

Werner Telesko

Geschichtsraum Österreich

Die Habsburger und ihre Geschichte
in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts



„Bilder produzieren Geschichtsbilder“.

Wie kaum für eine andere Epoche gilt dieser Satz für das österreichische 19. Jahrhundert. Besonders in den Historienbildern dieser Zeit scheinen sich die komplexen geschichtlichen Zusammenhänge geradezu gleichnishaft zu verdichten. Die vorliegende umfassende Publikation, welche die ungeheure Breite des Materials erstmals in allen Gattungen vorstellt, nähert sich diesem Fragenkomplex über die Analyse der Gestaltwerdung der „Nation Österreich“ von der „Casa d'Austria“ bis zum habsburgischen „Gesamtstaat“.

Die äußerst vielfältigen Propagandastrategien der Habsburger Regenten und die damit untrennbar verbundene Frage nach der Legitimation des österreichischen Kaisertums nach 1848 lenken den Blick wieder zurück zur Suche nach den eigenen „Ursprüngen“ und zur Selbstversicherung durch die Mythisierungen des Stammvaters Rudolf I. (1218–1291). Rückbezüge dieser Art sollten die Gegenwart als immerfort wiederkehrende Vergangenheit erklären und damit – angesichts rasanter politischer Entwicklungen – Sicherheit und „Identität“ stiften sowie die Kontinuität der brüchig gewordenen dynastischen Macht aufrechterhalten. Die vorliegende Kunstgeschichte des österreichischen 19. Jahrhunderts zeigt anschaulich, in welcher Weise es möglich war, aus dem praktisch unerschöpflichen Reichtum der Vergangenheit Sinnstiftungen für die Gegenwart zu ziehen.





Werner Telesko

Geschichtsraum Österreich

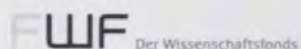
Die Habsburger und ihre Geschichte
in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts

Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

Herausgegeben von der Österreichischen Galerie Belvedere



Veröffentlicht mit Unterstützung des
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung



Die Forschungen zu vorliegender Publikation
wurden im Rahmen eines APART (AUSTRIAN PROGRAMME
FOR ADVANCED RESEARCH AND TECHNOLOGY)-
Stipendiums der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
(2002–2005) gefördert.



ÖSTERREICHISCHE
AKADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN

Coverabbildungen: Archiv des Autors

Bibliografische 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.

ISBN 3-205-77522-8

ISBN 978-3-205-77522-5

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege, der Wiedergabe im Internet und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

© 2006 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H. und Co.KG, Wien · Köln · Weimar

<http://www.boehlau.at>

<http://www.boehlau.de>

Druck: Dimograf, Poland

Inhalt

Vorwort und Einführung	13
1 Österreichs „Identitäten“ und die bildende Kunst im 19. Jahrhundert – Begrifflichkeiten, Methodik und Perspektiven	
„Identität“ – Versuche einer begrifflichen Eingrenzung	19
Bildende Kunst und Identität	20
„Imagined Communities“ – Österreich im 19. Jahrhundert als historischer Sonderfall ..	22
Die unterschiedlichen Ebenen österreichischer „Identität“	24
Die Symbole dynastischer Identität: Krone und Wappen.	26
Armee und Militär als Garanten der Dynastie	27
Fiktive „Gemeinsamkeit“ als identitätsstiftender Faktor.	28
Identitätskonstruktionen „von unten“ und „von oben“	29
Die Strategien der Eliten – Kunst „im Dienst des Staates“	30
„Kanonbildungen“ als Strukturmerkmal österreichischer Identitätsstiftungen im 19. Jahrhundert	32
Die Prinzipien der „Kanonbildung“	39
„Kanonbildung“ als Denkmodell für die Strukturierung von Geschichte.	40
2 Die Formierung der „Nation Österreich“ als schwieriger Prozess von der „Casa d’Austria“ zum habsburgischen „Gesamtstaat“	
„Nationale“ Identität.	43
„Monarchie des Hauses Österreich“	44
Das österreichische Kaisertum von 1804 bis 1848	45
Vaterlandspatriotismus und „nationale Kunst“	46
Patriotismus, Vaterlandsliebe und -erziehung	50
Franz Sartoris Vaterlandskunde	52
Die staatsrechtlichen Grundlagen des Österreich-Begriffs in der franzisko-josephinischen Epoche	54
„Österreich“ und „österreichisch“ in der franzisko-josephinischen Epoche	56

Das Nationalitätenkonzept von Viktor Franz Freiherr von Andrian-Werburg (1813–1858) und seine Folgen	58
Vaterlandskunde und patriotische Festspiele	60
„Österreichische“ Identitäten in ihrem Verhältnis zu Deutschland in der franzisko-josephinischen Epoche.	62
Die „Austria“ in der bildenden Kunst	64
Personifikationen der „Austria“ an Brunnenanlagen	69
3 Maria Theresia – die „Landesmutter“ als Integrationsfigur im 19. Jahrhundert	
Maria Theresia und der Kult der „Kernfamilie“	79
Die Ikonographie Maria Theresias im 18. Jahrhundert zwischen mythologischer Verkleidung und „Identifikationsporträt“	80
Maria Theresia als „Landesmutter“	83
Die Rezeption Maria Theresias im 19. Jahrhundert – der Denkmalkult	84
Caspar von Zumbuschs Wiener Maria-Theresia-Denkmal	86
Die politische Instrumentalisierung des Wiener Maria-Theresia-Denkmal.	93
Der maria-theresianische Denkmalkult in Österreich	94
Die wichtigsten Themenkreise der Ikonographie Maria Theresias im 19. Jahrhundert .	94
Maria Theresia am Preßburger Reichstag (11. September 1741) – die Herrscherin als „Kämpferin“	96
Die Herrscherin als „Mutter“	100
4 Joseph II. – zur Rezeption des Kaisers zwischen nationaler Vereinnahmung und bildlicher Verklärung	
Historische Grundlagen der Regentschaft Josephs II.	105
Das 18. Jahrhundert – die „zeitgenössischen“ Bilder des Kaisers	106
Hieronymus Löschenkohl (1753–1807) und Kaiser Joseph II.	111
Die frühe Rezeption des Herrscherbildes: das Wiener Denkmal Josephs II.	111
Die politische Instrumentalisierung des Wiener Joseph-Denkmal.	117
Der Herrscher als Pflüger	118
Die Geschichte der Denkmäler bei Slavikovice	121

Zur Metaphorik des herrscherlichen Pflügens	123
Die literarische Verherrlichung Josephs II.	125
Die legendarische Ausweitung des Wirkens Josephs II. in Gestalt eines „Lebensromans“	126
Der Kult Josephs II. in den Denkmälern des 19. Jahrhunderts im deutsch-tschechischen Spannungsfeld	130
Die Denkmäler Josephs II. im heutigen Österreich	136
Begleitpublikationen zu den Denkmalsenthüllungen	140

5 Das österreichische Kaisertum von Franz II. (I.) bis Franz Joseph I. im Spannungsfeld von dynastischer Repräsentation und nationaler Identität

Kaiser Franz II. (I.)	145
Kaiser Franz II. (I.) als letzter Regent des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und als Begründer des Kaisertums Österreich.	148
Der Bezug zu Kaiser Joseph II.	150
Die Rezeption barocker Traditionen	150
Die „Liebe“ des Herrschers und die „Liebe“ zum Herrscher als propagandistische Leitmotive Habsburgs im 19. Jahrhundert	153
Das Jahr 1814 – die Befreiung in Wort und Bild	156
Das Reiterporträt	158
Das Kaiserporträt Friedrich von Amerlings (1832) und die Wiedergabe der „Individualität“ des Herrschers	160
Repräsentative Herrscherporträts.	163
Der Herrscher als „erster Bürger“	164
Der Herrscher als „erster Arbeiter“ des Volkes	166
Der Kaiser als „Familienvater“	169
Die „Franzensburg“ als Ausdruck habsburgischen Ahnenkultes	174
Der Bau als geschichtsträchtiges „Reliquiar“	177
Der „Habsburgersaal“ der „Franzensburg“	178
Der „Lothringersaal“ der „Franzensburg“	181
Herrscherrepräsentation und „Caritas“	186
Die „Caritas“ der Kaiserin	189
Kaiser Franz auf dem Sterbebett	189
Die „Monumentalisierung“ der Erinnerung an den Kaiser	191
Das „Nachleben“ Kaiser Franz' II. (I.)	194

Kaiser Ferdinand I.	195
Die Beschwörung der Kontinuität.	196
Krönungsbilder.	198
„Glorifikationen“ Ferdinands I.	199
Ferdinands „Caritas“	202
„Enzyklopädische“ Ikonographie des Kaisertums Österreich	203
Kaiser Franz Joseph I.	205
Die Anfänge der Repräsentation Kaiser Franz Josephs I.	207
„Kontinuitäten“	211
Uniformbildnisse	212
„Schriftporträts“	213
Repräsentative Herrscherporträts.	215
Die Rezeption der Antike	216
Herrscherporträts im Ornat vom Goldenen Vlies	218
Das Reiterbildnis.	220
Der Herrscher in „naturräumlicher“ Umgebung	220
„Sakralisierungen“ Franz Josephs.	223
Prunkpublikationen zu den Herrscherjubiläen	230
Das Jahr 1908 – Gipfelpunkt der Mythisierung Franz Josephs	235
Jubiläumsadressen	238
Die Medaille als Medium der breiten Popularisierung von „Herrscherimages“.	241
Die Medaille als Medium der Visualisierung dynastischer Traditionen	243
Der Wahlspruch „Viribus unitis“ – habsburgisches „Leitmotiv“ oder multifunktionales Propagandainstrument?	244
Der Herrscher als „Mythos“	252

6 Die Suche nach den „Ursprüngen“: habsburgische Selbstversicherung durch Beschwörung des „Stammvaters“ Rudolf I.

Die Suche nach den „Ursprüngen“	255
Habsburgische „Frömmigkeit“ – Rudolf von Habsburg und der Priester.	255
Die Bedeutung der Rudolfslegende in der Frühen Neuzeit	256
Die Rudolfslegende im 19. Jahrhundert.	257
„Die Habsburg“: der Ursprungsort der Dynastie.	260
Die Ikonographie Rudolfs von Habsburg in der Frühen Neuzeit.	263
Ladislaus Pyrkers „Rudolphias“	264

Die „Erwählung“ Rudolfs	266
Die Marchfeldschlacht 1278 – Rudolf von Habsburg und Ottokar	269
Rudolf-Panegyrik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	273
Rudolf-Panegyrik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	274
Denkmäler Rudolfs von Habsburg	276
Die Aktualisierung der „Pietas“ Rudolfs bis zur Epoche Kaiser Franz Josephs I.	280
Kronprinz Erzherzog Rudolf als personifizierte „Erinnerung“ an den dynastischen Stammvater	282
Rückbezüge des 19. Jahrhunderts auf die Epoche der Babenberger	287
Herzog Heinrich II. Jasomirgott	289
Die Rezeption der Babenberger in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	291
Die Ikonographie der Babenberger in der Plastik	292
Genealogien als Grundlagen dynastischer Legitimationsstrategien	294
Rudolf von Habsburg und die Beschwörung des genealogischen „Ursprungs“	294
Stammbäume	295
„Ahnengalerien“	304
Dynastische Ahnengalerien in der zweiten Jahrhunderthälfte	307
Habsburgische „Ahnenreihen“ im internationalen Vergleich – Bayern und Böhmen ..	310

7 Geschichtsschreibung als „Neuentdeckung“ des Landes – Tendenzen österreichischer Historiographie im 19. Jahrhundert

Die Schwerpunkte österreichischer Historiographie vor Joseph Freiherr von Hormayr (1781 oder 1782–1848)	313
Joseph Freiherr von Hormayr	314
„Vaterländische“ Themen in Wort <i>und</i> Bild	315
Hormayrs „Österreichischer Plutarch“	315
Hormayrs „Österreich und Deutschland“	318
Hormayrs „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“	318
Hormayr und Tirol	319
Österreichische Historiographie im 19. Jahrhundert	320
Joseph Alexander Freiherr von Helfert (1820–1910)	322
Das „Kronprinzenwerk“ Erzherzog Rudolfs	324

8 „Populäre Bilder“ – Interpretationen österreichischer Geschichte in der Malerei des 19. Jahrhunderts

