20 – 25 Zoll Breite und 5 bis 1000 Schuh Länge erzeugte.¹⁰⁵²

*„Auch die Brüder Faustin und Aloys Andreoli di Giovanni, Eigenthümer einer Papierfabrik in der Gemeinde Toscolano (District von Salo) erhielten d. 22. July 1822 ein 10jähriges ausschl. Privileg auf ihre Erfindung, eine neue Art Tapetenpapier, so wie auch ein zum Zeichnen, Schreiben oder Drucken geeignetes Velinpapier, ohne irgendeine Wiederholung derselben Operation, in Blättern, deren jedes eine Länge von 40, 50 und mehr Mailänder Ellen und eine Breite von 24 Zoll hat [Länge bis zu 34 m, Breite ca. 3 m, Anm.], zu erzeugen.*¹⁰⁵³

1828 erwarb Paul Andreas Molina in Mailand eine Maschine, mit der alle Papiergattungen in jeder Länge und Qualität, bis zu einer Breite von 65 englischen Zoll (ca. 1,65 m) hergestellt werden konnten.¹⁰⁵⁴ Das Papier wurde entweder zu Blättern zerschnitten oder in Bahnen auf den Markt gebracht:

„Letzte Zurichtung des Maschinen-Papiers: Das auf Maschinen verfertigte Papier wird entweder in langen zusammengerollten Blättern (die 20 bis 30, zuweilen 100 und mehr Fuß messen) in den Handel gebracht, oder in Bogen nach den gebräuchlichen Formaten zerschnitten, [...]. Ersteres ist der Fall bei Tapetenpapier und einigen Sorten Packpapier [...].“¹⁰⁵⁵

Wie zögerlich sich die kontinuierliche Produktionsform in der Papierherstellung durchsetzte, lässt sich gut am Bericht über die erste *österreichische Gewerbsproducten-Ausstellung* 1835 ablesen. Es werden nur zwei Aussteller genannt, die Papier maschinell herstellten: Smith und Meynier, Inhaber einer k.k. privilegierten Papiermanufaktur zu Fiume (Exp. Nro. 287), hatten „2 vollständige Papiererzeugungs-Maschinen nach dem Prinzip des berühmten Didot mit den neuesten Verbesserungen“ in Betrieb, mit denen sie u.a. Tapetenpapier, alle gefärbten Papiere, besonders aber Zeichenpapiere in beliebigen Formaten erzeugten.¹⁰⁵⁶ Und in der 1827 gegründeten k. k. privilegierten Papiermanufaktur in Pitten (Exp. Nro. 205) mit

einer Niederlage in Wien (Dorotheer Gasse 116) wurde der größte Teil der Erzeugnisse mit einer

*„[...] ausschl. privil. Papiererzeugungs-Maschine verfertigt [...] und das Papier bei 42“ [entspricht 1,108 m; Anm.] in beliebiger Länge hergestellt.*¹⁰⁵⁷

Es wurden sowohl geleimte als auch ungeleimte, sowie weiße und im Stoffe gefärbte Papiere in beliebiger Größe, Stärke und Feinheit erzeugt.

1845 waren in der österreichischen Monarchie erst 40 Papiermaschinen in Betrieb und produzierten kaum dreißig Prozent des Gewichts an Papier, das händisch an 940 Bütten geschöpft wurde.¹⁰⁵⁸ Im Bericht zur dritten österreichischen Gewerbe-Ausstellung 1845 wird aber die Rolle, welche die Papierindustrie vor allem durch die technischen Neuerungen erlangt hatte, hervorgehoben:

„Die Papier-Erzeugung der österreichischen Monarchie hat seit den letzten Jahrzehnten eine solche Ausbreitung erlangt, dass sie zu den einflussreichsten inländischen Industrie-Zweigen gehört.“¹⁰⁵⁹

Es wird auch, wie schon in der ersten Gewerbe-Ausstellung, die Bedeutung der Papierfabrik Smith und Meynier betont, dass jene

„die ersten waren, welche [im Jahre 1828, Anm.] in der österreichischen Monarchie eine nach der neueren Methode eingerichtete Fabrik in grosser Vollkommenheit gründeten, und dadurch die von der Macht der Gewohnheit beherrschten Papier-Fabrikanten des Inlandes zum Wettstreit anregten.“¹⁰⁶⁰

Ihre Papiere wurden bis nach Brasilien, Mexiko und Ostindien exportiert. Auch die Klein-Neusiedler Papierfabrik (gegründet 1793 und 1838 in eine Aktiengesellschaft umgewandelt) wird lobend erwähnt. Ihre Zeichen- und Druckpapiere hätten „die ausländischen durch ihre Vollkommenheit fast verdrängt“¹⁰⁶¹, auch die gefärbten Papiere wurden in außergewöhnlicher Qualität hergestellt. Bei der dritten österreichischen Gewerbe-Ausstellung wurden u.a. auch gefärbte Papiere auf Rollen der Klein-Neusiedler Papierfabrik gezeigt.¹⁰⁶²

1050 Prechtl (1830 – 1865) 10. Bd. (1840) p. 570.

1051 Ebd. p. 574.

1052 Keeß (1819 – 1823) 1. Bd., 2. Teil (1820) Anhang 158.

1053 Ebd. Anhang 158.

1054 Keeß; Blumenbach (1829 – 1830) 1. Bd., p. 590.

1055 Ebd. p. 584.

1056 *Bericht über die erste allgemeine österreichische Gewerbsproducten-Ausstellung im Jahre 1835*, Wien 1835, p. 145.

1057 Ebd. p. 149.

1058 Weitensfelder (2007) p. 115.

1059 *Bericht über die dritte allgemeine österreichische Gewerbe-Ausstellung in Wien 1845*. Wien 1845, p. 715f.

1060 Ebd. p. 715f.

1061 Ebd. p. 715.

1062 Ebd. p. 716.

Die aktuelle Debatte zur Qualität von maschinell hergestelltem, im Vergleich zu handgeschöpftem Papier wird hier wie folgt kommentiert:

„Wenn auch bei Gelegenheit dieser Ausstellung der Streit über die Vorzüge des Maschinen- oder Hadernpapiers wieder aufgenommen wurde, so dürfte die Bemerkung nicht überflüssig sein, daß durch die Erörterungen bei Gelegenheit der Berliner und der Wiener Ausstellung wohl ziemlich zur Gewissheit erhoben ist, daß Maschinenpapier gleichfalls alle Bedingungen der Haltbarkeit in sich vereinigen kann. Findet man daher brüchiges Maschinenpapier, so ist mit Gewissheit anzunehmen, daß entweder bei der Bleiche ein schädlicher Überschuß von Kalk in der Chlorflüssigkeit gewesen ist, oder daß man eine zu scharfe Appretur angewendet hat, oder weil man schon beim Trocknen des Papiers dasselbe zu stark angespannt und die Wirkung des Dampfs nicht gehörig geregelt hat.“¹⁰⁶³

Zu den Rohstoffen der maschinell erzeugten Papiere

Faser-Rohstoff waren um die Jahrhundertmitte nach wie vor die traditionellerweise in der Papierherstellung verwendeten Hadern oder Strazzen. Ab den 1830er Jahren wurden sie allerdings zunehmend durch Kochen in Kalk und Natron und nicht durch Faulen aufbereitet.¹⁰⁶⁴

1845 wurde in der Maschinenpapierfabrik Wran (gegründet 1836 von den Brüdern Haase) der erste rotierende Hadernkocher, von dem damaligen Direktor Prosper Piette erfunden, in Betrieb genommen.

Leimung

„Für gewisse Fälle, insbesondere zur Bereitung des Maschinen-Papiers (Papier ohne Ende) wird das [...] Ganzzeug im Holländer noch geleimt, wodurch das bei gewöhnlichen, mittels Handformen geschöpften Papiergattungen meist übliche Leimen des fertigen Papiers überflüssig wird. Man bezeichnet dieses Verfahren [...] mit dem Namen des Leimens in der Masse oder in der Bütte, weil der Leim manchmal nicht im Holländer, sondern erst in der Schöpfbütte zugesetzt wird.“¹⁰⁶⁵

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts experimentierte Moritz Illig, gelernter Uhrmacher, in der Papiermühle seines Vaters in Erbach mit verschiedenen Methoden, Papier schon in der Bütte zu leimen. 1807 publizierte er dann eine Druckschrift über Masseleimung. Darin beschreibt er seine Methode, bei der zuerst ein Teil Harz oder Pech in 3 Teilen Pottasche aufgelöst und, mit Wasser verdünnt, dem Ganzzeug zugefügt wird. Durch das Mahlen im Hol-

länder wird die Leimflüssigkeit gut verteilt. Um das Harz auf die Fasern zu fällen, wurde aufgelöster Alaun zugegeben. Prechtl und Keeß nennen eine ganze Reihe unterschiedlicher Rezepturen zur Masseleimung, die allerdings im Wesentlichen Abwandlungen der Methode von Illig darstellen und stets aus einem Anteil Harz oder Wachs bestehen, das durch Ätzlauge (meist aus Pottasche) verseift und durch Zugabe von Alaun auf die Fasern gefällt wird. Oft werden auch Zusätze wie Öl (bei Schaumbildung), Seife oder Stärke (Weizenstärke oder Kartoffelstärke) zugefügt:

„Nach dem Verfahren des Chemikers Braconnot kommen auf 100 Pfund trockenes Ganzzeug heißer Kleister aus 8 Teilen Mehl, 1 Teil aufgelöste Seife und eine Auflösung von 1/2 Teil Fichtenharz in Ätzlauge, danach wird 1 Teil Alaun zugesetzt. D’Arcet empfiehlt auf 100 kg trockenen Papierzeugs 12 kg Stärkemehl (oder 4 kg tierischer Leim), 1 kg Harz (aufgelöst in 500 g basisch kohlensaurer Pottasche) und 216 Pinten Wasser.“¹⁰⁶⁶

Wachseleim wurde zur Leimung von Papieren besserer Qualität, das gelbliche Fichtenharz für die Leimung von halbfinem Schreibpapier und Kolophonium für die Leimung von Packpapier verwendet.¹⁰⁶⁷

Als Vorteile der Masseleimung nennt Prechtl Zeitgewinn und eine regelmäßigeren Verteilung des Leims im Faservlies:

„(...) man erhält auch sicherer eine gleichförmige, ganz durch das Innere des Papiers gehende Leimung (...) sie ist in Bezug auf das Leimen weniger abhängig von der Witterung, und erreicht den Nutzen, daß die zum Bläuen angewendete Smalte sich in der dickflüssigeren Masse nicht so leicht absetzt (...)“¹⁰⁶⁸

Bereits im 1830 erschienenen Werk von Keeß und Blumenbach wurde hingegen die Masseleimung nur zur eingeschränkten Anwendung empfohlen:

„So viel scheint gewiß, dass das Leimen in der Bütte bey feinen geleimten Druckpapieren und bey mittlerem Schreibpapiere zulässig, bey feinen großen holländischen Zeichen- und allen feinen englischen und holländischen Postpapieren nicht rätlich sey.“¹⁰⁶⁹

Bei allen Faserproben von maschinell hergestellten Papieren, die Kupelwieser für seine Kartons verwendete, konnte

¹⁰⁶³ Ebd. p. 66f.

¹⁰⁶⁴ Krawany (1923) p. 47.

¹⁰⁶⁵ Prechtl (1830 – 1865) 10. Bd. (1840) p. 479.

¹⁰⁶⁶ Keeß; Blumenbach (1829 – 1830) p. 609.

¹⁰⁶⁷ Prechtl (1830 – 1865) 10. Bd. (1840) p. 480.

¹⁰⁶⁸ Ebd. p. 479.

¹⁰⁶⁹ Keeß; Blumenbach (1829 – 1830) p. 609.

man nach Kontakt mit Jod-Jod-Kalium eine ähnliche Reaktion beobachten: Zwischen den Fasern verteilt sind offenbar kleine Stärke-Konglomerate, die sich dunkelviolett färben. Das Vorhandensein von Stärke steht offenbar nicht mit der Kaschierung in Zusammenhang, da auch Papierproben von Kartons, die nicht kaschiert sind und auch nie kaschiert waren, diese Reaktion zeigen. Außerdem färbte sich bei den kaschierten Papieren der Stärkekleister deutlich als durchgehende, dicke Schicht auf einer Seite des Papiers dunkelviolett, während bei dem oben beschriebenen Phänomen einzelne kleine dunkel gefärbte Körner regelmäßig durch den gesamten Querschnitt der Papierprobe im Papiervlies verteilt sind. Möglicherweise steht diese im Papier anwesende Stärke mit einer Masseleimung in Verbindung.

Im Papier des Kartons *Die Gründung der Universität Wien* konnte ein gelblicher, transparenter Partikel gefunden werden, der im Papiervlies eingebettet ist und daher schon bei der Herstellung in das Papier eingebracht worden war. Möglicherweise handelt es sich dabei um einen nicht verseiften Harz-Partikel. (Abb. 436)

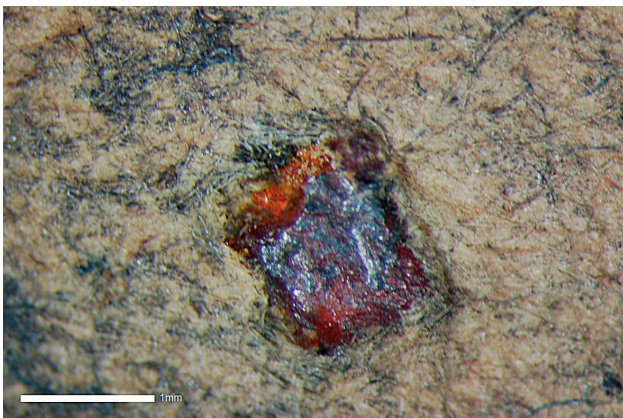


Abb. 436: Karton „Die Gründung der Universität Wien“; Harz(?) -Partikel im Papier; Auflicht, 64fache Vergrößerung.

Papiersorten, besonders das Packpapier

Eigenschaften und Qualität der Papiere wurden wie beschrieben wesentlich von der Art und Sortierung der Lumpen beeinflusst. Im Bericht über die dritte österreichische Gewerbe-Ausstellung wird als Grund für die schlechte Qualität der in der Monarchie hergestellten Papiere nicht Knappheit von hochwertigen Hadern, sondern deren mangelhafte Sortierung vermutet:

„Doch erscheint der Mangel an Sorgfalt in deren Sortierung als eine der Hauptursachen, warum Österreich in den feins-

*ten (Luxus) Papiergattungen noch vor der Hand seinen Bedarf nicht deckt.“*¹⁰⁷⁰

Je nach Manufaktur wurden die Hadern nach unterschiedlichen Kriterien wie Farbe, Abnutzungsgrad, Feinheit und Fasermaterial unterteilt, spezielle Materialien wie Seile, Taue oder Nähte wurden getrennt behandelt.

„Vorzugsweise tauglich sind leinene Lumpen, welche das feinste, glätteste und festeste Papier liefern, und daher auch ohne Vergleich häufiger verarbeitet werden, als baumwollene und wollene. Die wollenen Lumpen, welche jederzeit ein sehr rauhes und loses Fabrikat geben, kommen zur Bereitung zu Löschpapier, schlechtem Packpapier und grober Pappe in Benutzung. [...].“

Von höchster Wichtigkeit ist das Sortieren der Lumpen, wobei auf das Material derselben, ihre Feinheit, ihre mehr oder weniger abgenutzte Beschaffenheit und ihre Farbe Rücksicht genommen werden muß. [...] Je abgetragener, also je öfter gewaschen die Leinwand ist, desto mehr sind auch durch den oftmaligen Gebrauch der Seife alle der Faser selbst fremden (färbenden) Stoffe entfernt, und desto leichter ist aus den Lumpen ein weißes Papier herzustellen.