„Kunstpolitik“ im Vormärz	329
Die inhaltlichen Schwerpunkte der Historienmalerei im Vormärz	330
Karl Ruß (1779–1843) und die frühe österreichische Historienmalerei	332
Die Situation der Historienmalerei in Böhmen	339
Die historischen Bildkompendien Anton Zieglers	341
Anton Zieglers „Galerie aus der österreichischen Vaterlandsgeschichte“ (1837/1838) . .	343
Zieglers „Galerie“ und die Bedeutung des maximilianeischen Themenkreises	345
Österreichs „Heldenzeitalter“ in Zieglers „Galerie“	351
„Zeitgenössische“ Geschichte in Zieglers „Galerie“	353
Anton Zieglers „Vaterländische Immortellen aus dem Gebiete der österreichischen Geschichte (...)“ (1838–1840)	354
Anton Zieglers „Vaterländische Bilder-Chronik“ (1843–1849)	356
Die Schriften Leopold Chimanis (1774–1844)	361
„Geschichtsbilder“ – „Bilder“ von Geschichte	363
Die „Personenbezogenheit“ habsburgischer Geschichtsreflexion im 19. Jahrhundert . .	367
„Geschichtsgalerien“	368
Leopold Kupelwiesers Konzept einer österreichischen Geschichtsgalerie und die Folgen	368
Die Position von Rudolf Eitelberger von Edelberg	370
Leopold Kupelwiesers Freskenprogramm im „Marmorsaal“ der ehemaligen Niederösterreichischen Statthalterei in Wien und das Jahr 1848 . . .	372
Das Programm	375
Die Vorstufen zu Kupelwiesers Konzeption	380
Nikolaus (Miklós) Graf Zrínys (1508–1566) Heldentod in Szigeth	380

9 Soldatische Tugenden und die Erziehung der Nation – Strategien österreichischer „Militärikonographie“

„Militärikonographie“	385
Der „Mythos“ der österreichischen Armee	386
Die Propagierung der Tapferkeit	387
Feldmarschall Joseph Wenzel Graf Radetzky von Radetz (1766–1858) als Inkarnation des habsburgischen „Militärmythos“	389

10 Österreichische Geschichte zwischen Heldenapothese und
Nationalpädagogik: die „Ruhmeshalle“ im Wiener „Arsenal“

Vorgeschichte	393
Heinrich Friedrich Fügers Zyklus für Erzherzog Carl.	393
Die sechs historischen Themen mit originaler Titelnennung	394
Das Wiener „Arsenal“	394
Das Programm Carl Rahls.	398
Rahls Programm im Detail	399
Der Programmentwurf von Carl von Blaas	402
Änderungen im Programm und Rahls Neukonzeption im Jahr 1860	405
Die endgültige Entscheidung über das Programm.	407
Die Revision des ursprünglichen Programmentwurfs von Blaas.	408
Die Pendentifmedaillons des „Mittelsaals“ der „Ruhmeshalle“.	408
Die Themen der Dekoration der Schildbögen im „Mittelsaal“.	408
Die Programmatik der Nebensäle	408
Allegorische vs. historische Konzeption?	410
„Geschichtsmalerei“ und der Anteil der Historiker	412
Quirin von Leitner und die österreichische „Militärikonographie“	414
Das plastische Programm der „Ruhmeshalle“ und „Feldherrnhalle“.	415
11 Zusammenfassung	417
12 Anmerkungen	423
13 Literatur	507
14 Personenregister	565

Vorwort und Einführung

Bilder produzieren Geschichtsbilder. Wie kaum für eine andere Epoche gilt diese Formulierung für das österreichische 19. Jahrhundert. In manchen Kunstwerken scheinen sich die komplexen historischen Zusammenhänge geradezu gleichnishaft zu verdichten. Werke dieser Prägung mutieren zu „Signalbildern“ geschichtlicher Ereignisse und Entwicklungen. So gewannen etwa Darstellungen der für Österreich siegreichen Schlacht von Aspern (1809) im Verlauf des 19. Jahrhunderts den Charakter wichtiger „Leitbilder“ militärischer Größe. Damit drängt sich die Frage auf in welchem Verhältnis Werke dieser Art zu den geschichtlichen Ereignissen selbst stehen, und in welcher Weise die unterschiedlichen Visualisierungen der Historienkunst des 19. Jahrhunderts den jeweiligen historischen Ereigniskern „instrumentalisieren“ und „modellieren“.

Primäres Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Rolle und die vielgestaltige Bedeutung der Historie und der „Historienkunst“ in der Habsburgermonarchie des 19. Jahrhunderts deutlich zu machen sowie die unterschiedlichen „Mythisierungen“ der Epochen österreichischer Geschichte als zentrales Thema der Rezeptionsgeschichte zu beleuchten. Welchen Stellenwert gewann die Beschäftigung mit Geschichte ganz allgemein? Auf welche historischen Ereignisse bezog man sich vorzugsweise in den entsprechenden Darstellungen? In welcher Hinsicht besaß die „eigene“ – bis zu fiktiven mythischen Anfängen gleichsam beliebig „verlängerbare“ – Geschichte für aktuelle Fragestellungen Bedeutung?

Historienkunst zielt dabei nicht immer auf die programmatisch eindeutige „Verdichtung von Staatlichkeit“ (Bernd Roeck). Zumeist sind die Prozesse, die zur Entstehung der Werke führen, wesentlich komplizierter: Kunstwerke tragen zur Konstruktion von Traditionen bei – und dies in höchst doppelsinniger Weise: Das jeweilige Werk *enthält* und *erzeugt* zugleich Geschichte. Es ist darüber hinaus ein soziales „Identifikationsmedium“, indem es zwischen dem Herrscher und den Rezipienten vermittelt und zugleich als Medium der Selbstreflexion fungiert. Der dezidiert als „politische Kunst“ zu bezeichnende Bereich, der vor allem mit dem Zweck in Auftrag gegeben wurde, dem Machterwerb bzw. der Machterhaltung zu dienen, oder zu solchen Zwecken instrumentalisiert wurde, stellt quantitativ eine deutliche Minderheit dar. Aus den genannten Phänomenen sollte deutlich werden, daß sich Geschichtsreflexionen in einem äußerst komplexen Verhältnis zwischen den zu vermittelnden geschichtlichen Ereignissen einerseits und den herrschenden Eliten sowie den Künstlern und Rezipienten andererseits abspielen. Die Kunstwerke stehen dabei im Dienst von Distinktionsbestrebungen und tragen wesentlich zugleich dazu bei, Identität bzw. Alterität zu

stiften. Wie andere Symbolsysteme auch, sind sie gleichsam höchst wirkungsvolle visuelle „Agenten“ der Formierung von Gruppen und der Stabilität von Staaten bzw. Institutionen.

Auch wenn sich die Kunsthistoriker bisher am intensivsten mit der Problematik des historischen Bildes auseinandergesetzt haben, war die Beschäftigung mit diesem Feld nie eine exklusive Domäne des Faches Kunstgeschichte. Wissenschaftliche Beiträge der Kulturwissenschaften, Fotogeschichte, Politologie und Medienwissenschaft vor allem zur Geschichte und Visualisierung von Propaganda, Krieg und Werbung zeigen ebenfalls einen kritischen Umgang mit Bildern, der über eine rein illustrative Verwendung von Bildmaterial im Rahmen wissenschaftlicher Publikationen weit hinausgeht.

Die Spezifika unterschiedlicher Geschichtsreflexionen in Österreich im Verlauf des 19. Jahrhunderts in den Medien der bildenden Kunst zu untersuchen, brachte die praktische Notwendigkeit mit sich, die bisher bekannte Materialbasis beträchtlich zu erweitern. Es zeigte sich in deutlicher Weise, daß die Forschung bisher zumeist von einem eher begrenzten Werkbestand (vor allem der „Hochkunst“) ausging und diesen nicht mit literarischen Dokumenten aus Historiographie und Belletristik in Beziehung setzte. Erst auf dieser entsprechend erweiterten Basis von Dokumenten in Wort *und* Bild läßt sich meines Erachtens ein einigermaßen verlässliches Gesamtbild der überaus vielschichtigen Strategien der habsburgischen Ikonographie von der Herrscherrepräsentation unter Kaiser Franz II. (I.) bis zu den Aktualisierungen Maria Theresias und Kaiser Josephs II. im späten 19. Jahrhundert gewinnen. Die solcherart gewählte Methodik erschien nicht nur zweckmäßig und darüber hinaus für den konkreten historischen Fall geradezu unerlässlich, sondern sie zeigt auch, daß gerade in dieser verschränkten (in den Spezifika des Materials begründeten) Betrachtungsweise aufeinander bezogener Bild- *und* Textmedien ein wesentlicher Schlüssel für ein besseres Verständnis der österreichischen Historienkunst im 19. Jahrhundert liegt: Zahlreiche Kunstwerke weisen besonders enge Verbindungen mit den (besonders seit Joseph Freiherr von Hormayr [1781 oder 1782–1848]) ausgeprägten literarischen und historiographischen Traditionen auf, reflektieren diese und wirken zum Teil wieder stimulierend auf neue Textproduktionen ein.

Die vorliegende Publikation hat es sich deshalb zum Ziel gesetzt, alle Bildgattungen – und hier insbesondere die lange vernachlässigte Druckgraphik – nach ihren unterschiedlichen historischen Sinnstiftungen zu untersuchen. „Erzählen“ von Geschichte bedeutet nicht ohne Grund besonders im 19. Jahrhundert Stoffbeherrschung und Materialregie in *allen* Medien. Dies wird auch in den komplexen Diskursen der Geschichtswissenschaft seit dem frühen 19. Jahrhundert deutlich: Geschichte ist dort hauptsächlich „Vergegenwärtigung“ von Vergangem. Sie stellt geschichtliche Wirklichkeiten vor Augen, indem sie eine Gegenwart herstellt, die den Sinn menschlicher Handlungen in einer Gesamtschau dekonstruiert und wieder neu zusammensetzt. Die bildlichen Quellen sind dabei essentieller

„Brennstoff“ für die wissenschaftliche Phantasie, die den Gelehrten in seinen jahrelangen Recherchen antreibt. Gerade den bildlichen Zeugnissen, insbesondere den Werken der Historienmalerei oder der Porträtkunst, kommt somit nicht nur die Funktion von Informations- bzw. Geschichtsquellen zu – sie sind zugleich „Ideengeber“ von Wissenschaft.

Die vorliegende Publikation nähert sich den zentralen Fragestellungen über eine Einführung zu Begrifflichkeit und Methodik und verfolgt die komplizierte historische Formierung der „Nation Österreich“ von der „Casa d’Austria“ bis zum habsburgischen „Gesamtstaat“. Konstituierend für die Untersuchungen ist hier die spezifische Konstruktion der österreichischen Monarchie als außerordentlich komplexe Einheit heterogener Ethnien und Territorien. Das österreichische 18. Jahrhundert im „Gedächtnis“ des nachfolgenden Jahrhunderts am Beispiel der Regenten Maria Theresia und Joseph II. zu untersuchen, ist zentraler Gegenstand des zweiten Abschnitts. Während Maria Theresia vor allem als ([landes-]mütterliche) „Integrationsfigur“ fungierte, verkörperte ihr Sohn als der große und umstrittene Reformier vielfach die Polarisierungen in Zusammenhang mit den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts virulenten Konflikten zwischen Deutschen und Tschechen. Fast zwingend schließt sich hier das große Kapitel zur Herrscherikonographie von Kaiser Franz II. (I.) bis Kaiser Franz Joseph I. an. Als gemeinsamer Nenner kann dabei die enorme Vielgestaltigkeit und breite mediale Auffächerung der Formen der Repräsentation festgestellt werden. Zum ersten Mal wird die Fülle habsburgischer Geschichte in umfassender Weise verarbeitet. Die unterschiedlichen visuellen Strategien der Habsburgerregenten im 19. Jahrhundert und die damit untrennbar verbundene Frage nach der Legitimation des jungen österreichischen Kaisertums in den Jahren nach 1804 und 1848 lenken den Blick wieder zurück zur Suche nach den realen und mythischen „Ursprüngen“ sowie zur habsburgischen „Selbstversicherung“ durch die Beschwörung des „Stammvaters“ Rudolf I., die zentraler Gegenstand des sechsten Kapitels ist. Die unterschiedlichen Rekurse auf den heroisierten Gründer der Dynastie besitzen in diesem Zusammenhang den Charakter eines „fundierenden“ Mythos (Jan Assmann). Dieser sollte die Gegenwart als immerfort wiederkehrende Vergangenheit erklären und damit vor allem „Sicherheit“ stiften. Zu diesem Zweck wurden unterschiedliche Kontinuitätsmechanismen eingesetzt, die Ausdruck zeitlich gewachsener Selbstverständlichkeit sind. Die Gegenwart konnte andererseits aber auch an einen fernen (häufig mythisierten oder verklärten) „Uranfang“ (etwa die Schlacht bei Dürnkrut im Jahr 1278) geknüpft werden, wobei das geschichtlich Dazwischenliegende (und damit Heterogene und zum Teil vielfach „Störende“) einfach ausgeblendet wurde. Das abschließende Kapitel versucht Antworten auf die Fragen nach der „Blüte“ österreichischer Historiographie im 19. Jahrhundert im Verhältnis zu den zahlreichen Interpretationen in der Malerei. Eine deutlich gesteigerte Kenntnis der eigenen Vergangenheit war die wesentlichste Voraussetzung für eine quantitative Steigerung in der Produktion von Historienbildern unterschiedlichster Art, deren

Themenkreise sich in Form eines literarisch und bildlich nachweisbaren „Kanons“ langsam verfestigten. Damit wurde es schließlich möglich, aus dem quasi unerschöpflichen Reichtum der (eigenen) Geschichte bestimmte (und aus der Perspektive der Habsburger gleichsam „aktualisierungsfähige“) Aspekte der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in den Vordergrund zu stellen. Am konkreten Beispiel der „Militärikonographie“ und der Ausstattung der „Ruhmeshalle“ im Wiener „Arsenal“ wird die komplexe Genese der Verherrlichung österreichischer Ruhmestaten deutlich. Hier kreuzt sich in besonderer Weise die Propagierung des Zusammenhalt stiftenden österreichischen Mythos der „Abwehrhaltung“ (vor allem gegen die Türken- und Franzosengefahr) mit der von den Militärs initiierten Programmatik, die historischen Ereignisse in ihrer scheinbar unbestechlichen Faktentreue in den Vordergrund zu stellen.

Während im vorliegenden ersten Band der „Gesamtstaat“ aus dem Blickpunkt der wichtigsten Phänomene der ungemein facettenreichen „habsburgischen Ikonographie“ im Zentrum des Interesses steht, werden im zweiten Band der Gesamtpublikation, dessen Manuskript Ende 2006 vorliegen wird, die „Aktualisierungen“ historischer Geschehnisse im Zentrum Wien und in den Regionen, den österreichischen Kronländern (zum Teil identisch mit den heutigen Bundesländern der Republik Österreich), untersucht. In diesem Band kommen historische Phänomene zur Sprache, die einerseits in umfassender Weise die vielfältigen Geschichtsreflexionen an der – häufig vernachlässigten – „Peripherie“ in den Blickpunkt nehmen und andererseits den (vielschichtigen) Umgang mit der eigenen Geschichte (etwa besonders anhand der prominenten Ereignisse der Zweiten Türkenbelagerung 1683) aus der „Gegenwart“ des 19. Jahrhunderts beleuchten sollen. Zudem wird die visuelle Verarbeitung epochaler Ereignisse der jüngeren österreichischen Vergangenheit – von der Schlacht bei Aspern (1809) über die Revolution des Jahres 1848 bis zum Attentat auf Kaiser Franz Joseph (1853) und zur Weltausstellung des Jahres 1873 – in Wien und in den Provinzen untersucht. Ein Kapitel, das sich mit der „Monumentalisierung“ dieser Erinnerung an die Vergangenheit im öffentlichen Denkmalkult (Herrscher, Feldherren, Bürger und Künstler) beschäftigt, schließt hier an, ebenso wie eine Analyse des Gebrauchs der unterschiedlichen Stilmodi (Klassizismus, Neurenaissance, Neubarock etc.) in ihrer Instrumentalisierung hinsichtlich staatlicher, regionaler und kommunaler Identitätskonstruktionen (u. a. in bezug auf die Ausstattungen der Museumsbauten und der Rathäuser). Anhand dieser Abschnitte soll deutlich gemacht werden, in welcher komplexen Weise, mit welchem Grad der Durchdringung und mit welchen signifikanten Gegensätzen zwischen dem Zentrum Wien und der Provinz die „eigene“ Geschichte im Spannungsfeld von gesamtstaatlichen, regionalen und kommunalen Interessen reflektiert wurde. Die Perspektive in bezug auf den „Geschichtsraum Österreich“ wird sich im zweiten Band somit vom „Gesamtstaat“ als übergeordnete staatliche Einheit zur Betrachtung der vielschichtigen „Plurali-

tät der Räume“ (Karl Schlögel) verlagern. Aus diesem Grund erhält auch die Untersuchung der reichen Produktion der österreichischen Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts in bezug auf ihren identitätsstiftenden Gehalt einen prominenten Platz. Die umfassende Analyse der Geschichtsreflexionen in den Medien der bildenden Kunst in bezug auf Raum, Zeit und Handlung soll einen grundsätzlichen methodischen Eckpunkt aller Ausführungen der – auf zwei Bände konzipierten – Gesamtpublikation darstellen. Es versteht sich von selbst, daß die hier kurz skizzierte inhaltliche Trennung nur eine publikationstechnische Behelfslösung sein kann. Zahlreiche Phänomene sind in außerordentlich dichter Weise miteinander verstrickt und letztlich immer unter einem gemeinsamen Blickpunkt zu betrachten.

Die Erforschung der hier angesprochenen Problemfelder wurde von mir im Rahmen eines dreijährigen APART (AUSTRIAN PROGRAMME FOR ADVANCED RESEARCH AND TECHNOLOGY)-Stipendiums der Österreichischen Akademie der Wissenschaften im Zeitraum von September 2002 bis September 2005 durchgeführt. Die Zuerkennung dieses Forschungsstipendiums schuf eine ideale Grundlage für die umfassende Bearbeitung dieser – in weiten Bereichen – unerschlossenen Materie. Dem Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) danke ich für die Gewährleistung des Druckkostenzuschusses. Die Realisierung der vorliegenden Publikation wäre weiters nicht ohne die Hilfe zahlreichen Institutionen im In- und Ausland möglich gewesen. Besonders hervorheben möchte ich hier sämtliche österreichischen Landesmuseen, die Sammlungen der Österreichischen Nationalbibliothek (besonders die umfangreichen Bestände des Bildarchivs und der Porträtsammlung, die eine unerschöpfliche Fundgrube darstellen) sowie vor allem die Österreichische Galerie Belvedere in Wien, welche die Meisterwerke der österreichischen Kunst dieser Epoche beherbergt. Für die Möglichkeit der Herausgabe dieses Buches durch die Österreichische Galerie Belvedere bin ich Herrn Direktor Hofrat Dr. Gerbert Frodl zu großem Dank verpflichtet. Frau Dr. Sabine Grabner, Kustodin für die Kunst des 19. Jahrhunderts an der Österreichischen Galerie, hat in zahllosen Fragen wertvolle Hinweise geliefert. Nicht zuletzt danke ich Frau Dr. Eva Reinhold-Weisz (Böhlau Verlag) für die langjährige engagierte Unterstützung sowie die ausgezeichnete Zusammenarbeit.

I Österreichs „Identitäten“ und die bildende Kunst im 19. Jahrhundert – Begrifflichkeiten, Methodik und Perspektiven

„Geschichte ist das“, sagte Jacob Burckhardt einmal, „(...) was ein Zeitalter an einem anderen bemerkenswert findet. (...)“.

„IDENTITÄT“ – VERSUCHE EINER BEGRIFFLICHEN EINGRENZUNG

„Identität“ ist vor allem eine „Sache des Bewußtseins, d. h. des Reflexivwerdens eines unbewußten Selbstbildes“²: Sie bedarf deshalb der steten Selbstvergewisserung des eigenen Standpunktes: Ohne Wissen, Bewußtsein und Reflexion gibt es letztlich keine wie immer geartete Form von Identität und Identitätsfindung. Um Geschichte sinnvoll auf sich beziehen zu können, ist es notwendig, ein gewisses Bewußtsein seiner selbst entwickelt zu haben³. Zugleich ist „Identität“ auch ein plurale tantum und setzt andere Identitäten zwingend voraus: Ohne Andersart existiert somit keine Eigenart. Unmittelbar mit Identität ist der Begriff der „Nation“ verbunden: Letztere lebt nur, indem sie ihre Vergangenheit wiederaufleben läßt. Imaginationen nationaler Gemeinschaften sind deshalb auf Vorstellungen einer in die Tiefe der Zeit zurückreichenden Kontinuität („continuity with a suitable historic past“)⁴ angewiesen. Nationale Mythen entdecken im Geschichtlichen „(...) stets nur eine Variante beziehungsweise die Legitimation des Heutigen. Durch sämtliche Wendungen der Geschichte behaupten die von ihnen entworfenen Nationen ihre Identität. (...)“⁵. Jedes „Wiedererzählen“ von Identität schafft zugleich „neue Wirklichkeiten“, da „(...) das Erinnerte niemals still steht (...)“ und „mit jedem Abruf (...) neu (...) konstruiert wird“⁶. Nur als Erinnerung – also in Gestalt von Mythen – kann Geschichte zum essentiellen Wesensbestandteil der Identität werden. Nationale wie auch individuelle Identitäten bedürfen daher der Performanz, der ständigen Wiederholung der Erzählung. Identität muß somit „herbeigeschrieben“ werden, und damit ist unmittelbar die Frage verbunden, wie etwas *über die Zeit* und alle Veränderungen hinweg dennoch gleichbleiben konnte⁷ – *Kontinuität im Narrativ*. Arbeit am Erhalt dieser „Identität“ bedeutet die ständige Anstrengung zur Aufrechterhaltung von Kontinuitäten: Identitätsfragen bezeichnen somit letztlich Orientierungsprobleme.

Entscheidend ist bei den genannten Faktoren das spezifische *Verhältnis zur Vergangenheit*, da es „die Vergangenheit“ als solche nicht gibt: „(...) Das Gedächtnis verfährt also rekonstruktiv. Die Vergangenheit vermag sich in ihm nicht *als solche* zu bewahren. Sie wird fortwährend von den sich wandelnden Bezugsrahmen der fortschreitenden Gegenwart her reorganisiert. Auch das Neue kann immer nur in der Form rekonstruierter Vergangenheit auftreten. (...)“⁸ Identität ist aus diesen Gründen kein zu einem bestimmten Zeitpunkt eindeutig festgelegter Bewußtseinszustand, sondern sie wird historisch/sozial-prozeßhaft *produziert* und *dimensioniert* (vor allem im Hinblick auf konstruierte Selbst- und Fremdbilder) und differiert nach der jeweiligen historischen Situation: Unter dem Druck der Notwendigkeiten in der *Gegenwart* und der für den Augenblick aktuellen Botschaften erfolgt eine ständige Verformung von Geschichte⁹. Somit müssen die Identitätsinhalte einerseits nach dem die Vergangenheit jeweils rekonstruierenden Bewußtsein abgefragt werden, andererseits nach den historischen, sozialen und mentalitätsmäßigen Umständen, welche die Bewußtseinslage(n) definieren. Konkret bedeutet dies, daß die Vielzahl von Ereignissen österreichischer Geschichte aus mehreren Jahrhunderten aus dem Blickpunkt der habsburgischen Monarchie des 19. Jahrhunderts und der „Identitäten“ der Länder und Regionen immer unterschiedlichen Betrachtungsweisen unterworfen war, was sich in wechselnden Einstellungen zur Aneignung der „eigenen“ Geschichte manifestierte. Inszenierung von Identität ist in diesem Sinn als Teil sozialer und politischer Praktiken sowie als kultureller Text zu verstehen: „(...) Identitäten sind um so kompakter, defensiver und gegebenenfalls auch potentiell aggressiver, je stärker sie die Grenze als äußeren Schutzwall aufrichten; und sie sind um so elastischer und differenzierter, je mehr sie diese Grenzen selbst zum reflexiven Gegenstand einer immer offenen Identitätsbildung werden lassen. (...)“¹⁰. Diese imaginäre „Grenze“ ist dabei ein entscheidender Faktor in der Identitätsbildung; der andere ist die „Geschichte“ selbst, auf die man sich bezieht: „(...) Einzig über Geschichten läßt sich sagen, wer wir und andere sind; über Historien vergegenwärtigen wir eigene und fremde Identität, (...)“¹¹.