*Gewöhnlich theilen schon die Lumpensammler drei oder vier Hauptsorten, und liefern sie so an die Faktoren der Papierfabriken oder an die Fabriken selbst ab. In letzteren wird dann die Sortierung selbst fortgesetzt [...]. Die Absonderung aller Baumwollenen, wollenen und seidenen Lumpen von den Leinenen ist die erste Hauptrücksicht. Ferner müssen bei einer regelrecht durchgeführten Sortierung, die aus Hanf, aus Werg (Hede) und aus Flachs bestehenden Lumpen so viel thunlich von einander getrennt werden, eben so die feinen von den groben, die stark abgetragenen von den wenig benutzten und ganz neuen, die farbigen und grauen (ungebleichten) von den weißen [...].“*¹⁰⁷¹

Für die Herstellung einer Papiersorte wurden also ganz bestimmte Lumpen verarbeitet. Prechtel beschreibt im Folgenden den Zusammenhang zwischen der Art der Hadern und der Papiersorte:

„In manchen Fabriken macht man nur 8 – 10 Sorten, die nach den Hauptgattungen des Papiers benannt werden, als Schrenzhadern, die allerschlechtesten, aus wollenen Lappen und der geringsten Sackleinwand bestehend, zu schlechtem Packpapier, sogenanntem Schrenz-Papier; zu Filtrir- oder Löschpapier, etwas besser als die vorige Sorte, Packhadern,

¹⁰⁷⁰ Bericht über die dritte allgemeine österreichische Gewerbe-Ausstellung in Wien 1845. Wien 1845, p. 713. Von der Regierungszeit Josephs II. bis 1848 wurde eine restriktive Prohibitiv-Politik verfolgt, die durch sehr hohe Schutzzölle die Einfuhr aller Güter, die auch im Inland hergestellt wurden, verhinderte. Vgl.: Good (1983) p. 47 – 65.

¹⁰⁷¹ Prechtel (1830 – 1865) 10. Bd. (1840) p. 416.

von grober Sackleinwand und dgl., zu Packpapier; Konzept-Hadern, weiße und farbige, aus besserer Leinwand, zu geringen Schreibpapieren (Konzeptpapier), zu den Mittelgattungen des Schreibpapiers (Kanzleipapier); Post-Hadern, zu den sogenannten Postpapieren und anderen feinen Gattungen;- blaue Hadern, grobe, mittlere und feine, zu blauem Packpapier.

Andere Fabriken trennen die Lumpen zunächst in weiße und farbige (schwarze) unter welche letztere Abtheilung sowohl die eigentlich gefärbten oder gedruckten, als die ungebleichten fallen, machen dann aus jeder Gattung wieder fünf Sorten (von den weißen superfeine, feine, halbfeine, ordinäre, Nähte und Säume, von den farbigen: grobe graue, feine graue, grobe gefärbte, feine gefärbte, Nähte und Säume [...]).¹⁰⁷²

Eine Reihe von Beobachtungen an den Papieren, die Kupelwieser für seine Kartons verwendete, weist darauf hin, dass es sich bei diesen um Packpapiere bzw. Konzeptpapiere handelt. Die Papiere sind sehr dick und haben eine hohe Festigkeit, die Oberfläche ist grob strukturiert. Das Format der Einzelblätter ist mit ca. 80 x 58 cm (ca. 30 x 22 Wiener Zoll) bzw. 88,5 x 65 cm (33 x 24 Wiener Zoll) sehr groß, es entspricht etwa den Formaten Klein-Elephant (34 x 24 Wiener Zoll: 89,5 x 63,2 cm) bzw. Colombier (31 1/4 x 22 1/2 Wiener Zoll: 82,3 x 59,2 cm). Nach der Einteilung der Packpapiere von Keeß wäre es als großes Schrenzpapier oder Oliphantpack zu bezeichnen:

„Die Hauptgattungen sind Fließ (Lösch) und Packpapiere. Davon gibt es

a) ungeleimtes kleines Schrenz

12 – 3 Zoll hoch, 13 – 22 1/2 Zoll breit

b) ungeleimtes mittleres Schrenz

13 – 16 Zoll hoch, 16 – 17 Zoll breit

c) ungeleimtes großes Schrenz

20 – 21 Zoll hoch, 26 – 27 Zoll breit.¹⁰⁷³

Die meisten Papiere enthalten einen Zusatz an farbigen, vor allem roten und blauen, aber auch gelben und grünen Fasern. Insgesamt wirken die Papiere dennoch – mit wenigen Ausnahmen – weiß. Durch die Beimischung von farbigem Fasermaterial sollte also nicht eine bestimmte Papierfarbe erzeugt werden, sondern es wurden farbige Hadern, die nicht zu qualitativ hochwertigerem, hellweißem Papier weiterverarbeitet werden konnten, verwendet. Nach Keeß wurden farbige Hadern besonders zur Herstellung von Packpapieren und billigem Konzeptpapier verwendet:

„Von letzterem [großem Schrenzpapier, Anm.] hat man weiße und gefärbte. Zu den weißen gehören: das ordinäre Packpapier, das mittlere Kartenpapier, das kleine und große Conceptpack, das Packregal, kleines und Imperial Seidenpack, das Oliphantpack, das weiße Leinwandpack etc. Zu den gefärbten gehören: Licht- mittel- und dunkelblaue und graue Packpapiere aller Formate, Zuckerpapiere, zwey- und dreyfarbige melierte, das blaue Strumpfpapier, das braune Packpapier nach englischer Art [...] das ganz- und halbscheckige Violetpack [...] das blaue Webenpack [...] das zweifarbig dunkelgelbe, das ingwerfarbige, bolusfarbige, rothe und Lillapack, das rothe Umschlagpapier u.s.w.“¹⁰⁷⁴

Nicht nur farbige Fasern, sondern auch lignifiziertes Zellmaterial (Splitter) finden sich in vielen Faserproben. Diese Splitter können von rohem Fasermaterial (Schewe aus dem Werg von Flachs oder Hanf), wenig behandelten Bastfasern (Seile, billige Sackleinwand) oder Strohzusätzen stammen.

„Packhadern Lumpen und Säcke, Planen und dgl. groben Flachs- Hanf-zeugen, werden zu Packpapier verwendet. Schrenzhadern aus Tuchüberresten und überhaupt aus schafwollenen Lumpen, geringste Strohsackleinwand und dergleichen ergeben ein schlechtes, grobes und farbiges Papier, welches zum Einpacken verschiedener Gegenstände [...] verwendet wird.“¹⁰⁷⁵

Durch die Verwendung von Hanfseilen erhielt man zwar ein grobes Papier, konnte aber die Festigkeit, die speziell bei Packpapier ein wichtiges Kriterium darstellt, erhöhen:

„Alte Stricke, Seile und Tawe. Sie geben wegen der natürlichen Stärke der Hanffaser ein sehr festes, aber nie ein sehr feines Papier. Man bereitet sie, gleich den Lumpen, durch Zerschneiden (in etwa Zoll lange Stücke) vor [...]“¹⁰⁷⁶

In den Papieren der Kartons *Leopold I. stürmt Melk*, *Die Gründung der Universität Wien* und *Die drei Erbauer der St. Stephanskirche* sowie der Porträtkartons konnten zahlreiche Einschlüsse beobachtet werden, die der Beschreibung der Herstellung von billigem Packpapier entsprechen. (Abb. 437 – 441)

Packpapier wurde teilweise direkt an andere Hersteller weiterverkauft, teilweise „zum allgemeinen Gebrauch“ in den Handel gebracht.¹⁰⁷⁷ (Abb. 442 – 444)

1072 Ebd. p. 418.

1073 Keeß (1819 – 1823) 1. Bd., p. 587.

1074 Ebd. p. 587.

1075 Ebd. p. 100.

1076 Ebd. p. 587.

1077 Ebd. p. 598.

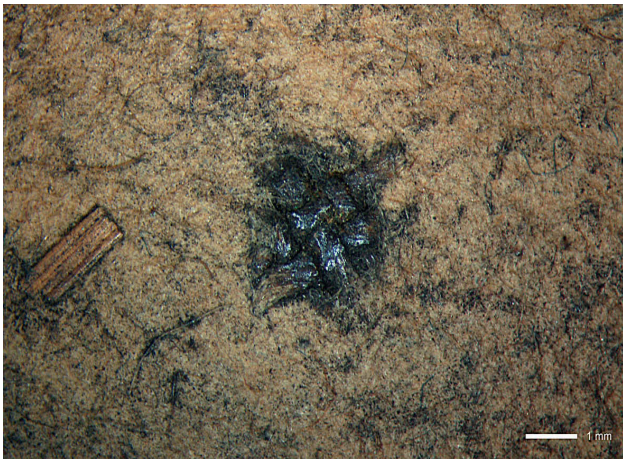


Abb. 437: Karton „Die Gründung der Universität Wien“; kleines Stoff-Fragment im Papiervlies; Auflicht, 64fache Vergrößerung; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 765.



Abb. 438: Karton „Leopold I. stürmt Melk“; kleiner Stein im Papiervlies; Auflicht, 64fache Vergrößerung; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 770.

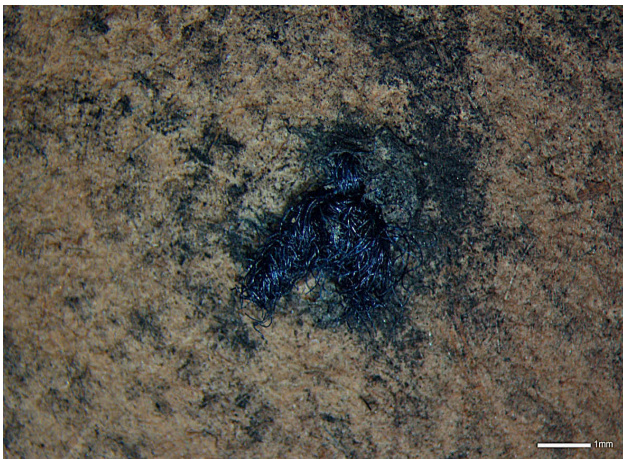


Abb. 439: Karton „Die drei Erbauer der St. Stephanskirche“; Konglomerat aus Wollfasern im Papiervlies; Auflicht, 64fache Vergrößerung; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 763.

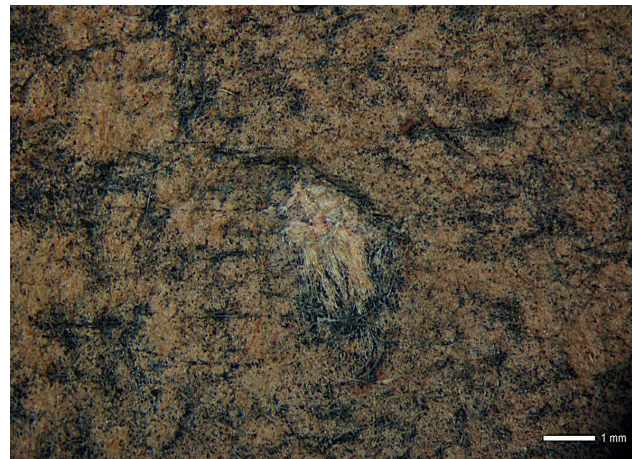


Abb. 440: Karton „Die Gründung der Universität Wien“; kleines Stoff-Fragment im Papiervlies; Auflicht, 64fache Vergrößerung; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 765.

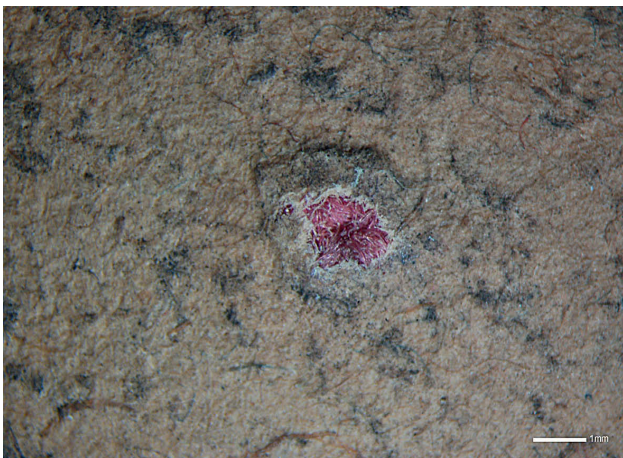


Abb. 441: Karton „Die Gründung der Universität Wien“; Konglomerat aus Wollfasern im Papiervlies; Auflicht, 64fache Vergrößerung; Nö. Landesmuseum, Inv. Nr. 765.

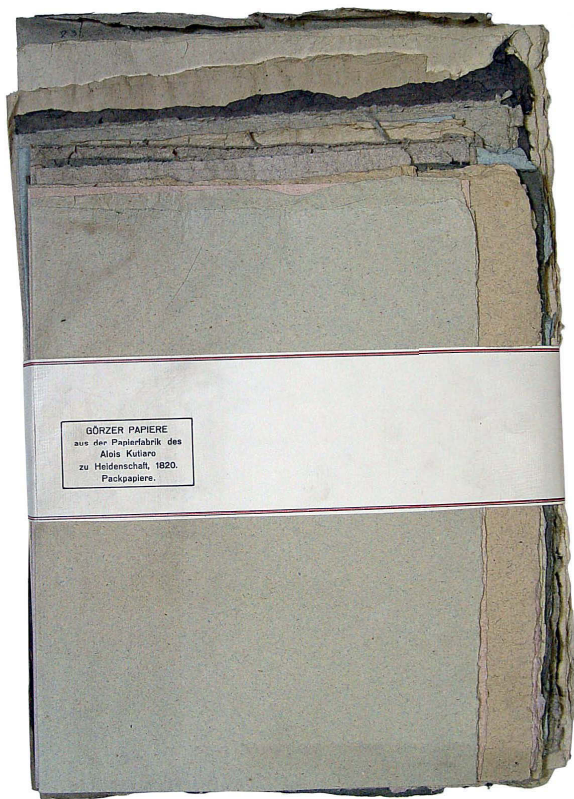


Abb. 442: Vergleichsbeispiel: Packpapier aus der Papiermühle des Alois Kutlaro zu Heidschalt (Görzer Papiere) 1820; Papiersammlung des Technischen Museums Wien.

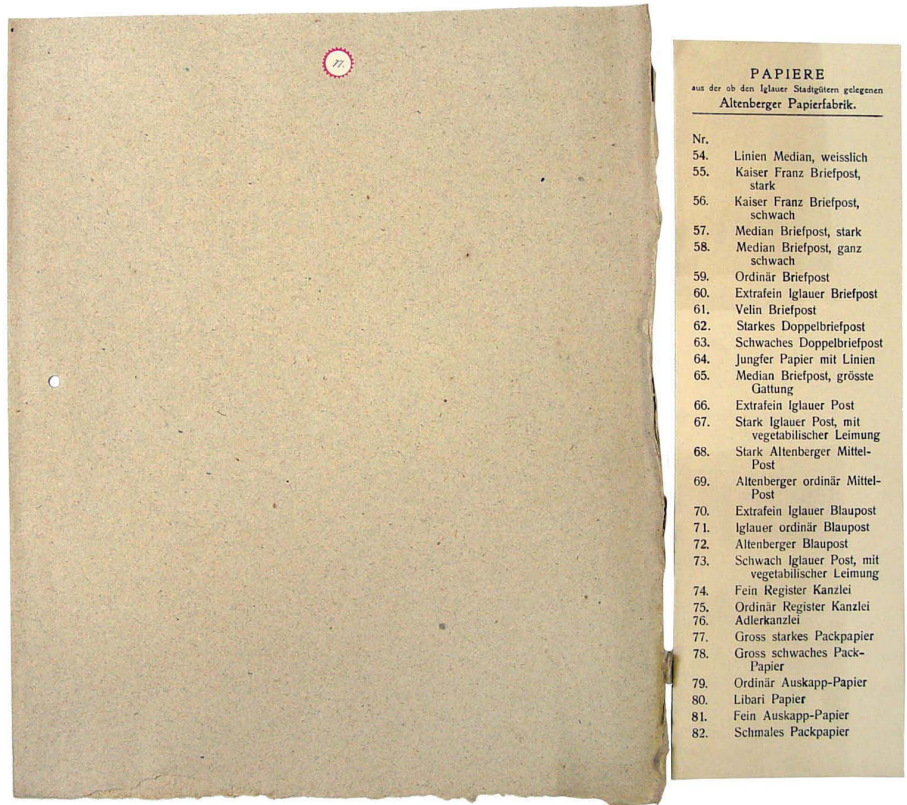


Abb. 443: Vergleichsbeispiel: Packpapier aus der Altenberger Papierfabrik, ca. 1820; Papiersammlung des Technischen Museums Wien.



Abb. 444: Vergleichsbeispiel: Packpapier der Firma Zawadow (Galizische Papiere), ca. 1820; Papiersammlung des Technischen Museums Wien.

Papierhandel in Österreich

Es gibt in Kupelwiesers Briefen, Verträgen und Rechnungen keinen Hinweis drauf, woher er seine Papiere bezog. Daher soll im Folgenden die Situation des Papierfachhandels zu der Zeit kurz allgemein umrissen werden. Die 1823 von Krawany veröffentlichte *Geschichte der Papierindustrie der ehemaligen österreichischen Monarchie* gibt dazu einen guten Überblick.¹⁰⁷⁸

Im Laufe des frühen 19. Jahrhunderts entwickelte sich der Papierfachhandel aus dem *Nürnbergerwaren*-Handel und spezialisierte sich zunehmend, eine Reihe von Papierfachhandlungen wurden gegründet. Im In- und Ausland hergestellte Druck-, Zeichen- und Packpapiere wurden in Wien etwa bei Wilh. Heinrich (Bäckerstraße; gegründet 1817 von der Firma Dillmann & Co.), Mattäus Salzer (Stephansplatz; gegründet 1824), J.C. Bondi (Hoher Markt; gegründet 1826) W. Kutschera & Co. (Haarmarkt; gegründet 1830) und J. Mayr & A. Feßler (Kärntnerstraße, gegründet 1842) angeboten. Der bekannte Verleger Joseph Trentsensky war Teilhaber am Geschäft Eduard Sieger am Bauernmarkt, das alle Gattungen Papiere führte. Anton Ostheimer verkaufte in seiner Papierhand-

lung am Michaelerplatz vor allem geschöpfte französische, englische und holländische Zeichenpapiere sowie Maschinenpapiere flach und in Rollen.

Keeß nennt eine Reihe von Niederlassungen größerer Papierfabriken in Wien und fährt dann fort:

*„Außer diesen Niederlagen gibt es daselbst noch mehrere Papier- Schreib- und Zeichnungs- Materialien-Handlungen, welche sowohl in- als auch ausländische Papiere führen, worunter die von F. Ludwig Kleudgen, Jos. Ant. Kollmützer, Ignatz Rohrer, Jos. Schlederer, Jos. Stanzinger & Sohn, Wenzel Ferdinandi vorzugsweise genannt zu werden verdienen (...).“*¹⁰⁷⁹

Im Handel gab es bei den unterschiedlichen Papiersorten große Preisdifferenzen. Nach Keeß kostete ein Rieß Packpapier im Herbst 1820 8 – 20 fl. 1840 entsprach ein Gulden Wiener Währung ca. 14,33 Euro.¹⁰⁸⁰ Bei 480 Bögen pro Rieß (Alt-Rieß, vor 1877) kostete ein Bogen umgerechnet ungefähr 50 Cent.

Holländisches oder englische Zeichenpapier hingegen kostete fast das Zehnfache, bis zu 188 fl. pro Rieß.¹⁰⁸¹ 1828 hatten sich die Preise nicht wesentlich geändert.¹⁰⁸²

1078 Krawany (1923) p. 164ff.

1079 Keeß (1819 – 1823) 1. Bd., p. 594.

1080 Angaben nach Berechnungstabellen der Statistik Austria, 2002.

1081 Keeß (1819 – 1823) 1. Bd., p. 594.

1082 Keeß; Blumenbach (1829 – 1830) 1. Bd., p. 626.

Anhang: Programmentwürfe und Korrespondenzen

Zur möglichst genauen Wiedergabe der transkribierten Texte wurden folgende Satzzeichen verwendet

- < > im Text durchgestrichen
- + + in den Text eingefügt
- Seitenumbruch
- kursiv* in Bleistift geschrieben
- [] später in Bleistift hinzugefügt
- (?) unleserlich

Nö. Landesarchiv, Varia 8/1a: Programmentwurf I

der gegebene Raum dürfte sich nach dem Erachten der G.G.¹⁰⁸³ am besten + und schönsten + durch allegorische <und> und solche geschichtliche Darstellungen <zieren oder ausführen lassen> <Bey der> Um den gegebenen Raum auf das Beste durch die Malerey zu zieren glaubt der E.G. <daß die Anwendung> allegorische und geschichtliche Darstellungen <aneinander zu reihen> anzuwenden sind <Allegori> Geschichtliche welche Ergebnisse darstellen, und Allegorische welche dieselben erklären <und> solche geschichtliche dem?(deren?)

Aus dem reichen Born der österreichischen Geschichte <Punkte> geeignete Gegenstände auf eine Weise zusammenzustellen, daß sie Indem <die> der Anwendung (Anordnung?) von Gemälden in diesem <ge> Raume die Bedingniß erwächst daß <um die> <möglich> zweckmäßigste Anwendung der Kunst in diesem <schönen> Raume zu erreichen glaubt der Gefertigte sowohl <durch> allegorische Darstellung als auch <durch> <jene> >Punkt> Momente aus der österreichischen Geschichte <zu> wählen zu müssen <welche durch ihre ehrwürdige Erinnerung dem> ehrwürdige Erinnerungen <auf die geistigen und materiellen Eigenschaften> in einer bestimmten Beziehung <zum Bedürfniß> zur Gegenwart stehen, erfüllen diese <Iben> + Gegenstände wären + hätte dieserart aneinander zu reihen daß + sie einen Haupt-Gedanken in sich fassen und dem Beschauer geben.+ <Aus dem reichen Borne der>

Dieses zusammengedrückte Gedenken kann kein anderes seyn als der <in dem freudigen Bewußtsein jedes Österreicher lebt> jedem Österreicher Heilige <der in der Überzeugung lebt daß über alle daß er> die Überzeugung

daß jede Regenten Tugend in ihrer schönsten Verherrlichung durch einen höheren Segen zu allen Zeiten in Österreich zu finden <war> ist.

Aus dem unerschöpflichen Born der österreichischen Geschichte hat der Gefertigte demnach Momente gewählt und legt diese Auswahl der Erwägung Eurer Excellenz erfurchtsvole <zur Beurtheilung vor> <indem er sich nicht kompetent mit der Bitte sollte ich so glücklich seyn die Ausführung> mit der Bitte vor bey der etwaigen Ausführung ihm mit der hohen Einsicht gütigst zu unterstützen und das Ganze

<dadurch bedeutend zu fördern möglichst zu einem für <künftige> + alle + Zeiten aufbewahrten <Monu> geschichtliche Monument zu machen. Aus diesem Standpunkte betrachtet hat der Gefertigte einstweilen die sieben Felder <welche> in welchen <sich> die Deke des Saales <theilt> + zerfällt + auf folgende Weise eingetheilt.

Auf dem mittleren Feld das personifizierte Österreich oder die Austria den Landes Wappenschild im Arme haltend den Blick gegen den Himmel gekehrt von wo ihm stets Heil und Segen zuflossen, zu deren Füßen bricht sich an einem Felsen die stürmische Woge und umgeben <de> die Genien tragen die Insignien der Würde und Macht.

<Als Mittelbild wäre vielleicht demnach> zeigt in Allegorischer Darstellung den Kaiser Ferdinand I. + er hat Wien zur Kaiserstadt erhoben und die Regierung in jetziger Form <eingeführt> begründet + welcher die nid.öst. Regierung einsetzt diesen Gegenstand hat der E.G. <darum gewählt das> erlaubt dem U.¹⁰⁸⁴ vorschlagen zu

1083 G.G.: Gefertigten (plural).

1084 Unterfertigten.

müssen <weil F.I. die Regierung in ihrer jetzigen Form begründet und gleichsam selbst als Praeses den schriftlichen Ausarbeitungen vorgestanden> weil von dieser Zeit an <nur von dem als die Art des Regierens welche vordem> bloß <auf> mit Schwert und Bischofsstab <gestalt war> <der Verkehre auf schriftlichem Wege eingeführt wurde> es ist hier wieder die Austria welche vom Kaiser <mit Buch bezeichnet mit Schwert und Szepter und dem Reichsapfel samt> die Insignien des Rechts und der Macht empfängt auch hier sind jugendliche Gestalten welche sich mit der neuen Art, die schriftliche bezeichnend, befassen. Von den sechs hier umstehenden Bildern enthalten <die> zwey die Lehensnahmen Österreichs aus den zwey großen Wendepunkten <der> sowohl der grauen Babenbergischen als den Beginn der habsburgischen Zeit, hiermit das eine Markgraf Leopold I. belehnt von Otto II. Albrecht I. belehnt von Rudolf I. An das Erste dieser Bilder schließt sich ein zweytes aus der Babenberger Zeit <nämlich der ersten Schritt des> Leopold VII. welcher den Grund zur künftigen Größe Österreichs gelegt, die Stadt neu befestigt, die Unterthanen <durch Gesetze> und Geldmittel emporgeholfen <durch erlassene> Gesetze und Pflege ihrer socialen Verhältnisse auf jede Weise förderte und so Österreich auf eine früher nie erreichte Höhe führte. <welches dem damals durch die günstige Pilgerfahrt noch ihre>

diesen zwey Bildern gegenüber steht I die erwähnte Belehnung Albrecht I., neben dieser steht in vorliegender Zeichnung Carl V. <welche Wahl den> der E.G. hat sich durch <gefällige> Vorliebe für den erhabenen Helden zu dessen irrigen Anwendung verleiten lassen und er glaubt statt dessen die Vorstellung Kaiser Josephs II. oder Fer II. vorschlagen zu müssen.

Es liegt der Entwurf bey vorstellend Joseph den zweyten welcher <sich> mit großer Sorgfalt das Wohl auch seiner geringsten Unterthanen <erkundet> wahrte und zugleich die wichtigsten <Angelegenheiten> <Wendungen> <In Betreff der> <Handhabung> <der> <aller> Regierungsangelegenheiten ordnet.

Die zwey Eckfelder sind Darstellungen Karls VI. und Franz I. von Österreich.

Karl VI. <glaubt der Gefertigte darstellen zu müssen> welcher den Übergang in die Lothringische Linie bezeichnet und als kunstliebender Regent indem er <so die vollendete Karls> die Zierde Wiens die Karls Kirche erbaut hat und sie den Kreuzherren übergibt.

<das letzte> das Siebente dieser Bilder <ent> stellt Franz I. vor er ist vor allen allein auf dem Throne stehend vorgestellt von seinem Volke umgeben welchem er das Gesetzbuch giebt der Unterzeichnete glaubt dieses Bild ober

dem Platze zu mahlen wo künftig der Präsident seinen Sitz hat

und das vorderste dieser Bilder welches über dem Platze des Präsidenten zu stehen kömt ist Kaiser F I. als der Erste Kaiser von Österreich glaubt der Unterzeichnete ihn am besten dadurch aus allen übrigen hier erscheinenden Herrschern auszuzeichnen, daß er auf dem Thron steht, auf welchen er sich gleichsam soeben erhoben, er hält das Gesetzbuch in der Hand geöffnet seinen Völkern vor, welches die Wahrheitsliebe und Gerechtigkeit dieses Monarchen bezeichnet <der zur> dessen Wille und Handlungen stets offen und fest und aus welchem jeder Unterthan selbst sein Lob oder Tadel wie in einem Spiegel lesen konnte seine Völker umgeben ihn treu und liebend, im Hintergrund sieht man das comagenische Gebirge und Wien.

So wie im oberen Raume die Allegorie in der Mitte durch die historischen Darstellungen erklärt wird <so ist auf den größten > stehen auf den <ist auf den zwischen> Bildern <die> als Zusammenstellung der historischen Gestalten und <die Darstellung der> als Allegorien <auf alle> in Beziehung

Und es bleiben noch die 4 größten Rahmen in Rautenform welche mehr als Ergebnisse <der> und Früchte der weisen Regierungen anzusehen sind und somit den Kreis beschließen es sind in drey derselben Denkmale der Unterthanen Tugenden verewigt welche als Folge einer guten Regierung erwachsen, und der Gefertigte glaubt aus diesem Grunde und weil sie ewig denkwürdige Ereignisse sind welche jedes für sich <von> einen besonderen Einfluß auf Österreichs Geschichte hatte, sie nothwendig in diese dafür höchst passenden Räume einzutheilen.

Schließlich glaubt der ens. Gef. nur noch beifügen zu sollen, daß er den Zeitraum in welchem er die gesamte Darstellung zu Rande zu bringen hofft samt den Kosten <bi> angeben kann Sämtliche Bilder müßten <demnach> solche auf fortlaufender Reihe sich sowohl auf eine <dem Auge angenehme künstlerische Weise> (?) derart aneinander *schließen* <und als auch gesamt einen bestimmten> daß aus dem Ganzen der eine Hauptgedanke bildlich hervortritt daß in Österreich zu <allen> im Laufe der dahingeschiedenen Zeiten jede Regenten Tugend in ihrer schönsten Entfaltung durch ihren Herrscher geübt wurde.

...Kübeck...(?)

...Kupelwieser...(?)

...Daniel...(?)

...David Duvier...(?)

Nö. Landesarchiv, Varia 8/1b: Programmwurf II

der obere Theil der Deke enthält als Mittelbild eine Allegorie <deren Bedeutung> welche in den einzelnen <Zyklen ausgesprochen> durch die <vier G [emälde, Anm.]> welche von vier kleineren Gemälden umgeben ist, im <Mittel> bilde ist dargestellt, Österreich <im Schutze der Religion> hält sein Heeresschild und wendet sich <im Vertrauen> gläubig an die Religion welche es schützend umschlingt und mit der anderen Hand ihm ein Buch vorhält in welchem man A und das Kreuz erblickt <auf> während auf der anderen Seite ein Genius das Schild mit dem Lorbeer ziert zu nächst dieser Mittelgruppe ist die Weisheit Gerechtigkeit, die Kraft <vorgestellt, und in der Ecke> und die Geschichte vorgestellt, die geschichtlichen Gegenstände der <z> vier umgebenden kleinen Bilder stellen <sprechen> stellen die in der Allegorie ausgesprochenen Begriffe in geschichtlichen Ergebnissen niedergelegt aus.

Der <erste> Apostel Österreichs St. Severin [465] <als Grundlage> alle <christlichen> Entfaltung und Blüthe Österreichs <aller> auf Grundlage christlicher Gesittung bauend, das zweyte Bild Leopold der Erlauchte <der> <bes> <erringt> bezwingt Medelik [984] wirft die Ungarn bis Hainburg wo bis heute die Grenze bestimmt blieb die nächsten Bilder enthalten I die Gründung der Universität durch Rudolph den IV. [1364] II die drey Erbauer der Stephans kirche Heinrich Jasomirgott [1144] Rudolph IV. [1360] und Friedrich IV. [1490]

es entfallen noch zwey lange Bilder, welche grau in grau <enth> gemalt darstellen, I die Römerzeit, Marc Aurels Übergang über die Donau unweit Wien, sein Kampf gegen die Quaden und <sey> sein Tod, II Karl der Große überwindet die Hunnawaren, und bestimmt das befreyte Land zur Ostmark des Reiches.

Nun folgen jene acht Bilder welche die Deke im Halbbogen mit der senkrecht stehenden Wand verbinden, vier davon sind zwischen Fenstern und Thüren eingekleilt unten spitz zulaufende Räume <von diesen> [hirum] enthalten zwey die <nähere Bezeichnung des Öster Hauses> Funktion der nid. Öst. Regierung nach den bisher bestanden Formen und Begriffen, mithin Ferdinand der I. [1540] setzt die Regierung in ihrer letzten Weise ein und präsidiert den Regimentsräthen das II ist <dieselbe> <die bey> Ausübung derselben Verrichtung in der <ös> Babenbergschen Periode, Leopold VII. [1200] hält Taiding in Tulln, der Herzog sitzt den gefällten Rechtsspruch verkündend in der Mitte <d> seiner Rätthe, zwey Verbrecher wer-

den verurtheilt durch das Stadthor abgeführt, und im Vorgrunde geht eine Frau welcher Recht zuerkant wurde mit dankerfühltem Herzen ihre Kinder führend, im Hintergrunde sieht man die noch stehende 3 Königskapele und die Zinnen der alten Stadt Comagene die anderen zwey gleichförmigen Bilder <enthalten> bezeichnen die zwey großen Dynastien, welche Österreich führten, I Leopold der Erlauchte erhält das Lehen Österreich von Otto II. [983] soviel uns aus den dunklen Quellen <über> diese Zeit <erhalten> <?> [hervorgeht] empfing Leopold das Lehen in Italien <nachdem> das dt Heer im Rückzuge aus Appulien dem erkrankten Kaiser als Führer welcher zwey Tage vor seinem Tode, <noch berufen> dem Babenberger welcher seine Ansprüche auf Österreich welches durch den Tod des Markgrafen +in der Schlacht von Apulien+ <erlediget> zufallen.