BILDENDE KUNST UND IDENTITÄT

In welcher Vielfalt „Geschichte“ aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts betrachtet wurde, läßt sich besonders an den Werken der bildenden Kunst beobachten: Zum einen besitzt die Kunst eine „dokumentarische“ – gleichsam abbildende – Funktion, zum anderen können viele historische Ereignisse erst im Rahmen bildkünstlerischer Reflexionen eine besondere Bedeutung erfüllen, indem sie auf einen Kommunikationsprozeß hin angelegt sind und dadurch als seine „konstituierende(n) Bestandteile“¹² Strategien offenlegen, die aus anderen

Quellen nicht zu erschließen sind. Die bildende Kunst ist im 19. Jahrhundert – neben der Literatur – jenes Medium, in dem die staatlich motivierte oder verordnete Identitätssuche am anschaulichsten abgelesen werden kann – nicht nur als „Spiegel“ und „Abbild“ von (zentral gesteuerten) Identitätsstrategien, sondern auch in der Hinsicht, als die Werke wieder höchst „performativ“ auf Geschichtsreflexionen zurückwirken. Die Brisanz der Aufgabe der Historienmalerei bestand letztlich nicht in den *Sujets* an sich, sondern gerade in ihren (unterschiedlichen) Interpretationsmöglichkeiten. Dieses „spezifische Potential visueller Künste“¹³ in bezug auf die unterschiedlichen Identitätsstrategien soll in der vorliegenden Untersuchung besonders ins Visier genommen werden. Die (häufig wiederkehrende) Vorstellung, die Politik habe sich die Kunst mit Gewalt dienstbar gemacht, ist dabei nur eine Seite der Medaille: Theorie und Praxis der „Nationalkunst“ waren von Anfang an auch ein Aktionsfeld der Künstler, deren Aufgabe in Zusammenhang mit den Nationsbildungen vor allem darin bestand, attraktive „Identifikationsangebote“¹⁴ bereitzustellen, um die *Vorstellung* einer nationalen Gemeinschaft zu ermöglichen. Die Sichtbarmachung nationaler Eigenarten sollte immer auch den „Anspruch auf Ebenbürtigkeit und Anerkennung“¹⁵ deutlich machen. Die Kunst spielte dabei nicht nur als *Ausdrucksmittel* eine Rolle, sondern sie ist als (Kunst-)Geschichte selbst essentieller Bestandteil des nationalen Selbstverständnisses. Die historische Rolle der bildenden Kunst in bezug auf die Visualisierung von „Identitäten“ spielt sich somit einerseits zwischen den Möglichkeiten der bloßen – plakativ formuliert – abbildhaften „Wiedergabe“ historischer „Tatsachen“ *und* der „Reflexion“ dieser Tatsachen in den Medien der Kunst ab.

In Gottfried Kellers Erziehungsroman „Der grüne Heinrich“ (4. Teil, 7. Kapitel) [erschienen 1854/1855] wird die ungewöhnliche Geschichte berichtet, nach welcher der Erzähler, der „grüne Heinrich“, ein prächtiges Gebäude erblickt, dessen Wände mit zahllosen Malereien geschmückt sind, welche „(...) die ganze Geschichte und alle Tätigkeiten des Landes (...)“ darstellen. Das ganze Volk war sozusagen „(...) an die Wand gemalt und schien mit dem Lebendigen, das auf der Brücke verkehrte, eins zu sein; ja manche der gemalten Figuren traten aus den Bildern heraus und wirkten unter den Lebendigen mit, während von diesen manche unter die gemalten gingen und an die Wand versetzt wurden. (...)“. Es entstand solcherart ein „(...) Austausch zwischen dem gemalten und wirklichen Leben (...)“, so „(...) schien auf dieser wunderbar belebten Brücke Vergangenheit und Zukunft nur ein Ding zu sein. (...)“. Das Pferd, das zu Heinrich sprach, erklärt: „Das nennt man die Identität der Nation.“ Der Schlüsselbegriff „Identität“ tritt hier in einem ungewöhnlichen *und* vertrauten Kontext auf; Zum einen ungewohnt im Rahmen eines „Erziehungsromans“, zugleich aber vertraut in der alltäglichen Verbindung mit dem Austausch von Realität und Imagination, von realer Befindlichkeit und den Möglichkeiten ihrer Visualisierung.

„IMAGINED COMMUNITIES“ –

ÖSTERREICH IM 19. JAHRHUNDERT ALS HISTORISCHER SONDERFALL

Nationale Gemeinschaften sind, Benedict Andersons grundlegender Untersuchung zufolge, keine „natürlichen“, sondern vorgestellte Gemeinschaften („imagined communities“), die durch komplexe ideologische, politische und kulturelle Mechanismen konstruiert werden. „Nation“ ist demnach keine vorgegebene, sondern eine *diskursiv konstruierte* und unter sich ändernden historischen Bedingungen jeweils (neu) „re-konstruierte“ Vorstellung von Gemeinschaft¹⁶. Damit das Bewußtwerden von „Einheit“ – in Geschichte, Sprache, Staatlichkeit, Religion und Kultur – eine breite Wirksamkeit entfalten kann, bedarf es der ständigen Verinnerlichung und „symbolischen“ Vergesellschaftung. Dieser dienen Institutionen, Zeichen und Symbole und die Vermittlung von „Wissen“ über bestimmte als „eigen“ bezeichnete Eigenschaften von Gruppen und über andere Eigenheiten, an denen man die „anderen“, die vermeintlich Fremden, erkennt¹⁷.

In der Geschichte Österreichs im 19. Jahrhundert war allerdings nicht der Nationsbegriff das entscheidende Kriterium der Identitätsbildung und -stiftung, sondern die häufig zu wenig beachtete „Vielfalt der lokalen und regionalen Lebenswelten“¹⁸. Dies hatte in der Habsburgermonarchie den Konflikt zwischen *einer* identitätsstiftenden „Reichs-Geschichte“ und der Mobilisierung einer *Vielzahl* von regional-nationalen Mythen auf der Basis einer gemeinsamen Sprache oder Geschichte (also die von Wien aus gesehenen Partialgeschichten Böhmens, Ungarns, Kroatiens etc.) zur Folge. Dagegen konnten die Habsburger Geschichte nur partiell für sich nutzen, zum einen durch den Rekurs auf den quasi zeitlosen Mythos des frommen Urahnen („Ursprungsmythos“) und damit das Gottesgnadentum¹⁹, zum anderen durch die beständige Mythisierung der staatsbildenden (und einigenden) Siege gegen das Heidentum (Türken), die Franzosen (1813) sowie die Französische und die Revolution von 1848²⁰. 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: „Katholische Frömmigkeit“ als aktive Verteidigung christlichen Herrschertums – ein Aspekt, der insbesondere für die Kämpfe gegen die Türken in Ungarn von Bedeutung war, da sie als Synonym für den Kampf für ein „christliches Europa“ gelten konnten. Gerade der „Abwehrmythos“ gegen die Türken war ein fixer Teil österreichischer Historiographie²¹, der besonders ungeschminkt in den Formulierungen des geistigen Vaters des Ausbaues des Wiener Leopoldsberges, Richard von Kralik, zum Ausdruck kommt: „(...) sie (die Türkenkriege [W.T.]) haben für die Kultur unseres Landes und unserer Stadt die ausschlaggebende Bedeutung gehabt, (...)“²². Nach Oswald Redlich²³ bedingte sogar die Entstehung der türkischen Dominanz die Entwicklung der habsburgischen Großmacht.

Die spezifische Bedeutung des habsburgischen „Abwehrmythos“ gegen die Franzosen wird insbesondere im Vergleich zu der ganz andersgearteten Interpretation der Franzosenkriege in Deutschland deutlich²⁴.

„Österreichische Identitäten“ im 19. und 20. Jahrhundert leben nach Friedrich Heers Interpretation²⁵ in ständigen Identitätskrisen, ständig bedroht von Identitätsverlust. Solche „Invasionen“, die das österreichische Selbstverständnis nachhaltig betroffen hätten, wären auch die Reformation im 16. Jahrhundert, die Gegenreformation mit „spanischen“ und „italienischen“ Einflüssen, weiters die westeuropäische Aufklärung und die deutsche protestantische Geisteskultur gewesen²⁶. Diese „Belagerungszustände“ Österreichs wurden bereits im 19. Jahrhundert umfassend reflektiert. So meinte Friedrich Gentz, Mitarbeiter Fürst Metternichs, im Jahr 1821 in Baden bei Wien zum Historiker Georg Heinrich Pertz: „(...) An die Erhaltung des Bestehenden gebunden, gleicht es (Österreich [W.T.]) einer belagerten Festung, welche vor dem unter allen Gestalten angreifenden Feind auf der äußersten Hut sein muß. Belebung des historischen Geistes möge sehr wünschenswert erscheinen. Österreich aber fragt, wozu Geschichte gebraucht werden soll? In einer Zeit, welche alles in Gift zu verwandeln weiß, gibt es ebensogut gegen als für das Bestehende Waffen. (...)“²⁷. Zu dieser Sicht österreichischer Identität gehört auch, daß es kein historisch-politisches Gebilde im neuzeitlichen Europa gab, das so sehr „außengesteuert“ (Friedrich Heer) war wie Österreich. Vom 16. zum 20. Jahrhundert stehen sich in den deutschsprachigen Ländern Österreichs in den habsburgischen „Erbländern“ folgende Gebilde gegenüber: zwei (in besonderen Krisenzeiten drei bzw. vier) politische Religionen, zwei Nationen, zwei (in besonderen Krisenzeiten drei, ja vier) Kulturen²⁸. Viele Themenkreise, die höchst problematische soziale und historische Potentiale enthielten, aber nicht direkt auf eine gemeinsame nationale „Abwehr“ fremder Eindringlinge zielten, blieben hingegen in der bildenden Kunst Österreichs im 19. Jahrhundert über weite Strecken unberücksichtigt: Eine Ausnahme stellt hier Alois Greils (1841–1902) Aquarell „Die Schlacht bei Gmunden, 1626“²⁹ und dessen „Predigt des Studenten Casparus an die aufständischen Bauern in der Schlacht bei Gmunden, 1626“³⁰ dar: Beide Szenen aus dem Bauernkrieg handeln vor einer Bergkulisse des Salzkammergutes³¹: Ausschließlich „lokalgeschichtlich“ interessante Ereignisse konnten somit nicht annähernd mit den großen „einheitsstiftenden“ Mythen der österreichischen Geschichte konkurrieren. Es handelt sich bei diesen Darstellungen zumeist um genrehafte Szenen, häufig ohne konkreten geschichtlichen Anlaßfall angefertigt³².

DIE UNTERSCHIEDLICHEN EBENEN ÖSTERREICHISCHER „IDENTITÄT“

Die Identitäten von Großgruppen, von Nationen oder Völkern werden besonders „(...) in bestimmten Symbolen versinnbildlicht, tradiert und gestärkt. (...)“³³. Es wäre aber zu einfach, nur von *einer* „österreichischen“ Identifikationsebene zu sprechen, da schichtenspezifische Unterschiede offensichtlich mehrere Ebenen bedingen. So konnte auch eine soziale Gruppe bzw. eine Person gleichzeitig mehreren solchen Ebenen verpflichtet sein. Dieses Faktum wurde bereits in Robert Musils unvollendetem Roman „Mann ohne Eigenschaften“ (erschienen 1930–1952) deutlich gemacht: „(...) Denn ein Landesbewohner hat mindestens neun Charaktere; einen Berufs-, einen National-, einen Staats-, einen Klassen-, einen geografischen, einen Geschlechts-, einen bewussten, einen unbewussten und vielleicht auch noch einen privaten Charakter; er vereinigt sie in sich, aber sie lösen ihn auf (...) es war der Staat, der sich selbst irgendwie nur noch mitmachte (...)“³⁴. Aus diesem Grund konnte sich ein Tiroler im 19. Jahrhundert sowohl als Tiroler, Österreicher und Deutscher fühlen³⁵. Und dieses Phänomen betrifft nicht nur den Tiroler an sich, sondern den Österreicher in seinen höchst pluralen Identifikationsmöglichkeiten insgesamt: „(...) Dementsprechend waren auch die >Österreicher< bis 1918 historisch nach- oder nebeneinander a) Bewohner Ober- und Niederösterreichs, b) Bewohner der althabsburgischen Länder zwischen Rhein und Leitha, c) Untertanen der Habsburger bzw. Angehörige des österreichischen Kaiserstaates und d) die Staatsbürger der >zisleithanischen< Reichshälfte der Monarchie. (...)“³⁶. Wesentlich in diesem Zusammenhang ist das Faktum, daß sich zwei große Vertreter der deutschsprachigen Literatur, Franz Grillparzer und Adalbert Stifter, in ihren Spätwerken („Ein Bruderzwist in Habsburg“ [veröffentlicht 1872], „Libussa“ [1847–1851] bzw. „Der Nachsommer“ [1857] und „Witiko“ [1865–1867]) dezidiert um die Anerkennung von Nationalkulturen bemühten – ein Sachverhalt, der sich in den Medien der bildenden Kunst kaum in entsprechendem Ausmaß nachweisen läßt.