Als das deutsche Heer sich aus Appulien zurückzog war der Markgraf von Österreich gefallen, der Babenberger nimt das Lehen in Anspruch und <bekräftigt> beruft sich auf <das> die Verheißung Otto des großen zu dessen Beweiß er den gebrochenen Bogen zeigt, der +leidende+ Kaiser <gramerfüllt> giebt ihm das Lehen und stirbt den zweyten Tag danach +in Rom+ des tapferen Mannes <ziehen die Re> <Reken> Panner folgen die kühnen Reken nach Österreich auf dem Bilde ist der Kaiser in <leidender Stellung> <wehmüthiger Erinnerung> frommer Erfüllung des vom großen Vaters gegebenen Worts und die Krieger zujauchzend der verdienten Belohnung vorgestellt.

das II Albrecht I. erhält das Lehen Österreich von Rudolph I. in Augsburg, das Vorrecht der österr. Herzoge sey Heinrich Jasomirgott, das Lehen zu Pferde zu nehmen, ist auf dem Bilde angebracht der Kaiser sitzt auf dem Platze vor dem Rathause in Augsburg dessen Strasse durch die alten Häuser noch heute dieselben Umrisse zeigt [1283]

[Salm 1529, 1683, Eugen 1697]

4 größere Gemälde in den Eken des Saales enthalten Gegenstände welche in die neue Zeit hereinreichen an der einen Wand <ist auf der> I der Kampf gegen die Türken II der Kampf gegen die Franzosen die ganze Periode der Türkenkriege ist zusammengezogen und die Helden dieses Kampfes <im Angriff> die weichen den Türken verfolgend ausgeführt, Salm tritt voran dann Starhemberg und Eugen, in dem Theile welcher um das Eck biegt ist der Bischof Colonitz welcher im verlassenem Türkenlager die Kinder der erschlagenen Christen sammelt, im Hintergrunde ist Wien im Kampf und Sturm aus der Periode der Belagerung 1683.

Im Kampfe gegen die Franzosen ist Eh Karl der hervor-

leuchtenste allein stehende Held, er ist vorgestellt Fahne und Schwert hoch erhebend die Truppen zum Siege führend. Auf der entgegengesetzt Seite sind zwey <gleich in> Form und Größe gleiche Bilder, das eine das Aufgeboth 1797. Bürger und Studenten <weteifernd> sich +in Begeisterung+ um Österreichs Banner sammelnd auf dem zweyten ist der Congress von <1814>1815.

Nö. Landesarchiv, Varia 8/1c: Programmwurf III

Fresko Gemälde im Saale der Stadthaltrey
Ehemals nied: öst: Regierung

Die horizontale Fläche <ent> der Deke enthält als Mittelbild eine Allegorie, deren Bedeutung in den zu nächst anstoßenden kleineren Gemälden durch geschichtliche Ergebnisse belegt wird.

Die Hauptgruppe dieses Mittelbildes <bildet eine> ist Österreich sein Schild zeugend <an die> unter dem Schutze der Religion diese in näherem Sinne als Glaube gedacht umschließt mit einer Hand die Erste und hält in der anderen ein +aufgeschlagenes+ Buch mit dem Kreuzzeichen und dem A.O. auf der anderen Seite tritt ein Engel hin und bekränzt den schild mit dem Lorbeer. Die zwey anderen Gruppen in diesem Bild stellen auf einer Seite die Weisheit und Gerechtigkeit auf der Anderen die Kraft und die Geschichte dar.

Die oben genannten kleineren 4 Bilder enthalten I den heiligen Severin als <ersten> Apostel Österreichs +465+ welcher als Prophet dem Odoaker die <Krone> Herrschaft über Italien verheißt <zwey Bilder enthalten> II die Gründung der Universität durch Rudolph den Stifter 1364

III die drey Erbauer der Stefanskirche Herzog Jasomirgott 1144 Rudolf der IV. 1360 und Friedrich der IV. 1490.

IV +der Sieg Leopold des Erlauchten über die Ungarn in Melk. 984+

Es entfallen noch zwei schmale das ganze der Länge nach umschließende Räume auf welchen grau in grau I die Römerzeit, Marc Aurels Zug gegen die Quaden, sein Tod in Wien II Karls des Grossen Sieg über die Hunnawaren, und Bestimmung der befreiten Landes zur Ostmark des Reiches, vorgestellt sind.

8 Bilder <bilden in> verbinden im Halbbogen die Decke mit der senkrechten Wand, deren 4 in unten spitz zu laufender Form, 4 in verschobenen Rechtecken die größeren Flächen einnehmen.

Von den 4 erstgenannten enthalten zwey Darstellungen

die Geschichtliche Gründung der Regierung <als> Ausübung nämlich die Einsetzung derselben durch Ferdinand I. 1540 wie sie bisher bestanden, <das> die Anderen, ein Taiding unter Leopold dem VII. aus der Babenberger Periode in Tulln, 1200 die anderen 2 dieser Bilder enthalten die Belehnung des ersten Babenbergers +durch Kaiser Otto II. + 983 und die <Lehe> Lehensnahme Albrecht des I. durch Rudolf I 1283, <die>

Die 4 größeren Bilder enthalten <die Einen> I den Kampf gegen die Türken/ die Helden Salm 1529 Starhemberg 1683 Eugen 1647 +und Collonitz+, II der Kampf gegen die Franzosen, Erzherzog Karl 1809, III Wiener Aufgebot 1797, IV der Wiener Congress 1814.

in den 8 kleinen Fenster und Thür Blenden sind Medallions mit Portraits, und Allegorischen Figuren als verzierende <Beygabe> Umgebung

in den drey ersten sind Rudolf, M. Theresia Max I als beygegebene Figuren <de> sind bey Rudolf ein Knabe welcher die Kaiserkrone trägt ein zweyter welcher Scepter und Kruzifix trägt /: bezieht sich auf die Belehnung mit dem Kruzifix:/ bey Theresia ist Gerechtigkeit und Caritas bey Max I. Weisheit und Sieg.

Theresia gegenüber ist Joseph als Nebenfiguren Fleiß und Eifer, neben ihm Albrecht II. die eine Figur reicht Waffen und Lorbeer, auf seine Siege +gegen die Hussiten+, die Andere bringt ihm die ungarische und böhmische Krone erheirathet durch die Ehe mit Elisabeth, Tochter Sigmunds von Luxemburg. gegenüber ist Ferdinand II. eine Figur trägt ein entrollendes Band worauf die ihm gewordene Tröstung non te deseram mit rothen Buchstaben, die andere eine männliche Figur umgürtet mit dem Schwerte trägt eine Kelle, entlehnt aus dem Prophet Jeremias, „ihr sollt bey dem Tempelbau mit dem Schwerte gegürtet seyn.“ ober den zwey gegenüber stehenden Thüren Kaiser Ferdinand, Beyfiguren, Gottesfurcht und Bruderliebe, Kaiser Franz Joseph, Wahrheit und Kraft.

Nö. Landesarchiv, Varia 8: Schreiben von Leopold Kupelwieser an Freiherrn Kübeck von Kübau

16. Jänner 1848

571 P 848

Gez. Kupelwieser

An Seine Excellenz

Herrn Praesidenten der allg. Hofkammer
Freiherrn von Kübeck

Eure Excelenz!

Zur zweckmäßigsten Ausführung der in Antrag gestellten Ausschmückung, des Saales im k:k n.ö: Regierungs Gebäude durch al Fresco Gemälde, erlaube ich mir hiebey um folgende Vergünstigungen zu bitten.

A. daß die Wahl der Gegenstände nach Eurer Excellenz Bestimmung und ferneren Andeutung zu verbleiben habe, und keiner fremden Einmischung blosgestellt werde.

B. daß die Zahlungs Modalitäten derart eingeleitet werden, daß durch deren Verzögerung keine Stokung in meinen Leistungen entstehen. Hingegen verpflichte ich mich unausgesetzt ohne Annahme einer fremden Arbeit fortzufahren und nur die nöthigsten Erhohlungs Pausen von höchstens einigen Tagen einzuschalten.

C. die Berohrung und Bewurf bitte nach dem von mir dem Architekten H. Braun mitgetheilten und dem Überschlage beyliegenden speciellen Antrag ausführen zu lassen.

D. den Sand von dem Bezugsorte Weidlingau, gewaschen, ebenfalls im Überschlage bezeichnet.

E. 1. Maurer, Gerüste, Kalk zu meiner Verfügung zu stellen.

F. den Raum des Saales und der anstoßenden Gemächer mit Blendböden zu belegen damit der nachtheilige Einfluß des Staubes entfernt werde, und diese Räume abzuschließen damit das schaulustige Publikum und Unberufene nicht das Fortschreiten der Arbeiten hemmen.

G. die anstoßenden Zimmer neben dem Saale welche klein sind zu Aufbewahrung der Cartons Farbenbereitung und etwa vorzunehmender Studien in absperbarem Zustande mir zu überlassen.

H. Maurer und Marmorier Arbeiter so wie die Ausführung der Rahmen Verzierungen und deren Vergoldung welche nach meinem Beginnen noch vorzunehmen sind sollen derart eingetheilt werden daß ich in meinen Arbeiten nicht gestört werde, hiemit von mir abhängig gestellt seyn.

I. In so fern die Berahmung der Bilder durch Gliederung auf deren Wirkung von großem Einfluß ist, so bitte ich zu gestatten, daß ich bey vorkommenden Falle meine Bedürfnisse in Anschlag bringen kann und zur Förderung des Ganzen in Einvernehmen des GH Architekten derartige Bedürfnisse gestattet werden.

Leopold Kuppelwieser
k: u. k: Kunst-Professor
Wien am 8. Jänner 1848

Nö. Landesarchiv, Varia 8: Anweisung Kübeck von Kübaus an Freiherrn Talazko von Gestiecek

571 848/1054 B.C.

12. März 1848

Gez. Kübeck

Hochwohlgeborner Freiherr!

Da bezüglich der Ausschmückung des Rathsaales des neuen Regierungsgebäudes mit Fresko-Gemälden durch den Professor Kuppelwieser [sic!] schon mehrfach an Ort und Stelle Berathungen gehalten wurden und die in dieser Richtung von dem Professor theilweise zu Stande gebrachten Vorarbeiten die möglichste Bürgschaft dafür geben, daß die Ausführung im Laufe des Sommers 1849 beendet sein wird, so besteht nun mehr die Aufgabe der Regierungs Baukommission a) in der rechtbündigen Verabredung mit dem Professor Kuppelwieser und b) in der Einleitung der die ungesäumte Fortsetzung und Vollen- dung der Aufgabe sichernder Maßregeln.

Zu a sollen Eure Excellenz durch die Kommission ein den Vertrag vorstellendes Protokoll mit dem Künstler aufnehmen lassen in welchem er sich der eingegebenen Verheißung gemäß, verbindlich erklärt, die in der beiliegenden Übersicht der zur Ausschmückung gehörigen Gemälde bis längstens Ende Juli 1849 gänzlich zu vollenden und rücksichtlich an die Kommission zu übergeben.

Da Professor Kuppelwieser zur Vermeidung aller Abänderungen nun besonders angelegen ist die zu erwählenden geschichtlichen und allegorischen Momente bestimmt zu bezeichnen, und ich mir weiter vorbehalten habe, die für die einzelnen Gemälde zu entwerfenden Zeichnungen zu berathen und zu prüfen, so entfällt in dieser Richtung jede einwirkende Amtshandlung der Baukommission. Ich habe daher dem Künstler auch gerne zugesagt, daß von Seite der Behörden eine Veröffentlichung der einzelnen Gemäldeaufgaben vor ihrer Vollendung nicht ausgehen werde und auch nicht in ihrer Absicht sei.

Nachdem der vom Künstler geforderte Preis von 13 000fl schon bei den früheren Besprechungen der Frage für sehr mäßig erklärt wurde, so unterliegt dessen Zugestehung keinem Anstande.

Die von ihm zugesagte ausschließende Widmung seiner Arbeitskraft in der Periode bis Ende Juli 1849 und die Bestreitung der noch notwendigen Vorauslagen sprechen jedoch für die Gewährung der an mich gestellten Bitte ihm sogleich einen Vorschuß von Dreitausend Gulden und sodann monatlich Dreihundert Gulden und soweit er während der Dauer der Ausführung noch um einen weiteren größeren Vorschuß einschreiten sollte, ihm auch diesen zu bewilligen.

Die Aufnahme dieser Zugeständnisse in das Protokoll und die entsprechende Anweisung des Vorschusses zu 3000 fl und der Ratenzahlungen aus den Baugeldern wollen Eure Excellenz gefällig einleiten.

Zu b) Da Professor Kuppelwieser den Architekten Braun seine speciellen Anträge bezüglich der Vorbereitungen des Plafonds schon im Juli 1847 mitgetheilt hat, und in diesem Sinne auch die Verschallungen ausgeführt sind und ebenso der erforderliche Weidlingauer Sand bereits technisch zugerichtet wurde, so sind nunmehr über die weiteren Anforderungen des Künstlers wegen Zuweisung eines Maurers, dann die Gerüste und des Kalkes die Verabredung zu treffen, die Frage wegen der Belegung des Saales und der anstoßenden Gemächer mit Blindböden, dann die Abschließung dieser Gemächer und deren Widmung für die Kartonarbeiten und Studium etc. wie diese Wünsche in der mitfolgenden Eingabe vorkommen, möglichst zu beachten und insbesondere soweit die sonstigen Salarbeiten in Detail auf die bessere Wirkung der Gemälde Einfluß nehmen könnten, vorläufig immer Rücksprache mit Professor Kuppelwieser zu pflegen, und wo das Zutreffen des

Gelingens seines Werkes die Beachtung verdient, diese vorzugsweise zu gewähren.

Endlich sind die zu treffenden Einleitungen immer durch die Erwägung bedingt, daß die n. ö. Regierung längstens im Laufe des Spätsommers das neue Gebäude zu beziehen habe, daß daher die spätere Vollendung des Rathsaales der entsprechenden Benützung des Gebäudes nicht hinderlich sein dürfe. Insoweit daher inzwischen die Sitzungen im geräumigen Kommissionssaale abzuhalten nothwendig wäre, und die oben angedeutete Widmung der Nebenzimmer des Rathsaales einige Beschränkungen in der bei dem Baue beabsichtigten vollen Bequemlichkeit unvermeidlich machen werden, werden Eure Excellenz gewiß geneigt sein, den wohlgemeinten Ursachen dieser zeitlichen Beschränkungen, soweit es nothwendig sein sollte, vermittelnd Geltung zu verschaffen.

Wien am 12. März 1848

Gez.: Kübeck

Copie ad Item 1054/B.C. 848 571 P 848

Das Mittelbild enthält eine Allegorie: Austria mit zum Himmel gekehrten Blicken, zu ihrer Seite, Weisheit, Gerechtigkeit, Religion und Kraft, die Geschichte seitwärts 15 Schuh breit, 8 Schuh hoch.

2000fl

Vier Felder, wovon zwei zwischen den Fenstern, zwei diesen gegenüber

- | | |
|--|-------|
| 1) Albrecht I, empfängt Österreich als Lehen 10' 8' | 900fl |
| 2) Leopold der Erlauchte der erste Babenberger empfängt das Lehen 10' 8' | 900fl |
| 3) Einsetzung der Regierung durch Ferdinand I 18' 8' | 900fl |
| 4) Regierungsact, Taiding zu Tulln durch Leopold VII 10' 8' | 900fl |

Die Allegorie umgeben noch kleinere Bilder, davon zwei

- | | |
|---|-------|
| 1) Der Zug Marc Aurels und sein Tod in Wien 11' 3' | 300fl |
| 2) Der Zug Carl des Großen über die Hunnoawaren und die dadurch erfolgte Einverleibung der Ostmark zum deutschen Reich 11' 5' | 300fl |

Die vier anderen enthalten zwei, die intellektuell und sittliche Bildung Österreichs

- | | |
|---|-------|
| 1) Die Gründung der Universität Wien | 500fl |
| 2) Der erste Apostel Österreichs St. Severin 10' 5 1/2' | 500fl |
| 3) Die Erstürmung Melk durch Leopold den Erlauchten/: Babenberger I.:/ womit die heute noch bestehende Gränze gegen Ungarn bis Hainburg bestimmt wurde 10' 5 1/2' | 500fl |
| 4) die St. Stephanskirche mit ihren Erbauern, Heinrich Jasomirgott, Rudolf dem Vierten, Friedrich IV. 10' 5 1/2' | 500fl |

Vier Bildfelder welche sich an die früher genannten zwischen den Fenstern befindlichen anreihen 10 1/2' 8'

1) Der Kampf mit den Türken, Salm, Starhemberg und Prinz Eugen mit entblößten Schwertern gegen fliehende Türken, Kollonitz welcher die Gefangenen und ihre Kinder um sich samelt, im Hintergrunde Wien im Sturm	1200fl
2) Der Kampf mit den Franzosen, Erzherzog Karl	1200fl
3) Das Aufgeboth 1797	1200fl
4) Der Congreß in Wien	1200fl
Summa anz.	13000fl

Literaturverzeichnis

- Arneth, J.C.: *Geschichte des Kaiserthumes Österreich*. Wien 1827
- Assmann, J.: *Ägypten – eine Sinngeschichte*. Frankfurt/Main 1999
- Assmann, J.: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erneuerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992
- Behnke, C.: *Zur Gründungsgeschichte deutscher Kunstvereine*. In: Milla, B.; Munder, H. (Hrsg.): *Tatort Kunstverein. Eine kritische Überprüfung eines Vermittlungsmodells*. Nürnberg 2001
- Berg, H.: *Quellenkundliche und prosopographische Studien zur Kirchengeschichte des österreichischen Raums im Frühmittelalter*. Phil. Diss. Wien 1986
- Berger, E.: *Fresko- und Sgraffito-Technik. Nach älteren und neueren Quellen*. München 1909
- Bisanz, H.: *Wien 1529 – Vom Ereignis zum Mythos*. In: *Wien – Die erste Türkenbelagerung*. Katalog zur 62. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Wien/Köln/Graz 1980
- Bonnardot, A.: *Die Kunst, Kupferstiche zu Restaurieren und Flecken aus Papier zu entfernen*. Quedlingburg 1859
- Bower, P.: *The White Art: The Importance of Interpretation in Analysis of Paper*. In: *Looking at Paper: Evidence and Interpretation*, Symposium Proceedings. Toronto 1999
- Bower, P.: *Who Made this Rubbish?* In: *Modern Works – Modern Problems?* Conference Papers, IPC Konferenz. London 1994
- Bower, P.; Hills, R.: *British Watermarks: Forgeries of Whatman Marks*. In: *IPH The Quarterly Issue*. 17. January 1996
- Brown, B. (Hrsg.): *Vasari on Technique*. 2. Auflage, New York 1960
- Bruckmüller, E.: *Das emotionale Fundament der Nationen*. In: Flacke, M.: *Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama*. Berlin 1998
- Bruckmüller, E.: *Nation Österreich. Kulturelles Bewusstsein und gesellschaftlich-politische Prozesse*. 2. Auflage, Wien/Graz 1996
- Bruckmüller, E.: *Österreich – An Ehren und an Siegen reich*. In: Flacke, M.: *Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama*. Berlin 1998
- Bruckmüller, E.: *Symbole Österreichischer Identität zwischen „Kakanien“ und „Europa“*. Wien 1997
- Buchholz, F. B.: *Geschichte der Regierung Ferdinands*. 9 Bde., Wien 1831 – 1839
- Burns, T.: *Nineteenth-Century Charcoal Drawing: The Evidence of the Technical Literature and the Works of Art*. In: *Conservation of Historic and Artistic Works on Paper*. Conference Proceedings. Ottawa 1994
- Busch, W.: *Die notwendige Arabeske*. Berlin 1985
- Busch, W.: *Über Helden diskutiert man nicht. Zum Wandel des Historienbildes im englischen 18. Jahrhundert*. In: Mai, E. (Hrsg.): *Historienmalerei in Europa*. Mainz 1990
- Büttner, E.: *Die Nazarener in Rom*. München 1981
- Cerny, W.: *Paul Sprenger*. Phil. Diss. Wien 1968
- Christ, A.: *Geschichte der stereochromen Malerei*. In: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*. 8/1994
- Churchill, W. A.: *Watermarks in Paper*. Amsterdam 1935
- Collin, H. von: *Heinrich von Collins saemmtliche Werke*. Wien 1813
- Coreth, A.: *Pietas austriaca: Österreichische Frömmigkeit im Barock*. München 1982
- Das Buch von der Frescomalerei* (ohne Autor). Heilbronn 1846
- Dehio Niederösterreich Südlich der Donau*, Teil 1 und 2. Österreichisches Bundesdenkmalamt (Hrsg.). Horn/Wien 2003
- Dellmour, M.: *Analysis of drying oils and resins by GC/MS and application to artistic and historic works*. Diplomarbeit Wien 2007
- Die Al-Fresco-Malereien im Saale der k. k. Statthalterei zu Wien, ausgeführt von Kupelwieser* (ohne Autor). Erläuterungstext zur Stichfolge. Wien o.J. (um 1850)
- Dietrich, F.: *Anweisungen zur Oel-Malerei, zur Fresko- und zur Miniatur-Malerei*. Quedlingburg/Leipzig 1857
- Dobersberger, R.: *Johann Ladislaus Pyrker. Dichter und Kirchenfürst*. St. Pölten/Wien 1997
- Droste, M.: *Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert*. 2. Bd. der Reihe Kunstgeschichte: Form und Interesse. Münster 1980
- Egger, H.: *Germanen und Awaren in Romantik, Historismus und Jugendstil*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Schloss Grafenegg. Wien 1978
- Eineder, G.: *The Paper Mills of the Austro-Hungarian Empire*. Hilversum 1960
- Eitelberger v. Edenberg, R.: *Gesammelte kunsthistorische Schriften*. Wien 1879
- Ernst, L.; Oescher, L.: *Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogtum Österreich*. Wien 1846
- Eyb-Green, S.: *Das zusammengedrückte Gedenken. Leopold Kupelwiesers Freskenzyklus im Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei in Wien (1847 – 50): Beobachtungen zu künstlerischem Prozess und wechselseitigen Bedingungen von Technologie und inhaltlichen Aspekten*. Diss. an der Akademie der bildenden Künste Wien 2009
- Fastert, S.: *Die Entdeckung des Mittelalters*. Kunsthistorische Studien Bd. 86. München/Berlin 2000
- Fernbach, F.X.: *Die enkaustische Malerei, erfunden und herausgegeben von Franz Xaver Fernbach, königl. Conservator in München. Ein Lehr- und Handbuch für Künstler und Kunstfreunde*. München 1845
- Feuchtmüller, R.: *Das Niederösterreichische Landhaus. Ein Kunsthistorisches Denkmal 1513–1850*. Wien 1949
- Feuchtmüller, R.: *Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik*. Wien 1970
- Feuchtmüller, R.: *Leopold Kupelwiesers Freskenzyklus im Regierungsgebäude der n.ö. Landesregierung*. In: *Kulturberichte aus Niederösterreich*. Jg. 50, Folge II, Wien 1950
- Fichtenau, H.: *Urkundenbuch zur Geschichte der Babenberger in Österreich. Vorbereitet von O. Freiherr v. Mitis*. 4. Bd., München 1997
- Fischer, L.: *Der Rupertuskarton von Ludwig F. Schnorr von Carolsfeld für die Kapelle des Niederösterreichischen Landhauses. Erfassung eines komplexen Schadensbildes und Restaurierung: Bertrisse, Wasserschaden und Übermalungen*. Nicht publizierte Diplomarbeit an der Akademie der bildenden Künste Wien 2011
- Fischer, O.: *Moritz von Schwind. Bilder und Briefe*. Stuttgart 1923
- Fischer, P.: *Ältere und neuere Geschichte und Beschreibung der Haupt- und Metropolitankirche St. Stephan zu Wien*. Wien o.J.
- Foerster, E.: *Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken*. Berlin 1874
- Forstreiter, E.: *Die Landesregierungsgebäude in der Herrngasse*. In: *Niederösterreichische Landesregierung* (Hrsg.): *Das Bundesland Niederösterreich 1920 – 1930. Seine verfassungsrechtliche, wirtschaftliche, kulturelle und soziale Entwicklung*. Wien 1930
- Frodl, G. (Hrsg.): *Geschichtsbilder aus dem alten Österreich. Unbekannte Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*. Katalog der gleichnamigen Ausstellung der Österreichischen Galerie Wien in Schloss Halbturn 1989
- Frodl-Schneemann, M.: *Johann Peter Krafft: 1780 – 1856*. Wien/München 1984
- Fugger, J. J.: *Spiegel der Ehren des höchstlößlichen kaiser- und königlichen Erzhauses Österreich*. Nürnberg 1668
- Führich, J. Ritter von: *Lebensskizze*. Wien/Pest 1875

- Gast, M.; Hua-Ströfer, H.Y. et al.: *Die Restaurierung der Overbeck-Kartons*. In: A. Feuß, A. (Hrsg.): *Johann Friedrich Overbeck und die Kathedrale von Djakovo/Kroatien*. Regensburg 1994
- Gebhart, F. (Hrsg.): *Die hl. Sage in Österreich*. Wien 1854
- Gebhart, J.: *Die Geschichte Österreichs aus dem Munde deutscher Dichter*. Wien 1855
- Gerkens, G.: *Der Karton als Kunstwerk*. In: Feuß, A. (Hrsg.): *Johann Friedrich Overbeck und die Kathedrale von Djakovo/Kroatien*. Ausstellungskatalog, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg; Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck; Muzejsko Galerijski Centar, Zagreb; 1994
- Gerstenberg K.; Rave, P. O.: *Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo in Rom*. Berlin 1934
- Good, D.: *Economic Union and Uneven Development in the Habsburg Monarchy*. In: Komlos, J. (Hrsg.): *Economic Development in the Habsburg Monarchy in the nineteenth century*. New York 1983
- Gronau, H.J.: *Maltechnik und Restaurierungsmaßnahmen in der Casa Bartholdy*. In: *Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte*. 9. Bd., Berlin 1967
- Hädlich, C.; Knoop, J.: *Die Restaurierung des Schnorr-Kartons Die Eroberung von Pavia. Die Kaisersäle der Münchner Residenz*. In: Seeliger, S. (Hrsg.): *Julius Schnorr von Carolsfeld. Aus dem Leben Karls des Großen*. Ausstellungskatalog, Dresden 1999
- Hagen, A.: *Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Eine Reihe von Vorlesungen mit erläuternden Beischriften*. 2 Bde., Berlin 1857
- Hansert, A.: *Könige und Kaiser in Deutschland und Österreich (800 – 1918)*. Petersburg 2006
- Häusler, W.: *Habsburgischer Mythos und Geschichtswissenschaft. Thesen zum historisch-politischen Bewußtsein in Österreich*. In: Wolfram, H.; Pohl, W. (Hrsg.): *Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung*. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 18. Wien 1991
- Heer, F.: *Der Kampf um die österreichische Identität*. Wien 1996
- Hefner-Alteneck, J. H. von: *Trachten des christlichen Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmälern*. 10 Bde., Frankfurt/Main 1840 – 1854
- Heider, G. Freiherr von: *Die Kapelle der heiligen Drei Könige zu Tulln*. Wien 1847
- Heilingsetzer, G.: *Ernst Rüdiger Graf von Starhemberg*. In: *Die Türken vor Wien 1683*. Salzburg/Wien 1982
- Heinz, G.; Schütz, K.: *Portraitgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800*. Wien 1976
- Heinzelmann, M.: *Die Funktion des Wunders in der spätmittelalterlichen und frühantiken Historiographie*. In: Herbers K.; Bauer, D.R.; Heinzelmann, M.: *Mirakel im Mittelalter: Konzeptionen, Erscheinungsformen*. Beiträge zur Konferenz in Weingarten, D., April 2000. Stuttgart 2002
- Hering, B.: *Weißes Farbmittel*. Fürth 2000
- Heß, H.: *Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion*. München 1999
- Hevesi, L.: *Die Pflege der Kunst in Oesterreich 1848 – 1898*. Wien 1900
- Hevesi, L.: *Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert*. Leipzig 1903
- Hobsbawm, E. J.; Ranger, T. (Hrsg.): *The Invention of Tradition*. Cambridge 1983
- Holle, H.: *Künstlerpapiere und ihre Wasserzeichen in der Zeit der Romantik unter besonderer Berücksichtigung der Sammlung des Kupferstich-Kabinetts der Wiener Akademie*. In: Reiter, C.: *Wie im wachen Traume. Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen der deutschen und österreichischen Romantik*. Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien. Salzburg/München 2006
- Hollein, M.; Steinle, C.: *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Frankfurter Schirnhalles. Frankfurt 2005
- Horacek, B.: *Grillparzer und Hormayr*. Phil. Diss. Wien 1942
- Hormayr, J. Freiherr von: *Wiens Geschehnisse und seine Denkwürdigkeiten*. 2 Bde., Wien 1823 – 1825
- Hormayr, J. Freiherr von: *Allgemeine Geschichte der neuesten Zeit, vom Tode Friedrichs d. Gr. bis zum 2. Pariser Frieden*. 1. Bd., Wien 1817
- Hormayr, J. Freiherr von: *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst*. 21 Bde., Wien 1810 – 1830
- Hormayr, J. Freiherr von: *Die geschichtlichen Fresken in den Arkaden des Hofgartens zu München*. In: *Inland*. Nr. 167/8, München 1830
- Hormayr, J. Freiherr von: *Oesterreichischer Plutarch oder Leben und Bildnisse aller Regenten, und der berühmtesten Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler*. Wien 1807 – 1814
- Hormayr, J. Freiherr von: *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte*. Wien 1811 – 1854
- Howitt, A.: *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und anderen Documenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert von Margaret Howitt*. Hrsg. v. V. F. Binder. 2 Bde., Freiburg i.Br. 1886
- Hunter, D.: *Papermaking*. 2. Ausg., New York 1978
- Jungmair, O.: *Adalbert Stifter als Denkmalpfleger*. Linz 1973
- Karajan, T. G. von: *Seifried Helbling*. Leipzig 1844
- Karger, K.: *Erinnerungen aus meiner Wiener Akademiezeit*. In: Engerth, R.: *Eduard Ritter von Engerth. Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte*. 26. Bd., Wien 1994
- Kassal-Mikula, R.: *St. Stephan im 19. Jahrhundert – Praxis und Ästhetik*. In: *850 Jahre St. Stephan. Symbol und Mitte in Wien*. Katalog zur 226. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Wien 1997
- Keeß, S. Ritter von; Blumenbach, W.C.W.: *Systematische Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufakturen im Österreichischen Kaiserstaate*. Wien 1829 – 1830
- Keeß, S. Ritter von: *Darstellung des Fabriks- und Gewerbeswesens im österr. Kaiserstaate*. Wien 1819 – 1824
- Kielmannsegg, E. L. F. C. Graf von: *Die Al-Fresco Deckengemälde im grossen Sitzungssaale der k.k. niederösterreich. Statthalterei zu Wien*. Wien 1891
- Kimmich, K.: *Zeichenschule von Karl Kimmich*. Leipzig 1896
- Klemm, P.: *Handbuch der Papierkunde*. Leipzig 1923
- Knab, E.: *Daniel Gran*. Wien/München 1977
- Knirim, F.: *Die endlich entdeckte wahre Maler-Technik des klassischen Alterthums und des Mittelalters sowie die neuerfundene Balsamwachsmaalerei oder wesentlich verbesserte Luceanus-Knirim'sche Harzmalerei, zur vortheilhaften Vertretung der besten älteren Mal-Arten bei Staffelei und Wandgemälden. Nebst einer vollständigen Lösung des Problems der alten Enkaustik und der angeblich alten Fresko-Malerei*. Leipzig 1845
- Koller, M.: *Wandmalerei der Neuzeit*. In: Knoepfli, A.; Emmeregger, O. et al.: *Wandmalerei, Mosaik*. Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. 2. Bd., Stuttgart 1990
- Koschatzky, W. (Hrsg.): *Die Kammermaler um Erzherzog Johann*. Katalog zur Ausstellung im Landesmuseum Joanneum Graz. Graz 1959
- Kralik, R.v.: *Ein Vorschlag zur künstlerischen Ausgestaltung des Leopoldsberges*. Wien 1903