Die Untertanen der Monarchie wiesen somit „Mehrfachloyalitäten“ auf, indem sie sowohl Bürger der Monarchie (und damit des „Gesamtstaates“) waren als auch Untertanen ihres *eigenen* politischen Territoriums bzw. Herkunftslandes, woraus eine für die kulturelle Zugehörigkeit entscheidende „Multipolarität von politischen Loyalitäten“³⁷ resultierte. Mehrfachloyalitäten dieser Prägung hängen unmittelbar mit der Existenz verschiedener „Heimaten“ zusammen: „(...) Der österreichische Staat (...) war (...) ein Konglomerat von vielen verschiedenen Heimaten. (...)“³⁸. Unterschiedliche „Identitäten“ kreuzen sich sozusagen *in* der Person des Individuums. Dies konnte im Sinn von Mehrfach- und Parallelrealitäten recht eigenartige Formen annehmen, wie die Feier der ungarischen Nationalisten, die 1898 das Fünfzig-Jahrfest der 1848-Revolution und *zugleich* das Regierungsjubiläum Franz Josephs feierten (!)³⁹, anschaulich beweist. Gerade die Landeshauptstädte⁴⁰, von denen die

meisten – Wien, Graz, Innsbruck, Salzburg, zeitweilig auch Linz – ständig oder vorübergehend Residenzen, regelmäßig und dauernd Sitz der Landstände waren, bezeichneten eine Schicht von symbolisch aufgeladenen Orten, gleichsam von „Zentralorten des kulturellen Gedächtnisses“⁴¹. Gerade die Länder waren aber in der Zeit von der Revolution 1848 (bis 1861) keine verwaltungsmäßigen Realitäten. Die Stände, die Triebfedern des in Österreich vitalen Regionalbewußtseins, existierten damals nicht; erst seit dem Jahr 1861 bestanden die Landtage als „Träger föderativen Bewußtseins“⁴².

Zur „nationalen“ Identität, die durch sprachliche und ethnische Zugehörigkeit definiert wurde, kam die „supranationale“ habsburgische Identität, definiert durch die *Loyalität zur Dynastie* und die Akzeptanz des multinationalen Staates. Nach der Jahrhundertmitte erlangte besonders das „Deutsche“ eine doppelte Stellung, einmal als „universal-kaiserlich“ und zum anderen als „partikular-national“: Je mehr die Habsburger Dynastie die erste Eigenschaft betonte, desto mehr schien sie sich auf die Seite ihrer deutschsprachigen Untertanen zu stellen. Wenn sie aber Konzessionen gegenüber anderen Sprachen machte, mußten dies hingegen die Deutschsprachigen als Affront empfinden. Vereinfacht könnte man hier von zwei Ebenen sprechen: zum einen von der „österreichischen“ Staatlichkeit (samt der Kaiserresidenz Wien) und zum anderen von der „>deutschen< Sprache und Kultur“. Die bürgerlichen Deutsch-Österreicher verwendeten daher sowohl die „Identifikationsbilder >österreichischer Kaiser< und >deutsche Kultur<“⁴³. Letztere fand ihren kongenialen Ausdruck im „deutschen“ Schiller (stärker als im „weltbürgerlichen“ Goethe). Der „vaterländische“ Dichter Franz Grillparzer erhielt sein Denkmal im kaiserlichen Volksgarten (1889 enthüllt) und nicht in der bürgerlichen Platzatmosphäre des offenen Straßenraums⁴⁴.

Für die gesamte Epoche der Monarchie war diese Orientierung an der Dynastie das tragende Element von „Kontinuität“. Da der Herrscher – in allen Gattungen und Medien – den entscheidenden personellen Orientierungspunkt darstellte⁴⁵, war es das Gefühl der Loyalität und Ergebenheit für den Kaiser (insbesondere für Franz Joseph I.), das die unterschiedlichen Teile der Monarchie als einigend-integratives Band umschloß. Gerade die Dynastie war es letztlich, die im Bewußtsein des 19. Jahrhunderts den notwendigen Zusammenhalt garantierte, deutlich in einem Ausspruch Erzherzog Rudolfs (1858–1889): „(...) Ohne die jahrhundertealte Dynastie und ohne das Heer und ohne die Schwierigkeiten, die aus dem Zusammenbruch dieser Monarchie für die Nachbarn entstanden wären, hätte sich dieses komplizierte, konfuse, aus heterogenen Elementen zusammengesetzte Reich nicht zehn Jahre erhalten können. (...)“⁴⁶. Das habsburgische Kaisertum besaß somit im 19. Jahrhundert die „(...) Funktion einer Teilintegration der nationalen Disparität in einem Staat, der als komplizierte Einheit in der Vielfalt gar nicht anders als mit dem Namen der Dynastie zu bezeichnen ist. (...)“⁴⁷. Ein genauer Überblick über das Kunstschaffen, auch in den Provinzen, zeigt aber (besonders im Denkmalkult) deutlich, daß die „(...) Dynastie

nicht ausschließlich und immer weniger im Mittelpunkt dieser offiziellen Staatsdarstellung in der Kunst stand. (...)“⁴⁸. Sie bildete somit nicht immer den Mittelpunkt der Aktivitäten der Staatspropaganda, und die entsprechenden Monumente dokumentieren nicht deren Führungsrolle, sondern vielmehr den herrscherlichen Wahlspruch „*viribus unitis*“⁴⁹. Der Herrscher fungierte in diesem Sinne nicht mehr als gestaltender „Mittelpunkt“ der Politik, sondern vielmehr als (quasi zeitloses) „Symbol der kollektiven Identität und Garant der Pluralität“⁵⁰.

Im Vergleich zu anderen Staaten (besonders zu Frankreich, Italien und der Schweiz) scheint Österreich ein überregional anerkannter „Nationalheld“ zu fehlen. Dies hat seinen Grund darin, daß die erwähnten starken regionalen und ethnischen Bindungen dazu führten, daß die meisten historischen Figuren in lokalen Kontexten verankert waren, die nur selten eine tragfähige „gesamtösterreichische“ Deutung zuließen. Deshalb konnte es auch keinen Rekurs auf *eine* bestimmende – und das zeitgenössische Geschehen dominierende – „nationale“ Identitätsfigur als Leitbild⁵¹ geben. Visualisierungen nationaler und regionaler „Helden“ der Habsburgermonarchie fanden vielmehr unter den spezifischen sozialen oder politischen Umständen der Kronländer bzw. unter den Impulsen ethnischer Rivalitäten statt.

DIE SYMBOLE DYNASTISCHER IDENTITÄT: KRONE UND WAPPEN

Mit der Krone Kaiser Rudolfs II. (Wien, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, Jan Vermeyen, 1602), Symbol des Hauses Österreich, wurde niemals ein österreichischer Herrscher gekrönt. Sie ist daher „(...) eher ein Symbol der unvollendeten Staatlichkeit der Habsburger als ein Symbol des österreichischen Kaisertums (...)“⁵², obwohl sie im letzten Jahrhundert der Monarchie in zahlreichen Abbildungen, im Figureschmuck usw. ohne Zweifel einen bedeutenden Platz einnahm. Als das am meisten verbreitete Staatssymbol der Habsburgermonarchie gilt aber der Doppeladler. Seit dem 15. Jahrhundert wurde er als kaiserliches Wappen im „Heiligen Römischen Reich“ verwendet. Das „große“ Wappen von 1836 enthält eine kaum entschlüsselbare Vielfalt von Wappen, die zum Teil direkte und reale Habsburgerherrschaft bezeichnen (Böhmen, Ungarn, Illyrien usw.), andererseits aber nur historische Reminiszenzen (und nicht einmal mehr konkrete historische Ansprüche). Erst in diesem Jahr wurde die dann später so dominante Form gewählt, die dem Doppeladler einen dreifach geteilten Herzschild mit den Wappen von Habsburg (Löwe), Österreich (Bindenschild) und Lothringen (drei schräg aufsteigende Adler) einfügte. Dieses Wappen diente als „kleines“ Staatswappen des Kaisertums Österreich⁵³.

ARMEE UND MILITÄR ALS GARANTEN DER DYNASTIE

Für den Soldaten war der Herrscher der „festeste Orientierungspunkt“⁵⁴. Daher kam es, daß selbst bei den schärfsten militärischen Kritikern des Regimes die Person des Kaisers, auf die man vereidigt worden war, und das monarchische Prinzip unantastbar und über jeden Vorwurf erhaben blieben. Somit könnte man zugespitzt formulieren, daß die österreichische Armee „keine österreichische, sondern eine habsburgische“⁵⁵ war. Trotz dieser streng dynastischen Ausrichtung blieb auch die Armee von Auswüchsen des Nationalismus nicht gänzlich verschont. Sie fungierte aber bis zum Ersten Weltkrieg als wesentlicher Garant der Dynastie⁵⁶. Anfang November 1914 erschien in der „Österreichischen Rundschau“ Hugo von Hofmannsthals Essay „Die Bejahung Österreichs“, in dem er die k.u.k. Armee als Träger und Symbol der sinnhaften Existenz Österreich-Ungarns begriff und ihr „(...) nicht nur eine vorbildliche, sondern eine schlechthin umgestaltende Kraft (...)“⁵⁷ zuwies. In den „Erinnerungen eines österreichischen Veteranen aus dem italienischen Krieg der Jahre 1848 und 1849“ (Stuttgart-Tübingen 1852) des Feldmarschalleutnants Carl von Schönhals, des ersten Generaladjutanten von Feldmarschall Radetzky, tritt der Begriff „Vaterland“ immer wieder als sinnstiftendes Abstraktum auf, wofür es zu kämpfen gelte. Nicht zuletzt war dies die ideologische Basis für Grillparzers bekannte Formulierung in bezug auf die Armee Radetzky („In Deinem Lager ist Österreich“) und der Ausgangspunkt für die Identität „schwarzgelben“ Soldatentums⁵⁸. Erzherzog Albrecht charakterisierte die Funktion der Armee im Jahr 1886 in einem Brief an seinen Großneffen, den Kronprinzen Rudolf, dergestalt, daß die Armee, neben der Dynastie, „(...) das letzte Band des Zusammenhaltes der zerspaltenen Monarchie (...)“⁵⁹ sei. Erzherzog Franz Ferdinand nahm auf diesen wichtigen Sachverhalt ebenfalls Bezug: „(...) Wenn man so wie ich in der ganzen Monarchie herumkommt, die verschiedensten Truppen kennen lernt, dann kommt man immer mehr zu der Erkenntnis, daß die reine Einheitlichkeit eine unerläßliche Notwendigkeit für den Zusammenhalt der Monarchie ist, – von Bregenz bis Czernowitz und von Reichenberg bis Budua muß sich jeder Armeeingehöriger als überall zu Hause fühlen können, – nur ein Geist darf herrschen, – gleiche Abzeichen müssen dies auch äußerlich zur Schau stellen; – nur kein Separatismus. (...)“⁶⁰. Gerade mit Hilfe der „einheitsstiftenden“ Armee wollte die Dynastie Maßnahmen treffen, um problematische Auswirkungen der zunehmend multinationalen Staatsstruktur auf das „supranationale“ Heer abzuschwächen oder zu unterbinden. Seit dem „Ausgleich“ von 1867 stand die Armee in besonderer Weise als Schutzwehr eines Gesamtstaates, den es, zumindest nach ungarischer Ansicht, nicht mehr gab. Wie um solchen Bestrebungen entgegenzuwirken, versuchte man, das gemeinsame Erbe der Armee besonders herauszustellen, und nicht von ungefähr wurde vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts an in der Armee die „Traditionspflege“ mit der Abfassung von Regimentsgeschichten (dies wird auch in der

„Militärikonographie“ deutlich), durch die Verwirklichung eines gewaltigen Publikationsprogrammes zum Thema „Die Kriege Österreichs“ (betrieben vom Kriegsarchiv) und durch die Neueröffnung des k.u.k. Heeresmuseums (1891)⁶¹ besonders gefördert. Die auftauchende Leere in der Definition des Sinngehalts eines „Reichsheeres ohne Reich“ sollte durch die Instrumentalisierung großer geschichtlicher Überlieferungen überspielt werden. Je mehr der Staatsgedanke realpolitisch ins Wanken geriet, um so mehr wurde die Beschwörung der Waffenglorie Österreichs zum „(...) dienstlich verordneten Lebenselixier der bewaffneten Macht (...)“⁶².