- Krasa-Florian, S.: *Die Allegorie der Austria*. Wien/Köln/Weimar 2007
- Krawany: *Geschichte der Papierindustrie der ehemaligen österreichischen Monarchie*. Wien 1923
- Krill, J.: *English Artist's Paper*. 2. Ausg., Delaware/Winterthur 2001
- Kristan, M.: *Der Blick zurück. Österreichische Geschichte in Darstellungen aus der Zeit Kaiser Franz Josefs*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Looshaus. Wien 1997
- Krug, W.: *Die Kunstsammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums*. In: *Waldmüller Schiele Rainer. Meisterwerke des niederösterreichischen Landesmuseums vom Biedermeier bis zur Gegenwart*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Wien/München 2000
- Krünitz, J. G.: *Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft*. 12. Bd., Berlin 1786
- Krünitz, J. G.: *Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft*. 106. Bd., Berlin 1807
- Kugler, F.: *Ein Besuch in München*. In: *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*. Teil III, Stuttgart 1854
- Kuhlmann-Hodick, P.: *Monumentale Zeichnungen – Die Idee des Freskos im Karton*. In: Seeliger, S. (Hrsg.): *Julius Schnorr von Carolsfeld. Aus dem Leben Karls des Großen. Kartons für die Wandbilder der Münchner Residenz*. Ausstellungskatalog, Kupferstichkabinett und Rüstkammer, Staatliche Kunstsammlung Dresden. Köln 1999
- Kunike, A.: *264 Donau-Ansichten*. Wien 1826
- Kupelwieser, E.: *Erinnerungen von Elisabeth Kupelwieser*. In: *Die Kultur*. Sonderdruck III Jg, 6. und 7. Heft, Wien 1902
- Lauber, J.: *Denkmahl der Vaterlandsliebe und Fürstentreue*. Wien 1797
- Lechner, K.: *Die Babenberger*. 2. Aufl., Wien/Köln/Graz 1974
- Lechner, K.: *Die Babenberger Markgrafen und Herzöge von Österreich 976 – 1246*. Wien 1997
- Lechner, K.: *Heiligenstadt – Sanctus Locus*. In: *Wiener Geschichtsblätter*. Hrsg. v. Verein der Geschichte der Stadt Wien. Nr. 118, Wien 1953
- Lewerken, H.-W.: *Die Kartons Julius Schnorrs von Carolsfeld in der Dresdner Rüstkammer*. In: Seeliger, S. (Hrsg.): *Julius Schnorr von Carolsfeld. Aus dem Leben Karls des Großen. Kartons für die Wandbilder der Münchner Residenz*. Ausstellungskatalog, Kupferstichkabinett und Rüstkammer, Staatliche Kunstsammlung Dresden. Köln 1999
- Lhotsky, A.: *Privilegium Maius*. Österreichisches Archiv, Wien 1957
- Lichnowsky, E. M.: *Geschichte des Hauses Habsburg*. Wien 1842
- Lichnowsky, E.: *Denkmale der Baukunst und Bildnerey des Mittelalters in dem österreichischen Kaiserthume*. Wien 1817
- Liebenwein-Krämer, R.: *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*. Phil. Diss. Frankfurt 1977
- Lohde, M.: *Gespräche mit Cornelius*. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*. 3. Bd., 1868
- Luden, H.: *Geschichte des teutschen Volkes*. Bd. 5, Gotha 1830
- Marggraf, R.: *Üeber die neue enkaustische Malerei in München und deren Stellung zu anderen Ausübungsarbeiten der Malerei in älterer und neuerer Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte der Malertechnik unserer Tage*. In: *Münchner Jahrbücher für bildende Kunst*. München 1839
- Marquart, J.: *Osteuropäische und ostasiatische Streifzüge. Ethnologische und historisch-topographische Studien zur Geschichte des 9. und 10. Jahrhunderts*. Leipzig 1903
- Meder, J.: *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*. Wien 1923
- Meder, J.: *Von der Scholle herauf. Lebenserinnerungen von Joseph Meder*. Wien 1928
- Müller, A. W.: *Moritz von Schwind. Sein Leben und künstlerisches Schaffen insbesondere auf der Wartburg*. Eisenach o.J.
- Nierhaus, A.: *Vollendung unerwünscht*. In: *Der Dombau von St. Stephan – Die Originalpläne aus dem Mittelalter*. Ausstellungskatalog. Wien 2011
- Novotny, V.: *100 Jahre Kunstverein für Böhmen. 1835 – 1935. Eine Historische Skizze*. Prag 1935
- Ormos, S.: *Peter von Cornelius und seine Stellung zur neuen deutschen Kunst*. Berlin 1866
- Paris, H.: *Kreuz- und Quergedanken eines Dresdner Ignoranten vor den Düsseldorfer Bildern, über die Düsseldorfer Bilder und manches andere. Zur Erinnerung für Freunde*. 2. Aufl., Dresden/Leipzig 1837
- Passavant, J.D.: *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom*. Heidelberg/Speier 1820
- Pennersdorfer, I.: *Österreichische Geschichte in Gedichten. Zum sechshundertjährigen Jubiläum des Einzuges Rudolfs von Habsburg in Wien, herausgegeben von Ignaz Pennersdorfer*. Wien 1878
- Perger, A. Ritter von: *Die Kunstschatze Wien's in Stahlstich nebst erläuterndem Text von A. R. von Perger*. Triest 1854 (Originalnachdruck nach der Vorlage aus der Wienbibliothek im Rathaus, Sign. 6425 B, Wien 2006)
- Perger, S. von: *Szenen aus der Vaterlands Geschichte. Epoche der Babenberger Markgrafen von Oesterreich*. Wien 1813
- Petrin, S.: *Aus dem unerschöpflichen Born österreichischer Geschichte*. In: *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*. Neue Folge 62/1996
- Piette, L.: *Die Fabrikation des Papiers aus Stroh und vielen anderen Substanzen im Großen*. Köln 1838
- Piso, I.: *An der Nordgrenze des römischen Reiches*. In: *Heidelberger Althistorische Beiträge und Epigraphische Studien (HABES)*. Bd. 41, Stuttgart 2005
- Ploder, J.: *Wiederentdeckte Zeichnungen von Leopold Kupelwieser*. In: *Festschrift für Götz Pochat*. Hrsg. v. J.K. Eberlein. Graz 2007
- Pohl, W.: *Die Awaren. Ein Steppenvolk in Mitteleuropa 567 – 822 n. Chr.* 2. Aufl., München 2002
- Pohl, W.: *Identität und Widerspruch: Gedanken zu einer Sinngeschichte des Frühmittelalters*. In: *Die Suche nach den Ursprüngen. Forschungen zur Geschichte des Mittelalters*. Hrsg. v. W. Pohl. 8. Bd., Wien 2004
- Pohl, W.; Diesenberger, M.: *Eugippius und Severin – Der Autor, der Text und der Heilige*. Wien 2001
- Pohlmann, U. (Hrsg.): *Alois Löcherer, Photographien 1845 – 1855*. Ausstellungskatalog. München 1998
- Prechtel, J. J. (Hrsg.): *Technologische Encyclopädie*. Stuttgart 1830 – 1865
- Prechtel, J. J. (Hrsg.): *Jahrbücher des k.k. polytechnischen Institutes in Wien*. Wien 1819 – 1839
- Primisser, A.: *Die kaiserlich-königliche Ambraser-Sammlung*. Wien 1819
- Primisser, A.: *Lithographien der Stammtafeln des von Kaiser Maximilian I. zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Auftrag gegebenen „Stammbaums des Hauses Österreich“*. Wien 1821
- Pursche, J.: *Schwind's Fresko-Projekt auf der Wartburg. Beobachtungen zur Entwicklung seiner Maltechnik*. In: *Die Schwind-Fresken auf der Wartburg. Ein interdisziplinäres Forschungsprojekt zu ihrer Erhaltung*. Arbeitshefte des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege. Heft 14, Thüringen 1998
- Pyrker, J. L.: *Johann Ladislav Pyrker's sämtliche Werke*. Stuttgart/Augsburg 1857
- Raczynski, A.: *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Berlin 1841
- Rancke, W.: *Joseph Albert, Hofphotograph der bayrischen Könige*. München 1977

- Reiter, C.: *Die Kartons von Joseph Führich zu den Kreuzwegstationen in der Johann-Nepomuk-Kirche in Wien*. In: Hollein, M.; Steinle, C. (Hrsg.): *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt. Köln 2005
- Reiter, C.: *Wie im wachen Traume. Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen der deutschen und österreichischen Romantik*. Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien. Salzburg/München 2006
- Richter, L.: *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen von Ludwig Richter*. Hrsg. und ergänzt von H. Richter. Leipzig 1909
- Ripa, C.: *Iconologia*. 5 Bde., Perugia 1764 – 1767
- Röckel, W.: *Beschreibung der Freskogemälde aus der Geschichte Bayerns, welche seine Majestät König Ludwig I. in den Arkaden des Hofgartens, als Eigenthum des Staats, dem öffentlichen Vergnügen weihet*. 3. Aufl., München 1830
- Röhrig, F., Stangler, G., (Hrsg.): *Der Hl. Leopold. Landesfürst und Staatsymbol*. Katalog zur Ausstellung im Stift Klosterneuburg. Wien 1985
- Rommé, B.: *Moritz von Schwind – Fresken und Wandbilder*. Ostfildern-Ruit 1996
- Schall, J. Fr.: *Ausführliche Anleitung zur Restauration vergelbter, fleckiger und beschädigter Kupferstiche [...]*. Leipzig 1863
- Schasler, M.: *Die Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin*. Berlin 1854
- Schiessl, U.: *Stereochromie. Zur Entwicklung der Maltechnik mit Alkalisilikaten und der gleichzeitigen Entwicklung der Irrwege der Putz- und Steinkonservierung damit seit 1825*. In: *Historische Technologie und Konservierung von Wandmalerei*. Vortragstext der dritten Fach- und Fortbildungstagung der Fachklasse Konservierung und Restaurierung Schule für Gestaltung Bern, 5. u. 6. November 1984. Bern 1985
- Schlaffer, H.; Schlaffer, H.: *Der Ursprung des ästhetischen Historismus in der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*. In: Schlaffer, H.; Schlaffer, H.: *Studien zum ästhetischen Historismus*. Frankfurt 1975
- Schmidl, A. (Hrsg.): *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Geographie, Geschichte, Statistik und Naturkunde*. 5 Bde., Wien 1844 – 1848
- Schnorr von Carolsfeld, F. (Hrsg.): *Julius Schnorr von Carolsfeld: Künstlerische Wege und Ziele. Schriftstücke aus der Feder des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld*. Leipzig 1909
- Schramm, H.-P.; Hering, B.: *Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung*. Graz 1988
- Schramm, P. E.; Fillitz, H.; Mütterich, F.: *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*. München 1978
- Seeliger, S.: *Die Kaisersäle der Münchner Residenz*. In: Seeliger, S. (Hrsg.): *Julius Schnorr von Carolsfeld. Aus dem Leben Karls des Großen*. Dresden 1999
- Seeliger, S.: *Julius Schnorr von Carolsfeld. Druckgraphiken und Zeichnungen*. Bestandskatalog der sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Dresden 2005
- Seeliger, S.: *Gustav Heinrich Naeke (1785 – 1835); Zeichnungen*. Bd. 13 des Landesmuseum Mainz, Graphische Sammlung. Mainz 2009
- Sickingen, F. X. S. Ritter von: *Darstellung des Erzherzogthums Oesterreich unter der Ens*. Wien 1831 – 1841
- Singer, H. W. (Hrsg.): *Allgemeines Künstler-Lexicon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler*. 1. Bd. 3. Aufl., Frankfurt/Main 1895
- Springer, A.: *Die bildenden Künste in der Gegenwart*. In: *Die Gegenwart. Eine encyclopädische Darstellung der neuesten Zeitgeschichte für alle Stände*. Leipzig 1856
- Springer, E.: *Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße*. Wiesbaden 1979
- Staats, R.: *Die Reichskrone: Geschichte und Bedeutung eines europäischen Symbols*. Kiel 2006
- Starzer, A.: *Beiträge zur Geschichte der niederösterreichischen Statthalterei. Die Landeschefs und Rätthe dieser Behörde von 1501 bis 1896. Mit den Wappen und zahlreichen Lichtdruckbildnissen der Landeschefs*. Selbstverlag der k. k. niederösterreichischen Statthalterei. Wien 1897
- Steinle, A. M. von (Hrsg.): *Eduard von Steinles Briefwechsel mit seinen Freunden*. Freiburg i.Br. 1897
- Stoessl, O.: *Moritz von Schwind. Briefe*. Leipzig 1924
- Strunk, I. K.: *Fixative für schwarze Kreide- und Kohlezeichnungen des 19. und 20. Jahrhunderts. Untersuchungen von Anwendung und Beständigkeit – restauratorische Konsequenz*. Diplomarbeit Stuttgart 2002
- Sulzer, J. G.: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig 1771
- Tattersall, K. R. J.: *Metternich – Kutscher Europas*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Münze Austria. Wien 2004
- Teichlein, A.: *Nach dem Kriege. Ein kunstgeschichtlicher Situationsplan, nebst einem Vorschlag für das Siegesdenkmal*. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*. 6. Jg., 1871
- Telesko, W.: *Barocke „Bilder-Eytheilkeit“*. In: Lechner, G. M.; Telesko, W.: *Barocke „Bilder-Eytheilkeit“*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Stift Göttweig 1993
- Telesko, W.: *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*. Wien [u.a.] 2006
- Traeger, J.: *Kaiserliche Inkarnationen. Napoleon-Bilder, von Jaques-Louis David zu Heinrich Heine*. In: Mai, E. (Hrsg.): *Historienmalerei in Europa*. Mainz/Rhein 1990
- Trapp, W.: *Kleines Handbuch der Maße, Zahlen, Gewichte und der Zeitrechnung*. Stuttgart 1992
- Vancsa, E.: *Aspekte der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in Wien*. Phil. Diss. Wien 1973
- Vancsa, E.: *Zu den vaterländischen Historien Peter Kraffts*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. 27. Bd., Wien/Köln/Graz 1974
- Vischer, F.T.: *Die Münchner Kunst*. In: *Jahrbücher der Gegenwart*. München 1846
- Vogl, J. N.: *Dom Sagen*. Wien 1845
- Völker, K.: *Die „Sturmpetition“ der evangelischen Stände in der Wiener Hofburg*. In: *Jahrbuch der Gesellschaft für die Geschichte des Protestantismus im ehem. und im neuen Österreich*. Nr. 57, Wien 1936
- Wagner, P.: *Antinomien der Identitätsdiskussion*. In: Assmann, A.; Friese, H. (Hrsg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität* 3. 1. Aufl., Frankfurt/Main 1998 (B)
- Wagner, P.: *Fest-Stellungen. Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität*. In: Assmann, A.; Friese, H. (Hrsg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität* 3. 1. Aufl., Frankfurt/Main 1998
- Wagner, W.: *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*. Wien 1967
- Weitenfelder, H.: *Erzeugung ohne Ende: Übergänge von der diskontinuierlichen zur kontinuierlichen Produktionsweise in der Industrialisierung*. In: *Erfahrung der Moderne*. Stuttgart 2007
- Wolzogen, A. Freiherr von: *Peter von Cornelius*. Berlin 1867
- Wulfert, S.: *Der Blick ins Bild. Lichtmikroskopische Methoden zur Untersuchung von Bildaufbau, Fasern und Pigmenten*. Ravensburg 1999

- Wurzbach, C.: *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*. 60 Bde., Wien 1856 – 1891
- Ziegler, A.: *Gallerie aus der österr. Vaterlandsgeschichte in bildlicher Darstellung [...] aus der Epoche des Habsburg. Hauses bis zum Regierungsantritte Kaiser Ferdinand I.* Wien 1837
- Ziegler, A.: *Historische Memorabilien des In- und Auslandes*. Wien 1840
- Ziegler, A.: *Vaterländische Bilderchronik aus der Geschichte des österreichischen Kaiserstaates*. 5 Bde., Wien 1843 – 1849
- Ziegler, A.: *Vaterländische Immortellen aus dem Gebiete der österreichischen Geschichte*. Wien 1838 – 1840
- Zinnhobler, R.: *Der hl. Severin. Sein Leben und seine Verehrung*. Linz 1982
- Ziska, F.: *Der St. Stephans-Dom in Wien und seine alten Denkmale der Kunst*. Wien 1832
- Ziska, F.: *Die Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien*. 2. Ausg., Wien 1843
- Ziska, F.: *Geschichte der Stadt Wien*. Stuttgart 1847
- Ziska, F.: *Kunst und Alterthum in dem österreichischen Kaiserstaate*. Wien 1836
- Zöllner, E. (Hrsg.): *1000 Jahre Babenberger in Österreich*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Stift Lilienfeld. Wien 1976
- Zotz, T.: *Königskrone und Fürstenhut – das gotische Kreuz aus St. Trudpert und die Habsburger im 15. Jahrhundert*. In: *Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins*. 153 = N. F. 114, 2005

Quellenverzeichnis

Niederösterreichisches Landesarchiv St. Pölten:

- Varia 8/1a: Programmentwurf I
- Varia 8/1b: Programmentwurf II
- Varia 8/1c: Programmentwurf III
- Schreiben von Leopold Kupelwieser an Freiherrn von Kübeck von Kübau, 8. Jänner 1848, Nö. Regierung
Präsidium 1848 Zl. 571/P, fol. 89 (Karton 73)
- Anweisung Kübeck von Kübaus an Freiherrn Talatzko von Gestiecek, 12. März 1848 1054/B.C., Nö. Regierung
Präsidium 1848 Zl. 571/P, fol. 56 (Karton 73)
- Anweisung von Waldheim an das k.k. Nö. Regierungs-Präsidium, 5. Jänner 1849, Nö. Regierung Präsidium 1849
Zl. 47/P, fol. 89 (Karton 73)
- Anweisung von Talatzko von Gestiecek, 22. März 1848, Nö. Regierung Präsidium 1848 Zl. 571/P, fol. 89 (Karton 73)