FIKTIVE „GEMEINSAMKEIT“ ALS IDENTITÄTSSTIFTENDER FAKTOR

Erzählungen erzeugen einen als *gemeinsames* „Erbe“ interpretierbaren Wissens- und Bewußtseinszustand. Sie ermöglichen es den Mitgliedern der betreffenden Gruppe, „wir“ zu sagen, was dazu führt, daß dieses „Wir-Bewußtsein“ als „(...) Kern der Identität der Gruppenmitglieder (...)“⁶³ angesehen werden kann. Entscheidend ist dabei, daß es in der österreichischen Monarchie des 19. Jahrhunderts nicht gelingen konnte, ein gemeinsames Bewußtsein als eine für alle Bewohner der Kronländer verbindliche „Symbolwelt“ zu schaffen. Trotz der umfangreichen Bemühungen von Joseph Freiherr von Hormayrs (1781 oder 1782–1848) Publikationsreihe „Österreichischer Plutarch“⁶⁴ und der „Österreichischen National-Encyclopädie“ von Franz Gräffer und Johann Jakob Heinrich Czykann (1835–1837) waren diese Bestrebungen letztlich nicht von Erfolg gekrönt. Die sog. Reichsgeschichten, in denen die unterschiedlichsten Länder der Monarchie als einheitliche Größen präsentiert wurden, stellten allerdings ein essentielles pädagogisches Instrument bei der Heranbildung des Bewußtseins zukünftiger Beamten dar⁶⁵. Als eine andere wichtige Maßnahme – im Sinne der Verringerung der Bedeutung anderer Symbolsysteme sowie der Steigerung der „Standardisierung“⁶⁶ – sind etwa „Vereinheitlichungen“ im Stadtbild (etwa durch den „Export“ der Idee der Wiener Ringstraße) in den verschiedensten Teilen des Reiches anzusprechen⁶⁷.

Der Ruf nach „Gemeinsamkeit“ zielte in Österreich weniger auf eine „national“ vorgestellte Gemeinsamkeit, sondern vor allem auf die Erinnerung an die Dynastie, berühmte Personen und (anonyme) Geschichten von tapferen Bürgern und Soldaten (z. B. Landwehrmann). Mehr als die „Staatsgründung“ mußte in der Monarchie die Mythisierung der „Staatsverteidigung“ (gegen Türken und Franzosen) im Zentrum des Interesses stehen. Eine Aktualisierung des historischen Gedächtnisses Wiens im Sinn einer Erinnerung an die Zweite Türkenbelagerung als „Belagerungstopos“⁶⁸ nahm bereits Karl Friedrich Hensler in „Die getreuen Oesterreicher oder das Aufgeboth. Ein Volksstück mit Gesang in drey

Aufzügen“ (Wien 1797) vor. Geschichte als fiktive *Gemeinschaftsstiftung* diene hier dazu, überzeugende historische Präfigurationen zur aktuellen Bedrohungslage von 1797 und des Wiener Aufgebots zu liefern⁶⁹. Das Andenken an die prägenden Ereignisse im Zusammenhang mit der Türkenbelagerung war in Wien lebendig geblieben, zumal bereits im Umfeld der Feierlichkeiten zum 100-Jahr-Jubiläum des Entsatzes von 1683 das Interesse an diesem Thema beträchtlich zugenommen hatte (hier vor allem Gottfried Ulich von Uhlenau [1802–1874] Werke zur ersten und zweiten Belagerung Wiens durch die Türken sowie eine Vielzahl von anderen Dramen)⁷⁰.

IDENTITÄTSKONSTRUKTIONEN „VON UNTEN“ UND „VON OBEN“

Identitäten können grundsätzlich sowohl „von unten“ (etwa im Sinn unterschiedlicher Facetten der Volks- oder Nationalkunst) als auch „von oben“ (vor allem als zentral gelenkte Staatsrepräsentation) vorgestellt werden. Ein frühes Beispiel für eine Identitätsstiftung „von oben“ ist der funktionale Charakter josephinischer Reformbestrebungen, die primär die Anwendbarkeit der Reformen und die Innovationen im Rahmen eines existierenden politischen Systems vor Augen hatten, während der österreichische Reformkatholizismus und Spätjansenismus Entwicklungen verkörperten, die „von unten“, also von der „Basis“, ihren Ausgang nahmen, aber dennoch für allerhöchste Entscheidungen maßgeblich wurden⁷¹. Nicht zuletzt erfüllte die Kirche im 19. Jahrhundert eine bestimmte Rolle als identitätsstiftende Einrichtung⁷², vor allem als Institution der Weltinterpretation und Daseinsorientierung der „kleinen Leute“. Religion und nationale Identität schließen sich keineswegs aus, da die Entwicklung nationaler Identität nicht ausschließlich mit dem Aufstieg von Modernität verknüpft ist, sondern Geistliche vielerorts eine entscheidende Rolle in der politischen Mobilisierung und in der Ausbildung nationaler Identitäten spielten⁷³.

Auch in der bildenden Kunst sind seit dem späten 18. Jahrhundert sowohl Strömungen „von oben“ als auch „von unten“ zu bemerken, die sich gegebenenfalls überkreuzten und fallweise auch potenzierten: Die Herrscherrepräsentation seit der Frühen Neuzeit wurde zwar primär von den Eliten gesteuert, die Popularisierung vieler „Images“ erfolgte aber zumeist nicht in der elitären Hochkunst, sondern vor allem in der reportagehaft orientierten Graphik. Zu bemerken ist auch, daß „Bilder“ zur österreichischen Geschichte im 19. Jahrhundert in allen Medien eine Popularisierung erfuhren. Nicht allein die „Hauptwerke“ österreichischer Kunst im 19. Jahrhundert fungierten dabei als Vermittler. Vielmehr kann festgestellt werden, daß die bedeutendsten Motive in *allen* Gattungen (mit entsprechend starken Wechselwirkungen untereinander) Verbreitung fanden. Besonders die Graphik und die Glasmalerei trugen einem gesteigerten Bedürfnis nach anschaulicher Visualisie-

rung Rechnung. Dies entspricht zugleich einer Tendenz zur Reduktion der Komplexität des Historischen und dem unterschiedlich motivierten Zwang zu Komprimierung, Konzentration und Vereinfachung – Faktoren, die untrennbar mit der Visualisierung von Mythen verbunden sind⁷⁴. Als Konstanten festigten sich bereits sehr früh – sowohl in den Strategien „von oben“ als auch „von unten“ – bestimmte sprachliche *und* bildliche „Muster“, auf die man ständig rekurrierte und die gleichsam die Rückführung des historisch Komplexen auf einfache „Nenner“, das anschauliche Zusammenspiel von Vergangenheitsbildern und Gegenwartsvorstellungen, demonstrieren.

DIE STRATEGIEN DER ELITEN – KUNST „IM DIENST DES STAATES“

Mit einer gesellschaftlich zunehmend differenziert gegliederten Öffentlichkeit wurde auch die „Sprache“ der Kunst notwendigerweise immer vielgestaltiger. Der Reichtum der dabei verwendeten Motive mußte nicht nur eine *nicht mehr homogene* Schicht an Kunden, sondern auch Rezipienten neuer sozialer Gruppierungen erreichen, was nur mit einer Vielfalt von unterschiedlichen „Codes“, einem größeren Zitatensreichtum und differenzierteren Argumentationsstrukturen zu erzielen war⁷⁵. Das Problem der Identitätsstiftung zielt daher in bezug auf die Strategien der Eliten nicht nur auf die Frage, von wem diese ausgingen, sondern ebenso *an wen* sie eigentlich gerichtet waren. Dies ist vor dem Hintergrund zu betrachten, daß auch die „klassischen“ Nationalstaaten in Wirklichkeit *Nationalitätenstaaten* sind, denn der vermeintlich homogene Nationalstaat umfaßt im Regelfall mehrere Ethnien, die sich selbst als Nation verstehen⁷⁶. Die Habsburgermonarchie verkörperte in besonderem Maße einen Staat mit vielen Sprachen und – damit zusammenhängend – ein Reich „(...) vieler sinngebender Kontexte und mit dem Sprachgebrauch verbundener soziokultureller Räume. (...)“⁷⁷.

Die Stilmodi, deren man sich im Lauf des 19. Jahrhunderts bediente, besaßen – ähnlich wie die sprachlichen Kontexte – durchwegs sehr verschiedene Ausrichtungen: Die Neugotik ist das extremste Beispiel für die unterschiedlichen Möglichkeiten der Aufladung mit identitätsstiftendem Potential, da auf der einer Seite die traditionellen Facetten sakraler und profaner Konnotation berücksichtigt werden mußten, andererseits aber durch die künstlerischen Formulierungen neugotischer Kunst im 19. Jahrhundert höchst unterschiedliche Typen produziert wurden, die von innovativen dynastischen Varianten („Franzensburg“) bis zur Kirche als „Denkmalkirche“ (Votivkirche in Wien)⁷⁸ reichen. Entscheidend ist dabei nicht der Sinngehalt eines Stilmodus an sich, sondern die konkrete „(...) Absicht, die im *Einzelfall* an die Stilwahl geknüpft wurde. (...)“⁷⁹.

Essentiell für das österreichische 19. Jahrhundert ist das Faktum, daß besonders unter Kaiser Franz Joseph die bildende Kunst in eine neue Rolle schlüpfte. Die Dynastie ver-

zichtete bis zum Jahr 1848 weitgehend auf jede Form öffentlich-monumentaler Propaganda durch die Kunst, abgesehen von den nach dem Tod von Kaiser Franz II. (I.) landesweit errichteten Denkmälern⁸⁰. „(...) Unter Kaiser Franz Joseph I. trat aber die Kunst in die Reihe der *staaterhaltenden*, ja *staatbildenden* Kräfte. Indem sie ihr ewiges, unveräußerliches Kunstrecht siegreich betonte, wurde sie zugleich eine sittliche, politische, volkswirtschaftliche Macht. (...) Die Kunststadt Wien hat keinen Feind. Sie ist im Gegenteil unter Kaiser Franz Josef eine Pflanzschule geworden, in der alle Völker der Monarchie gelernt haben, ihre eigenen Hauptstädte zu schmücken und zu stärken. So ist Wien buchstäblich die Metropole, die Mutterstadt aller Tochterstädte geworden, die neu erblüht alle die (sic!) Kronländer beherrschen. (...)“ (Ludwig Hevesi)⁸¹. Hevesi postulierte in seinem Werk „Oesterreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert“ (Leipzig 1903) nichts anderes als einen „Franz Josef-Stil“, der „(...) ein entschieden nationaler sein wird, wenn auch mehr ein wienerischer, als ein österreichischer“ (...): „(...) Denn Wiener Boden, Klima und Volkscharakter haben ihn geboren, von Wien aus hat er die Provinz erobert. (...)“⁸². Bei Hevesi⁸³ dreht sich die kunstpolitische Steuerung vor allem um die Figur des Monarchen: „(...) So reich das allezeit kunstfrohe Haus Habsburg an mächtigen Kunstförderern gewesen, in seiner österreichischen Linie steht Franz Josef I. als der größte Neuschöpfer da. (...)“⁸⁴ und „(...) Neu-Wien als Herz von Neu-Oesterreich ist vor allem ein Werk der Kunst, die ja für alle anderen Interessen und Tätigkeiten erst die Formen, Gehäuse, ja Werkzeuge zu schaffen hatte. Und in Kaiser Franz Josef I., dem modernen Monarchen, war dieses Bewußtsein zeitlebens lebendig. Während seiner Regierung sehen wir thatsächlich kein Werk der Kunst entstehen, das nicht die persönliche Spur seiner Hand trüge. (...)“⁸⁵. Hevesi konstruierte dergestalt aus Franz Joseph den zentralen Impulsgeber, auf den alle relevanten Initiativen in bezug auf die Kunstaktivitäten zurückzuführen seien: „(...) Neben dem Burgtheater ist die bildenden Kunst das ästhetische Hauptbedürfnis seines Lebens. In vielen wichtigen Fragen hat er das anbahnende oder entscheidende Wort gesprochen. War nicht die Stadterweiterung das >Christkindl<, mit dem er schon 1857 die Stadt Wien überraschte? War nicht fast alle österreichische Historienmalerei auf der Wiener Weltausstellung von ihm eigens bestellt? (...)“⁸⁶. Neben dieser – allein auf die Person des Regenten zugeschnittenen – Charakterisierung von „Kunstpolitik“ existierte auch ein Vertrauen in die Fähigkeiten der bildenden Kunst, Nationalitätenkonflikte überwinden zu können, etwa, als Unterrichtsminister Wilhelm Ritter von Hartel im Jahr 1899 feststellte: „(...) Wenn auch jede Kunstentwicklung in nationalem Boden wurzelt, so sprechen doch die Gebilde der Kunst eine gemeinsame Sprache und führen, in einen edlen Wettstreit tretend, zu gegenseitigem Verständnis mit wechselseitiger Wertschätzung. (...)“⁸⁷. Die Konstruktion einer „staaterhaltenden und -tragenden“ Funktion der Kunst verlieh dieser einen höchst programmatischen Anspruch. Die „Kunst im Dienst der Staatsidee“ (Franz Matsche) mußte notwendigerweise (wie bereits unter Karl VI. und Maria Theresia) primär die – nach außen

und innen formulierten – Machtansprüche der Habsburger umsetzen und reflektieren. Die bürgerlich orientierte Atmosphäre um Franz II. (I.) und Ferdinand I. wich nach 1848 einem nach außen hin orientierten Kaiserideal, „(...) das wesentlich durch eine überpersönliche Komponente gekennzeichnet war (...)“⁸⁸. Die Wiener Votivkirche⁸⁹ ist in diesem Sinne ein markantes Beispiel einer Bauaufgabe, die ursprünglich den Charakter einer „Denkmalkirche“ verkörpern sollte: Die umfassende Beziehung der Ikonologie dieses Bauwerks zum „Heilsordo“ (nach mittelalterlicher Vorstellung) wird hier aber von Faktoren der Geschichte, Politik und Bildung durchsetzt⁹⁰, was zur Folge hat, daß Identitätsstiftung *in einem Werk* plötzlich auf *mehreren* Ebenen erfahrbar wird, sowohl auf jener der Kirche als „Heilsinstitution“, basierend etwa auf der Noah-Christus-Typologie im Presbyterium, als auch auf jener der Verherrlichung dynastischer Patronanz (habsburgische Hausheilige an der Fassade bzw. Glasfenster der Langhauskapellenfenster, die sich auf die jeweiligen Kronländer beziehen) bis hin zur allegorischen Verdichtung des Bauanlasses und der zeitgenössischen Geschichte („Kaiserfenster“ und „Ferdinand-Max-Fenster“ von Edward Jakob von Steinle).

„KANONBILDUNGEN“ ALS STRUKTURMERKMAL

ÖSTERREICHISCHER IDENTITÄTSSTIFTUNGEN IM 19. JAHRHUNDERT

Nicht jede Auseinandersetzung mit historischen Themen war automatisch „bildwürdig“. Nur bestimmte Ereignisse wurden – zu bestimmten Zeiten – bevorzugt in bildlichen Darstellungen umgesetzt. Betrachtet man die prominentesten habsburgischen literarischen Sammelbände aus der zweiten Jahrhunderthälfte und die entsprechenden Instruktionen für den Unterricht (z. B. Pennerstorfer 1878) bzw. wichtige Schulgeschichts- und Schullesebücher (z. B. Fraungruber 1904 und Fraungruber [1910] mit einer Übersicht über die kulturelle Entwicklung) und vergleicht die darin enthaltenen Themen der Gedichte und Beiträge, so zeigt sich einerseits, daß die Texte zumeist den wichtigsten *Bildthemen* entsprechen, und andererseits, daß jeweils ein bestimmter „Kanon“ an Themenkreisen zur Anwendung kommt⁹¹: „Habsburgs Mauern“ (ein im 19. Jahrhundert außerordentlich bedeutender Text⁹², da darin die „Liebe“ zwischen Volk und Herrscher thematisiert wird) von Karl Simrock⁹³ und Johann Gabriel Seidl⁹⁴, „Kaiser Rudolfs Zepter“ (anonym)⁹⁵, „Der Graf von Habsburg“ von Friedrich Schiller⁹⁶, „Albrechts Belehnung mit Oesterreich“ von Johann Ladislaus Pyrker⁹⁷, „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“ von Justinus Andreas Christian Kerner⁹⁸, „Kaiser Albrechts Hund“ von Heinrich Joseph von Collin⁹⁹, „Ludwig und Friedrich“ (Ludwig von Bayern und Friedrich der Schöne) von Heinrich Freimann¹⁰⁰, „Herzogsstuhl und Fürstenstein“ von Anastasius Grün¹⁰¹, „Friedrich mit der leeren Tasche“ (die Heimkehr Friedrichs) von Ludwig August Frankl¹⁰², „Kaiser Maximilian I. auf der Martinswand“ von

Heinrich Joseph von Collin¹⁰³, „Niklas, Graf von Salm“ von Caroline Pichler¹⁰⁴, „Heldentrotz“ (die Rettung Kaiser Ferdinands II. durch die Dampierr'schen Kürassiere in der Wiener Hofburg)¹⁰⁵, „Leopold Graf Kollonisch“ (der sich 1683 der Christenwaisen annahm) von P. Markus Holter OSB¹⁰⁶, „Zenta“ von Anastasius Grün¹⁰⁷, „Der Landtag zu Pressburg“ von Ludwig August Frankl¹⁰⁸, „Die Schlacht bei Ebelsberg“ von Carl Adam Kaltenbrunner¹⁰⁹, „Speckbacher und sein Söhnlein“ von Johann Gabriel Seidl¹¹⁰, „Des Armen Leichenzug“ von Franz Ernst Scherer¹¹¹, „Des Armen Leichenbegängniß“ von Wilhelm Smets¹¹² sowie „Die Feuerprobe“ (erster Kampf Franz Josephs in Santa Lucia [1848]) von Wenzel Wenhart¹¹³. Diese Auswahl trifft etwa auch auf Ignaz Kankoffers „Bilder aus der vaterländischen Geschichte. Für die Jugend zur Erweckung der Liebe zum Vaterlande; zur Belebung der Treue und Anhänglichkeit für Kaiser und Thron“ (Wien 1862) – mit den Themenkreisen Rudolf von Habsburg, Maria Theresia, Franz I., Prinz Eugen, Rüdiger Graf Starhemberg, Eroberung von Ofen (1686), Entsatz von Belgrad (1456), Szigeth 1566 (Zrínyi), Aspern 1809 und die erste Türkenbelagerung (1529) – zu.

Es ist dies im wesentlichen ein Themenspektrum, das durch Joseph Freiherr von Hormayrs Schriften¹¹⁴ vorbereitet war, ergänzt durch herausragende Ereignisse des 19. Jahrhunderts. Es ergeben sich dabei feste „Schnittmengen“ von wichtigen thematischen Schwerpunkten in Literatur *und* bildender Kunst, die bestimmte inhaltliche Konstanten österreichischer „Identität(en)“ zum Ausdruck bringen sollten (Tapferkeit und Schlachtensiege, die „Liebe“ zwischen Volk und Herrscher, das Eingreifen des Göttlichen, die Bedeutung der „Pietas Austriaca“ etc.), wobei jedem historischen Ereignis eine *bestimmte* Funktion innerhalb des gesamten Spektrums der Geschichtsreflexionen zugeordnet wurde. Ignaz Pennerstorfers Gedichtband zeigt sehr anschaulich, wie aus dem vielfältigen Material österreichischer Historie eine bestimmte Auswahl getroffen wurde. Die eigentlich unüberschaubare Vielfalt von Geschichte an sich erscheint hier im „Rückspiegel“ nach – aus der Perspektive der Gegenwart – relevanten Gesichtspunkten neu strukturiert.

Pennerstorfers Sammelband des Jahres 1878 ist keineswegs der einzige Nachweis einer intensiven Beschäftigung mit dem „Themenkanon“ der eigenen Geschichte: Ein anderes wichtiges Beispiel ist Ludwig Bowitschs „Habsburgs-Chronik“ (Bowitsch 1880), eine Gedichtsammlung, die als „(...) geschichtliches Bild des erhabenen Kaiserhauses (...)“ (Vorwort) patriotische Gefühle lebendig erhalten will. Die Auswahl zeigt ähnliche Schwerpunkte wie in Pennerstorfers Werk. Auch Bowitsch beginnt seine Sammlung mit „Habsburgs Mauer“. Weitere inhaltliche Akzente bilden Rudolf I. von Habsburg, Maximilian I. und Kaiser Joseph II. mit den typischen (vor allem legendarisch orientierten) Schwerpunkten, wie sie auch in der bildenden Kunst häufig auftreten, z. B. Rudolf von Habsburg als „neuer“ Konstantin in Franz Maria von Nell Freiherr von Damenackers Gedicht „Habsburgs Scepter“¹¹⁵ und als tapferer, dem Feind vergebender Herrscher in Bowitschs Poem „Rudolf ehrt

die Tapferkeit des Feindes¹¹⁶. Doch auch die Reflexion zeitgenössischer Ereignisse kommt dabei nicht zu kurz: Wie in Franz Sartoris Publikation „Wien's Tage der Gefahr und die Retter aus der Noth“ (2 Teile, Wien 1830–1832), in der das Herrscherpaar als „Retter des Volkes“ agiert¹¹⁷, wird auch bei Bowitsch genau dieser Aspekt betont, und zwar am Beispiel der Wiener Choleraepidemie, so in einem Gedicht Josef Franz Emil Trimmels mit dem Titel „Der 14. September“¹¹⁸: Kaiser Franz, „(...) nie furchtsam und verzagt (...)“, besucht mit seiner Gemahlin „(...) mit väterlichem Sinn (...)“ die Arbeiter beim Bau des Cholera-kanals¹¹⁹. Besonders der darin enthaltene Topos der innigen Beziehung zwischen Herrscher und Volk erhält eine nachdrückliche Betonung: „(...) Ruft eine Frauenstimme aus tiefem Schachte laut: / >Heil uns, der Landesvater! Ach seht! er kommt zu Fuß!< / >Zu seinen guten Kindern!< war des Monarchen Gruß. (...)“¹²⁰.

Für die historische Gesamtbeurteilung bleibt entscheidend, daß sich die wesentlichen inhaltlichen Schwerpunktsetzungen sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst finden lassen: Text *und* Bild fokussieren somit ihr Interesse auf das gleiche Themenspektrum. Dies wird auch in Johann Joseph von Görres' Gedicht „Des letzten deutschen Kaisers Tod“ (1835)¹²¹ deutlich, das Assoziationen zur bekannten Graphik Joseph von Führichs mit dem aufschwebenden und segnenden Kaiser Franz II. (I.) weckt¹²²: „(...) Flehend spricht der alte Kaiser, / Hebt die Hand zu Gott hinauf: / >Sehet euren Vater sterben, / Nehmt sein Wort im Herzen auf: / Fromm und einig seid wie Brüder, / Segen schickt dann Gott hernieder.< (...)“¹²³. Teil dieses Gedichtes ist auch der berühmte Passus aus dem Testament Kaiser Franz' I.: „(...) Du, mein Volk, mein treues, gutes, / Das mir Herz und Liebe gab, / Dir vermach' ich meine Liebe, / Nimmer scheidet uns das Grab. (...)“¹²⁴. Der Auftrag an den Nachfolger im Herrscheramt wird unter dem Aspekt des Endgerichtes unter Zuhilfenahme der Wahlsprüche beider Regenten vollzogen: „(...) Nimm, o Ferdinand! die Krone, / Nimm, mein Sohn, die schwere Pflicht, / Weiche nie vom Pfad' des Rechtes, / Blick auf Gott im Weltgericht! / Denn das Fundament der Reiche / Ist Gerechtigkeit >die gleiche<. (...)“¹²⁵. Dieses auffällig gleichgerichtete Interesse in Literatur *und* bildender Kunst ist auch am Schluß von Ludwig Bowitschs Sammelband präsent, der mit „Worte des Herzens. Zur Genesungsfeier des Kaisers Franz Josef I.“ dessen Poem zur Rettung Kaiser Franz Josephs I. vor dem Attentat des Jahres 1853 enthält¹²⁶: Auch hier werden in der prononcierten Verwendung des Engelmotivs („Der Engel wacht – der Engel wird es wenden!“ bzw. „Dein Engel ist dir treu: dein Schutzgeist wacht!“) sowie in der Abwehr „höllischer“ Mächte („Der Dolch, der über Seinem Haupte blitzte, / Ein Feuerzeichen war's der höll'schen Macht!“) wichtige Elemente der Attentatsikonographie¹²⁷ deutlich, die das Gedicht mit der entsprechenden Graphikproduktion, die Franz Joseph unter dem „Schutz“ des Engels stehen läßt, verbinden. Der abschließende Imperativ, für den Kaiser „Auch freudig einzusetzen Leib und Leben!“, erinnert wiederum an die zeitgenössische Militärikonographie.