Niederösterreichisches Landesmuseum St. Pölten

- In den Unterlagen von Rupert Feuchtmüller befinden sich folgende Kopien:
- Brief von Kupelwieser an die kais. kön. nied. öst. hochlöbliche Civil Bau Direction vom 11. Dezember 1830
- Der Reichsstatthalter in Niederdonau; Geschäftszahl: IId 1-489-42; Betrifft: Mus. R. G. N. D., Kupelwieser Kartons zu den Fresken des großen Sitzungssaales Herrengasse II, verfasst am 2. 10. 1942, zur Kanzlei am 22. 10. 1942. Anschlussblatt zu Zl.IId-1-489-1942. Dazu die maschinengeschriebene Liste „Verzeichnis der Entwürfe zu den Deckenfresken im Grossen Sitzungssaal des Regierungsgebäudes Herrengasse II von Kupelwieser“

Archiv des Österreichischen Bundesdenkmalamtes

- Topographische Akte Gebäude Johannesgasse 5 – 5a, Zl 63K 45 zu Zahl 1645 Dsch 40, Entwurf eines Schriftstücks vom 28. 3. (?) 1864
- Topographische Akte Gebäude Johannesgasse 5 – 5a, Zl 63K 45 zu Zahl 1645 Dsch 40, Entwurf eines Schriftstücks vom 28. 3. (?) 1864
- Topographische Akte Gebäude Johannesgasse 5 – 5a, Zl 63K 45 zu Zahl 1645 Dsch 40, Brief vom 26. Februar 1868
- Topographische Akte Gebäude Johannesgasse 5 – 5a, Zl 63K 45 zu Zahl 1645 Dsch 40, Schriftstück vom 8. April 1868
- Topographische Akte Gebäude Johannesgasse 5 – 5a, Zl 63K 45 zu Zahl 1645 Dsch 40, Skizze der Decke im Raum 80
- Katastralakte zum Palais Questenberg-Kaunitz, Wien I Johannesgasse 5, Zl. 1645/40 Vorzahl 1087 K40 Nachzahl 2232 K40
- Katastralakte zum Palais Questenberg-Kaunitz, Wien I Johannesgasse 5. Zl 63K 45 zu Zahl 1645 Dsch 40
- Hauptversorgungsamt Wien, I, Johannesg. 5 – 5a Maßstab 1:100 Pl.N:26 06220 B3/A1-T11, Wien, 3. August 1939
- Katastralakte zum Palais Questenberg-Kaunitz, Wien I Johannesgasse 5; 435/K 42
- Katastralakte zum Palais Questenberg-Kaunitz, Wien I Johannesgasse 5; Siehe Schreiben vom Reichsbauamt an das Institut für Denkmalpflege vom 17. November 1942. Geschäftszeichen 0 6220 B5-885/42
- Katastralakte zum Palais Questenberg-Kaunitz, Wien I Johannesgasse 5; Zl: 435/K/42 vom 22/23. Februar 1942
- Übergabe/Übernahmsbescheinigung des Bundesdenkmalamtes von 9 Kartons für den Freskenzyklus in der niederösterreichischen Statthaltereier. Geschäftszahl 2276/49, Vorzahl 1318/49, Bezugszahl 5101/47 zZl. 2276 v. 1949, 3. Juni 1949

Personenregister

- Agnes von Waiblingen 198
Albert, Joseph 206
Albrecht I. 25, 26, 32, 33, 36, 38, 40, 99, 159, 161, 198, 199
Albrecht II. 40, 46, 143, 157
Albrecht III. von Habsburg 79
Alexander I. 38, 142
Alkuin 87
Altomonte, Martino 50
Alt, Rudolf von 75
Amerling, Friedrich von 46
Amsler, Samuel 204
Angerer, Viktor 207
Anschütz, Hermann 171
Armbruster, Michael 126
Arneth, Joseph Calasanz Ritter von 147
Asam, Cosmas Damian 50
Axmann, Josef 92
- Balston, William 274, 275
Batoni, Pompeo 154
Bauernfeld, Eduard von 184
Baumgartner, Joseph 16, 75
Beduzzi, Antonio 50
Beethoven, Ludwig van 126
Bellotti, Paul 283
Berger, Ernst 268
Bethmann-Hollweg, Moritz August von 206, 212
Beyer, Leopold 196
Beyschlag, Willibald 59
Bièfve, Edouard de 169
Blaschke, Johann 37, 92
Blumenbach, Wenzel Carl Wolfgang 263, 273, 278, 284, 285, 288
Bocksberger, Johann III, II2, II3
Böhm, Amadeus Wenzel 138
Böhm, Joseph Daniel 180, 185
Bondi, Johann Christian 293
Bonnardot, Alfred 212, 220, 257, 263
Borromäus, Karl 196
Bower, Peter 275
Bruckmann, Friedrich 207
Brudermann, Franz 118
Buchholz, Franz Bernhard von 46, III
Burckhardt, Jakob 169
Burgkmair, Hans d.Ä. 72
- Carl V. 41
Carolina Augusta 179, 187, 215, 217
Carstens, Jakob Asmus 201
Cassius Dio 82
Castlereagh, Robert Stewart 137, 139
Catel, Franz 168
Caucig, Franz 126
Charmes, Pajot de 284
Christian VII. König von Schweden 138
Collin, Heinrich Joseph von 161, 162, 176, 178
Collin, Matthäus von 129, 176, 185
Consalvi, Ercole 38, 140
Copley, John Singleton 135
- Cornelius, Peter von 167, 168, 169, 171, 172, 175, 202, 206, 210, 212, 213, 244, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 266, 268
Cotta, Johann Friedrich 204
- Danhauser, Joseph 93, 176
David, Jacques Louis 127, 133, 178, 195
Denis, Johann Michael Cosmas 127
Dietrich, Friedrich 277
Dietrich von Bern 82
Dippold, Hans Karl 87
Dittenberger, Johann Gustav 61
Dobryaschofsky, Franz Josef 37
Donkin, Bryan 286
Duller, Eduard 135
Dürer, Albrecht 34, 86, 151, 152, 168
Dworschak, Fritz 248, 251, 252
- Eitelberger, Rudolf 180, 181, 185
Eleonora Helena 33
Elisabeth von Görz-Tirol 32, 33
Elisabeth von Luxemburg 40, 157
Elster, Rudolf 212
Emler, Bonaventura 274
Engerth, Eduard 217, 218, 251
Erhard, Johann Christoph 274
Ernst der Eiserne 70
Ernst, Leopold 74, 106
Erzherzog Franz Karl 161, 164
Erzherzog Johann 126, 129, 152, 176, 178, 185, 186, 189, 190
Erzherzog Karl 34, 37, 38, 40, 129, 136, 178
Estler, Anton 283
Eugen von Savoyen 34, 40, 41, 124, 194
Eugippius 58
- Fendi, Peter 28, 59, 86, 92
Ferdinand I. 24, 27, 29, 30, 36, 38, 39, 40, 42, 46, 49, 52, 61, 115, 121, 143, 151, 152, 164, 193, 195, 249
Ferdinand I. der Gütige 163
Ferdinand II. 27, 40, 143, 160, 249
Ferdinand II. von Aragon 151
Fernbach, Franz Xaver 170
Fischer, Johann Martin 48, 52
Fischer, Joseph 105
Fischer, Martin 126
Fischer, Vincenz 126
Fischer von Erlach, Johann Bernhard 28
Foerster, Ernst 206
Förster, Ludwig 15
Forstreiter, Erich 250, 251, 252
Franz I. 27, 28, 29, 38, 41, 46, 50, 93, 104, 114, 142, 144, 154, 175, 176, 179, 195, 196, 197, 198
Franz Joseph I. 40, 143, 159, 161, 165, 249
Franz Stephan von Lothringen 152
Friedrich I. Barbarossa 43, 82, 203
Friedrich I. der Schöne 161
Friedrich II. 105
Friedrich II. der Streitbare 32
Friedrich III. 30, 31, 33, 37, 200

Friedrich III. der Streitbare 76
 Friedrich III. (IV.) 76
 Friedrich I. König von Württemberg 138
 Friedrich VI., König von Dänemark 138
 Friedrich Willhelm von Preußen 38
 Fuchs, Johann Nepomuk 171, 172, 272
 Füger, Heinrich 126, 127, 129
 Führich, Joseph von 17, 59, 92, 177, 181, 186, 201, 210, 217,
 245, 246, 258, 260, 262, 264, 266
 Füllli, Johann Heinrich 127
 Fuß, Wilhelm Eduard 174

Gallait, Louis 169
 Geiger, Johann Nepomuk 45, 59, 60, 104, 122
 Gentz, Friedrich von 137, 139, 140
 Gerard, Francois 134
 Gerhard, Fritz 174
 Giovanni, Aloys Andreoli di 287
 Görres, Guido 118, 122
 Görres, Joseph 167, 168, 175
 Gran, Daniel 43, 44, 50, 148, 152
 Grillparzer, Franz 162, 176, 186, 197
 Gröger, Friedrich Carl 138
 Groppenberger, Aloys von 123
 Gros, Jean-Antoine 134, 178
 Grosse, Theodor 207

Hamilton, Gavin 127
 Hammer-Purgstall, Joseph Freiherr von 176
 Hanfstaengl, Franz 206
 Hanslick, Eduard 207
 Hardenberg, Karl August von 140
 Hardtmuth, Ludwig Carl 261
 Haschka, Leopold Lorenz 126
 Haydn, Joseph 126
 Hefner-Alteneck, Jacob Heinrich 64, 91
 Heider, Gustav Freiherr von 106
 Heinrich II. 91
 Heinrich II. Jasomirgott 30, 31, 37, 40, 76, 98, 196
 Heinrich, Wilhelm 293
 Helbling, Seifried 105
 Helfert, Josef 186
 Hemerlein, Karl Johann Nepomuk 60
 Hensler, Georg Friedrich 127
 Herzog Albert von Sachsen-Teschen 178
 Herzog Albrecht IV. 156
 Herzog Maximilian Joseph von Bayern 170
 Hevesi, Ludwig 16, 177, 210
 Hill, David 275
 Hilscher, Joseph Emanuel 162
 Hiltensperger, Johann Georg 171
 Hl. Rupert 61, 203
 Hl. Severin 36, 37, 49, 53, 62, 88, 193, 194, 197, 199, 203
 Hoehle, Johann Nepomuk 141
 Höfel, Blasius 128, 139
 Hollingworth, Robert und Finch 275
 Honig, Cornelius und Jacob 273

Hormayr, Joseph Freiherr von 46, 48, 57, 73, 82, 83, 86, 88, 92,
 104, 105, 117, 118, 120, 121, 123, 127, 129, 141, 148, 152, 159,
 162, 174, 176, 177, 186, 190, 191, 192, 199, 200
 Horneck, Ottokar 146

Illig, Moritz 288
 Isabey, Jean-Baptiste 137, 139, 140

Jaques, Nicolas 138
 Jellatschitsch, Banus 164
 Johann III. Sobieski 197
 Joseph II. 27, 40, 42, 46, 143, 155, 159

Kaiser Franz Joseph 93
 Kaiserin Maria Anna 164
 Kaiser Mathias 162
 Kaiser Otto I. 92
 Kaiser Probus 59
 Kant, Immanuel 201
 Kaplir, Zdenko Graf 118
 Karajan, Theodor Georg von 105
 Karl der Große 36, 37, 39, 43, 71, 82, 89, 128, 193, 199
 Karl Ludwig Friedrich von Baden 138
 Karl V. 22, 26, 27, 33, 34, 41, 42, 121, 122, 151, 152
 Karl VI. 27, 28, 41, 44, 196
 Karl V. von Lothringen 197
 Katzler, Vinzenz 61, 73
 Kaulbach, Wilhelm von 172, 175, 206, 207
 Keeß, Stephan Ritter von 263, 272, 273, 274, 277, 278, 284,
 285, 288, 293
 Kielmannsegg, Erich Graf 205
 Kiesling, Aloys 274
 Kleist, Heinrich von 133
 Klieber, Josef 28, 49, 52
 Knirim, Friedrich 171
 Knoderer, Hans 144, 145
 Koller, Wilhelm 271
 Kollonitsch, Leopold Carl von 40, 52, 53, 124, 187, 188, 194, 196
 König, Johann 170
 König Ludwig I. von Bayern 170, 171, 186
 Körner, Theodor 133, 176
 Krafft, Johann Peter 128, 133, 134, 135, 141, 170, 176, 177, 178,
 179, 180, 182, 185, 191, 195, 200
 Kralik, Richard 198
 Kraus, Anton 248, 250, 251, 252
 Krill, John 283
 Krünitz, Johann Georg 278
 Kübeck, Karl Friedrich Freiherr von 13, 15, 17, 18, 19, 40, 48, 185,
 205, 216, 295, 297, 298, 299
 Kubel, Wilhelm 212
 Kugler, Franz Theodor 189
 Kunike, Adolf 105
 Kupelwieser, Elisabeth 45, 182, 185, 216, 272
 Kupelwieser, Karl 161
 Kupelwieser, Paul 161
 Kutlaro, Alois 292

Laborde, Alexander 146
 Lafite, Ernst 83, 86

- Lafite, Friedrich 272
 Lalanne, François Antoine Maxime 263
 Lamormaini, Wilhelm 158
 Lampi, Johann Baptist von 126
 Langer, Theodor 204
 Lannes, Jean 132, 133
 Lauber, Joseph 127
 Lawrence, Thomas 139
 Lechner, Karl 252
 Lenau, Nicolaus 176
 Leopold I. 25, 27, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 67, 94, 161, 194, 199
 Leopold III. 37, 44, 101, 197, 198
 Leopold III. von Habsburg 79
 Leopold V. 33, 34, 44, 64, 121
 Leopold VI. der Glorreiche 25, 26, 32, 38, 39, 53, 72, 108, 121, 194, 196
 Leykam, Maria Antonia von 137
 Lichnowsky, Eduard Fürst 58, 73, 105, 303
 Löcherer, Alois 206
 Loos, Friedrich 107
 Luden, Heinrich 86, 87
 Ludwig I. von Bayern 175, 200, 204
 Lutz, Johanna 185, 186
- Marc Aurel 36, 37, 39, 71, 84, 193, 199
 Margarete von Österreich 151
 Maria Theresia 18, 32, 33, 40, 44, 46, 129, 143, 150, 152, 159, 193, 197, 216
 Maria von Burgund 33, 151, 152, 177
 Maron, Anton von 148
 Maurer, Hubert 126
 Maximilian I. 18, 31, 33, 34, 40, 41, 42, 46, 49, 97, 111, 121, 122, 143, 144, 146, 153, 177, 193, 216
 Maximilian I. von Bayern 138
 Maximilian Joseph I. 29
 Meder, Fides 251
 Meder, Joseph 262, 264
 Melly, Eduard 189
 Mengs, Anton Raphael 169
 Metternich, Klemens Wenzel Lothar von 105, 129, 142, 161, 177, 178, 180
 Molina, Paul Andreas 278, 287
 Montabert, Jaques-Nicolas 170
 Motte, Charles 138
 Müller, Andreas 174
 Müller, August Wilhelm 172
 Müller, Friedrich 139
 Müller, Leopold 278
- Naeke, Gustav Heinrich 279
 Napoleon Bonaparte 82, 86, 87, 132, 133, 178, 179
 Nesselrode, Karl Robert von 38, 137, 140
 Neumeyer, Lorenz 106
 Niebuhr, Barthold Georg 202
 Nobile, Peter 17, 180
 Nüll, Eduard van der 15
- Odoaker 36, 37, 53, 62, 82, 193, 194, 197
 Oescher, Leopold 75, 106, 107
- Olivier, Ferdinand 186
 Olivier, Heinrich 141, 176
 Origone, Georg 283
 Osio, Angelo 283
 Ostheimer, Anton 293
 Otto I. 199
 Otto II. 25, 36, 38, 39, 66, 199
 Ottokar II. Přemysl 82, 177, 178
 Overbeck, Friedrich 168, 169, 201, 202, 206, 212, 259, 260, 262, 266
- Pächner, Ignaz Theodor 275
 Pallavicini, Hortensio 159
 Papst Alexander III 203
 Papst Gregor IX. 105
 Papst Honorius IV. 145
 Papst Nikolaus III. 145
 Papst Paul II. 74
 Parricida, Johann 98, 198
 Passavant, Johann David 175
 Passini, Johann Nepomuk 162
 Perger, Anton Ritter von 118, 183, 196, 204
 Perger, Sigmund Ferdinand Ritter von 32, 37, 92, 177
 Peschier, Ludwig Ritter von 287
 Petter, Anton 152, 176, 177
 Pfalzgraf Philipp 119, 120
 Pffor, Franz 167
 Philipp I. von Kastilien 151
 Pichler, Caroline 92, 159, 176, 185
 Pichler, Johann Peter 129
 Piette, Louis und Prosper 285
 Pindur, Leopold 250, 252
 Pixis, Theodor 206
 Pozzo, Andrea 181, 182
 Prägartner, Alois 285
 Prechtel, Johann Joseph 277, 278, 283, 284, 286, 287, 288
 Primisser, Alois 31, 32, 33, 46, 73, 145, 156
 Pyrker, Ladislaus 17, 27, 58, 59, 60, 99, 176, 186, 194
- Quandt, Johann Gottlieb 212, 262
 Quarin, Joseph von 127
 Quiquerez, Care 278
- Radezky, Joseph Wenzel von 164
 Raffael da Urbino 45, 72, 101, 103, 168
 Rahl, Carl 127, 128, 252
 Raich, Johann Michael 169
 Ramler, Wilhelm 52
 Reindel, Albert Christoph 138
 Rethel, Alfred 43, 45, 86, 87
 Richard Löwenherz 34, 101
 Ripa, Cesare 43, 52, 143
 Riwnatz, Carl 75
 Robert, Nicolas Louis 286
 Roesner, Ambros 183
 Roesner, Carl 17, 75, 181, 244
 Rottmayr, Johann Michael 50
 Rudolf I. 25, 36, 38, 40, 43, 46, 49, 60, 61, 72, 82, 99, 102, 103, 143, 145, 147, 159, 175, 176, 177, 178, 193, 194, 198, 199, 203

Rudolf II. 97, 98, 99, 198
 Rudolf II.(HRR) 162
 Rudolf IV. 30, 31, 37, 53, 76, 80, 196, 198
 Ruß, Carl 46, 59, 60, 61, 64, 66, 72, 93, 98, 101, 104, 118, 120, 126, 127, 159, 162, 177, 179, 186
 Ruß, Leander 32, 46, 92, 104, 118, 123

 Salm, Niklas Graf 38, 40, 119, 124
 Salm-Reifferscheidt, Hugo Franz Altgraf zu 162, 186, 189
 Salm-Reifferscheidt; Hugo Franz Altgraf zu 194
 Salzer, Mattäus 293
 Sambach, Christian 52
 Saurau, Franz Josef Graf 127, 131, 193
 Schadow, Friedrich Wilhelm 169
 Schäffer, Jacob Christian 283
 Schall, Johann Friedrich 260, 286
 Schärmer, Johann 50
 Schasler, Max 201
 Schiller, Friedrich von 175, 176
 Schimann, Alois 256
 Schlegel, Friedrich 87, 176
 Schlothauer, Joseph 171, 187, 210, 212, 213, 272, 273
 Schmutzer, Ferdinand 126, 129
 Schnorr von Carolsfeld, Julius 43, 45, 64, 65, 86, 87, 102, 103, 111, 128, 169, 170, 171, 174, 175, 188, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 210, 211, 212, 213, 258, 260, 262, 264, 266
 Schnorr von Carolsfeld, Ludwig 37, 45, 60, 61, 83, 92, 177, 185, 186, 203, 259, 260, 262, 266
 Scholz, Emmanuel 273
 Schraudolph, Johann von 268
 Schulz, Leopold 58
 Schwanthaler, Ludwig 50
 Schwemmingen, Joseph 37
 Schwind, Moritz von 37, 61, 170, 172, 174, 184, 186, 204, 207, 260, 262, 266
 Seele, Johann Baptist 139
 Seeliger, Stephan 279
 Siccardsburg, August von 15
 Sickingen, Franz Xaver Joseph Schweickhardt von 106, 107
 Siedler, Johann 272
 Sieger, Eduard 293
 Sigihard Graf von Chiemgau 66
 Sigismund I. von Polen 151
 Spaun, Anton Ritter von 184
 Sprenger, Paul 16, 17, 18, 75, 216, 236
 Springer, Anton 174
 Starhemberg, Ernst Rüdiger von 38, 40, 124, 194, 196
 Steinle, Edward von 118, 119, 169, 174, 185
 Sterz, Vincenz 287
 Stieler, Joseph 138
 Stöber, Franz Xaver 204
 Stupanus, Bernhard 263
 Sumerau, Freiherr Josef von 126
 Süßmayr, Franz Xaver 126
 Sutter, Joseph 274
 Széchényi, Ferenc 189

 Talatzko, Johann Adam 15, 17
 Talleyrand, Charles-Maurice 38, 137, 139, 140, 141

 Taylor, George und Clement 284
 Teichlein, Anton 189
 Thaeter, Julius 203, 204, 210, 211, 213, 264
 Theodora Angela Prinzessin von Byzanz 38, 101, 102, 104
 Thornhill, James 199
 Thorwaldsen, Bertel 86
 Tilly, Johann Tserclaes Graf 159
 Trementsensky, Joseph 293
 Tunner, Joseph Ernst 169
 Turner, William 275

 Uffenheimer, Johann Gabriel 285

 Vasari, Giorgio 220, 223, 257, 260
 Veit, Philipp 169, 202, 266
 Vermeyen, Cornelisz 27
 Vischer, Theodor 175
 Vladislav II. von Böhmen 151
 Vogler, Adam 217, 251
 Vogl, Johann Nepomuk 59, 118

 Wagner, Richard 206
 Waldheim, Peter Schürer Edler von 16
 Waldmüller, Ferdinand Georg 46
 Weigel, Christoph 119
 Weilheim, Carl 271
 Weilheim, Ludwig 271
 Weiß, Johann 285
 Weiss, Peter 275
 Wellington, Arthur Wellesley 137, 139, 141
 West, Benjamin 133
 Whatman, James 274, 285
 Wigand, Georg 203
 Willhelm III. 142
 Windischgrätz, Alfred I. zu 164
 Wolf, Franz 141
 Wolzogen, Ernst von 173, 266
 Württemberg, Ferdinand August Friedrich Herzog von 38, 131

 Ziegler, Anton 46, 60, 61, 65, 73, 82, 83, 92, 93, 98, 104, 119, 122, 123, 127, 133, 146, 159
 Zimmermann, Friedrich Wilhelm 204
 Ziska, Franz 28, 45, 57, 73, 82, 83, 84, 86, 88, 92, 98, 104, 105, 106, 118, 120, 122, 127
 Zitek, Johann 204
 Zriny, Niclas Graf 200

Danksagung

An erster Stelle sei o. Univ.Prof. DI Mag. Wolfgang Baatz und HR. Univ.Doiz. Dr. Werner Kitlitschka, den Betreuern der diesem Band zugrunde liegenden Dissertation, aufs Herzlichste gedankt. Sie haben die Arbeit nicht nur fachlich mit großem Einsatz begleitet, sondern sorgten auch für ein anregendes Arbeitsklima und übernahmen die mühsame Aufgabe der kritischen Durchsicht der Texte.

Besonders hervorzuheben ist auch die gute Zusammenarbeit mit dem Niederösterreichischen Landesmuseum, wo sich der weitaus größte Teil des hier bearbeiteten Nachlasses von Leopold Kupelwieser befindet. Mag. Wolfgang Krug bin ich nicht nur für die großzügige Unterstützung des Projekts und für sein unermüdliches Engagement bei meinen Recherchen zu großem Dank verpflichtet, sondern auch für zahlreiche wertvolle fachliche Hinweise. In diesem Zusammenhang möchte ich auch Mag. Christa Scheiblauer (ebenfalls Niederösterreichisches Landesmuseum) für ihren Einsatz bei der Durchführung des Konservierungs-Projekts der Kupelwieser-Kartons Dank aussprechen. Die Nachkommen Leopold Kupelwiesers, Familie Widrich in Salzburg, gewährten mir in großzügiger Weise Einblick in weitere Werke des Künstlers aus seinem Nachlass.

Ganz besonderer Dank ergeht weiters an Doz. Dr. Cornelia Reiter (Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien) für viele Diskussionen, Anregungen und große Anteilnahme an der Arbeit sowie für die großzügige Bereitstellung von Fotomaterial und Bildrechten. An dieser Stelle sei auch Kurt Krenn vom Kupferstichkabinett herzlichst für die Fotografien der am Institut für Kunstgeschichte in Graz wiedergefundenen Skizzenblätter und Studien Leopold Kupelwiesers gedankt.

Weiters haben eine Reihe von Personen durch Hinweise und neue Impulse zum Gelingen der Arbeit beigetragen: Univ.Doiz. Dr. Manfred Koller (ehem. Leiter der Abteilung Restaurierwerkstätten, Österreichisches Bundesdenkmalamt), Dr. Hubert Weitensfelder (Technisches Museum, Wien), Univ.Prof. Dr. Ernst Bruckmüller (Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Universität

Wien), Univ.Doiz. Dr. Werner Telesko (Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien), Mag. Martin Pammer (Österreichisches Außenministerium), ao. Univ.Prof. Dr. Meta Niederkorn (Institut für österreichische Geschichtsforschung, Universität Wien), und Prof. Dr. Johann Josef Böker (Fakultät für Architektur, Universität Karlsruhe).

Ohne den Beistand von Amtsrat Ferdinand Gutsch (Archiv der Akademie der bildenden Künste Wien) bei der Transskription und Interpretation der schriftlichen Quellen wäre meine Arbeit um vieles mühevoller und weniger ergiebig gewesen. Weitere Unterstützung bei Archivarbeiten gewährten Dr. Theodor Brückler (Archiv des Bundesdenkmalamts, Wien), Gabriele Roithner (Bildarchiv des Österreichischen Bundesdenkmalamts, Wien) und Dr. Willibald Rosner (Niederösterreichisches Landesarchiv, St. Pölten). Herzlicher Dank ergeht auch an Josef Ploder (Universität Graz, Institut für Kunstgeschichte), der mir das am Institut wiedergefundene Konvolut von Zeichnungen Kupelwiesers in großzügiger Weise zugänglich machte und damit eine wertvolle Ergänzung und Erweiterung der vorliegenden Arbeit ermöglichte.

Für die Durchführung bzw. Interpretation von naturwissenschaftlichen Analysen danke ich Dr. DI Robert Linke (Abteilung Restaurierwerkstätten, Zentrallabor; Österreichisches Bundesdenkmalamt Wien, FTIR-Analysen), Mag. Dr. Renata Burszan (Institut für Konservierung-Restaurierung, Akademie der bildenden Künste Wien, Pigmentidentifizierung mittels Polarisationsmikroskopie), Mag. Madeleine Dellmour (Institut für analytische Chemie, Universität Wien, Gaschromatographie), Prof. Dr. Johannes Weber (Institut für Kunst und Technologie, Universität für angewandte Kunst Wien, REM/EDX) und Univ.Prof. Dr. DI Manfred Schreiner (Institut für Naturwissenschaften und Technologie in der Kunst, Akademie der bildenden Künste Wien, RFA).

Schließlich sei auch dem Verlag Bibliothek der Provinz, allen voran Richard Pils, für die gute Zusammenarbeit gedankt.

Sigrid Eyb-Green

Das zusammengedrückte Gedenken

Leopold Kupelwiesers Freskenzyklus in der Niederösterreichischen Statthaltere

Fotos: alle Fotos (wenn nicht anders ausgewiesen) von der Autorin
Grafische Gestaltung: Gottfried Eilmsteiner
Gesamtherstellung: *Verlag* Bibliothek der Provinz

Verlag Bibliothek der Provinz
A-3970 Weitra
www.bibliothekderprovinz.at

ISBN 978-3-99028-075-1

Wir haben uns bemüht, alle Rechteinhaber der in diesem Band verwendeten Abbildungen ausfindig zu machen.
Falls hierbei Fehler unterlaufen sind, bitten wir Sie, dem Verlag gegenüber bestehende Ansprüche geltend zu machen.

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Texte: Sigrid Eyb-Green

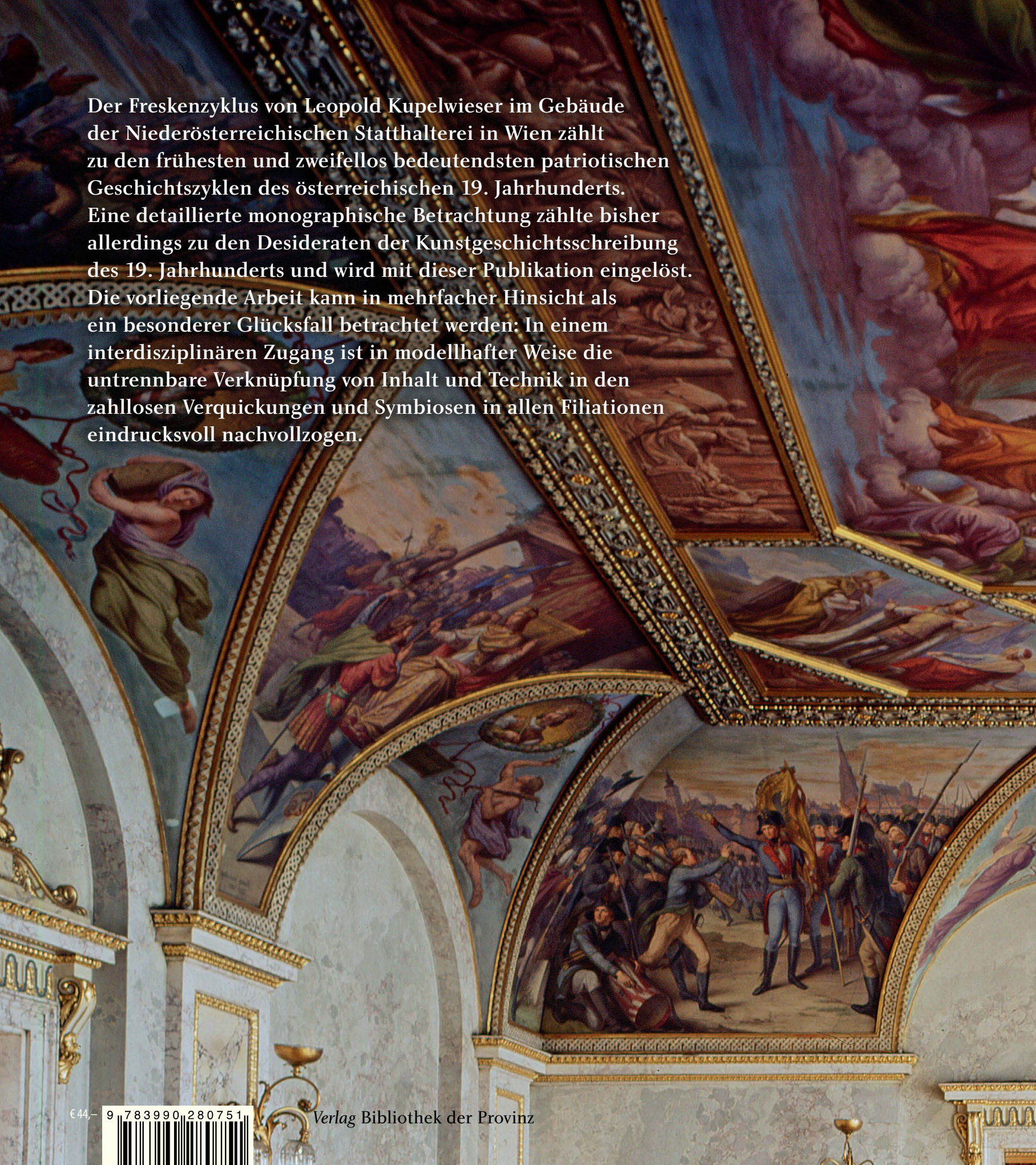
Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und der Verbreitung sowie der Übersetzung, sind vorbehalten.

Abbildung Umschlag: Der große Sitzungssaal (Marmorsaal) im Gebäude der Niederösterreichischen Statthaltere;
Bildquelle: Nö. Landesmuseum (Foto: Peter Böttcher).

Veröffentlicht mit Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF): PUB 89-G21

FWF
Der Wissenschaftsfonds.

WISSENSCHAFT · FORSCHUNG
NIEDERÖSTERREICH 



Der Freskenzyklus von Leopold Kupelwieser im Gebäude der Niederösterreichischen Statthalterei in Wien zählt zu den frühesten und zweifellos bedeutendsten patriotischen Geschichtszyklen des österreichischen 19. Jahrhunderts. Eine detaillierte monographische Betrachtung zählte bisher allerdings zu den Desideraten der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts und wird mit dieser Publikation eingelöst. Die vorliegende Arbeit kann in mehrfacher Hinsicht als ein besonderer Glücksfall betrachtet werden: In einem interdisziplinären Zugang ist in modellhafter Weise die untrennbare Verknüpfung von Inhalt und Technik in den zahllosen Verquickungen und Symbiosen in allen Filiationen eindrucksvoll nachvollzogen.