Gerade die späten siebziger und frühen achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts zeigen einen gewaltigen Zuwachs an unterschiedlichsten Schriften, die sich mit den (vermeintlich charakteristischen) Eigenschaften habsburgischer Regenten beschäftigen. Diese Werke enthalten keine aufwendigen bildlichen Darstellungen, sondern sind zumeist sparsam mit Titellithographien oder -xylographien zu den jeweiligen Herrschern ausgestattet (wie etwa bei Metzner 1879 [in einer zweiten, vermehrten Auflage in zwei Bänden in Teschen 1894 und 1898 erschienen]). Gemeinsam ist allen diesen Publikationen eine – vor allem für die Erziehung der Jugend konzipierte – Veranschaulichung der „(...) vaterländischen Ereignisse in lebendigen Farben (...)“ sowie die Wiedergabe von historischen Persönlichkeiten „(...) durch eine Menge individueller Charakterzüge (...)“¹²⁸. Die Publikation Metzner 1879 umfaßt die Zeit von König Rudolf I. bis Kaiser Karl VI., dem Autor zufolge¹²⁹ „(...) die herrlichsten Vorbilder edler Selbstverläugnung, hingebender Treue, unerschütterlicher Wahrheitsliebe, treuherziger Biederkeit und christlicher Großmuth. (...)“. Besonders die Schilderung der Taten Rudolfs I. zeigt die Zielrichtung dieser Publikation deutlich an: Der Stammvater gehört „(...) zu den preiswürdigsten Fürsten aller Zeiten (...)“¹³⁰. Auf S. 2–10 werden diesem Herrscher folgende Tugenden zugeordnet: „Frömmigkeit und Geistesgegenwart, Muth, Gerechtigkeit und Gottvertrauen, Leutseligkeit, Freund munteren Scherzes, Klugheit, Großmuth, Einfachheit und Beförderer der Künste und Wissenschaften“. Dieser angewandte Tugendspiegel demonstriert einen „Kanon“ herrscherlicher Tugenden¹³¹, der auch auf viele andere Regenten Anwendung fand – differenziert nur durch die Charakterisierung angeblich besonders hervorstechender Eigenschaften, z. B. Rudolfs IV. „mutiger Sinn“, „Ehrgeiz“ und „Gerechtigkeitsliebe“¹³² oder die Friedrich „mit der leeren Tasche“ („überaus geliebter Fürst“) zugeordnete „Liebe zum Volk“¹³³.

Diese Art der Charakterisierung setzte sich auch in der Schilderung der Regenten des 19. Jahrhunderts fort, so in einem umfangreichen Tugendkatalog Kaiser Franz' II. (I.) („Tugendperlen im Kronenreife“) bei Proschko 1867¹³⁴. Wie der regierende Herrscher Gegenstand eines solchen Tugendkatalogs ist, so wird auch der Blick in die Vergangenheit aus dieser Perspektive vorgenommen: In der Babenberger-Ikonographie steht Leopold I. für „Tapferkeit“, Leopold III. für „Mäßigung“, Heinrich II. Jasomirgott für „Macht“ und Leopold VI. für „Mäzenatentum“¹³⁵. Dieses Schema der Zuordnung erleichtert die Strukturierung von Geschichte im Sinne einer vereinfachenden – und Identifikation erlaubenden – Sicht auf die Historie. Wie in bezug auf die Geschichte Habsburgs kann auch bei der Thematisierung der Babenbergerdynastie bemerkt werden, daß häufig auf dieselben Figuren und historischen Ereignisse zurückgegriffen wurde, indem man Personen und Geschehnisse, „(...) die dem 19. Jahrhundert erstrebenswert und vorbildhaft erschienen. (...)“¹³⁶, aktualisierte. „Vaterländische Geschichte“ wurde dergestalt in vielen Publikationen gleichsam in das Volk „hineingetragen“: Ein exzellentes Beispiel der unausweichlichen täglichen Kon-

frontation mit dem habsburgischen Herrscherhaus sind die „Vaterländische(n) Schreib- und Aufgaben-Hefte“ (Teschen 1879) Alfons Metzners, die mit Erlaß vom 24. Jänner 1879 zum Schulgebrauch in den Volks- und Bürgerschulen als zulässig erklärt wurden (Abb. 1). Der Umschlag dieser Hefte zeigt jeweils einen habsburgischen Regenten als Brustbild (entsprechend den Lithographien in Metzner 1879), kombiniert mit einer Regentenliste von den Babenbergern bis zu Franz Joseph I. und dem stets präsenten, berühmten Diktum Friedrich Schillers („Der Oesterreicher hat ein Vaterland / Und liebt's und hat auch Ursach' es zu lieben.“)¹³⁷. Die entsprechende Rückseite erzählt jeweils eine Begebenheit aus dem Leben des auf der Vorderseite dargestellten Herrschers mit legendarischer Ausrichtung (Betonung von Güte, Mildtätigkeit, Hochherzigkeit, Leutseligkeit, Bescheidenheit, Einfachheit, Herzengüte etc.). Diese Hefte zeigen anschaulich, wie der Grundgedanke der Propagierung des vaterländischen Geschichtserbes in unterschiedlicher Abstufung und mit differenzierter Zielsetzung Anwendung finden konnte. „Gedenktage“ – als säkularisierte religiöse Feiertage nach dem Modell des christlichen Kultus – übten prinzipiell eine „einheitsstiftende Funktion“¹³⁸ aus und waren in der Monarchie einem ausgefeilten pädagogischen Programm unterworfen, das genau bestimmte, welche inhaltlichen Ziele, Eigenschaften (von Personen) und Texte zur jeweiligen „Feier“ zu verlesen waren¹³⁹. Die wesentlichste Funktion dieser institutionalisierten (und letztlich „ethnozentrisch“¹⁴⁰ ausgerichteten) Gedenktage bestand in einer – ihnen inhärenten – „Deutungsmacht“ über die eigene Geschichte sowie in der Eigenschaft als „stabilisierender“ Faktor sozialer Gruppen bzw. der jeweils Herrschenden. Hier läßt sich eine wichtige Verbindung zu den „Ursprungsmythen“ ziehen, da auch die Gedenktage „Gruppenidentität durch Einheit mit dem Ursprung“¹⁴¹ produzierten.

Bereits am Beginn des 19. Jahrhunderts wurde mit der Rubrik „Historische Tageserinnerungen für Österreicher“ im „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“¹⁴² bestimmter Ereignisse aus der Vergangenheit gedacht. Die „Kanonbildung“ von Geschehnissen verschmilzt hier mit dem Erinnerungsmodell des Kalenders, z. B. für den 1. Jänner (S. 1): „Kaiser (sic!) Rudolph von Habsburg legt den ersten Grund zur Größe seines erlauchten Hauses, indem er auf dem feyerlichen Hoftage zu Augsburg seine Söhne Albrecht und Rudolph mit Österreich, Steyermark, Krain und der windischen Mark belehnt (1282)“: Ein markantes historisches Ereignis wurde nicht durch eine Illustration, sondern durch einen entsprechenden Kalendereintrag im *täglichen* Bewußtsein verankert. Diese Intention ist auch im „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte“¹⁴³ mit dem darin enthaltenen „Historischen Tagebuch für Österreicher“ (S. 12–174), einer ebenfalls kalenderartigen Zusammenstellung mit einem oder mehreren Ereignissen zur österreichischen Geschichte pro Tag, spürbar. Bereits im Jahr 1793 hatte Freiherr von Hormayr die Arbeit an einem historischen Kalender für Tirol begonnen und verwendete statt der Monatstage die Namen vaterländischer Gelehrter und Künstler (!) in chronologischer Ordnung¹⁴⁴. In programmatischer

Unterstufe.

Vaterländisches Schreibheft,

herausgegeben von **Alfons Metzner**, Schulleiter in Teschen.

Mit höchst k. k. Unterrichts-Ministerial-Erlaß vom 24. Jänner 1879, Z. 20.341, zum Schulgebrauch in den Volks- und Bürgerschulen als zulässig erklärt.

(Alle Rechte vorbehalten.)

Preis:
Der Lehrer erhält das Heft gratis
Das Heft mit 200 und 250 Bl. 40 und 50 Ckr.

Verlag und Abnehmer des vaterländ. Schulbuchs in Teschen (Ebers) & Sohn

Österreichs Regenten.

A. Die Schutzbrieger (1619—1806):

- Joseph I., von Österreich.
- Leopold I.
- Maximilian I., von Böhmen.
- Joseph I., von Ungarn.
- Joseph II., von Böhmen.
- Joseph III., von Ungarn.
- Joseph IV., von Ungarn.
- Joseph II., von Ungarn.
- Joseph II., von Ungarn.

B. Die Kaiserregenten (1806—1835):

- I. Die Kaiserregenten (1806—1835):
- Joseph II., von Österreich.
- Leopold II., von Österreich.
- Leopold III., von Österreich.
- Leopold IV., von Österreich.
- Leopold V., von Österreich.
- Leopold VI., von Österreich.

II. Die Kaiserregenten (1835—1848):

- I. Kaiserregenten (1835—1848):
- Leopold III., von Österreich.
- Leopold IV., von Österreich.
- Leopold V., von Österreich.
- Leopold VI., von Österreich.



I. Kaiserregenten (1806—1835):

- Joseph III., von Österreich.
- Joseph IV., von Österreich.
- Joseph V., von Österreich.
- Joseph VI., von Österreich.

II. Kaiserregenten (1835—1848):

- Joseph III., von Österreich.
- Joseph IV., von Österreich.
- Joseph V., von Österreich.
- Joseph VI., von Österreich.

C. Die Kaiserregenten (1848—1867):

- Joseph III., von Österreich.
- Joseph IV., von Österreich.
- Joseph V., von Österreich.
- Joseph VI., von Österreich.

Kaiser Franz II., als österreichischer Kaiser I. (1792—1835).

Abb. 1: Alfons Metzner, Vaterländische Schreib- und Aufgaben-Hefte (Teschen 1879) [Wien, ÖNB]

Weise stellte der Historiker in der ersten Ausgabe des „Archivs für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“ (1. Jänner 1810) fest: „(...) Die Vollbringer großer Thaten hielten immer die Historie über alles werth. An ihr erzogen sie zum Theil ihre Größe, und nur durch sie fanden sie einen Umgang, der ihrer ganz würdig war. (...)“¹⁴⁵. Hier wird ein Geschichtsverständnis definiert, das primär über den „historische(n) Sinn“¹⁴⁶ vermittelt wird. Die „heroische Gegenwart“ der Befreiungskriege gegen Napoleon konnte so zur Basis einer geeigneten Auseinandersetzung mit der Vergangenheit werden. Noch in Josef Voits „Denkwürdige Tage Österreichs. Geschichtliche Bilder aus der ruhmvollen Vergangenheit unseres Vaterlandes“ (Wien 1893)¹⁴⁷ wurden historische Ereignisse als „Gedenktage“ (darunter die Zweite Türkenbelagerung Wiens und die Schlacht von Aspern) gleichsam als „organisierte Wiederkehr historischer Daten im Kalender der Gedenktage“¹⁴⁸, in kalendarischer Weise kategorisiert.

In bildlicher Form wurde diese Idee der Verbreitung markanter und „kanonischer“ Stationen österreichischer Geschichte etwa in den (100) „Bilderbogen für Schule und Haus“ (hrsg. von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien) [Heft 1–4, Wien 1897–

1902]¹⁴⁹, die in Chromozinkographien und Zinkätzungen ausgewählte historische Geschehnisse, vor allem aber Darstellungen der Fauna sowie Stimmungsbilder verschiedener Epochen zeigen, vorgetragen. Unter den historischen Fakten zur österreichischen Geschichte sind hier folgende Ereignisse vertreten: Rudolf von Habsburg (Nr. 14), Wiens Türkenbelagerung 1683 (Nr. 17), Kaiserin Maria Theresia (Nr. 18), Kaiser Maximilian I. (Nr. 28), Wiens Türkenbelagerung 1683 (Nr. 32), Der heilige Severinus (Nr. 34), Kaiser Ferdinand II. (Nr. 60), Maximilian und Maria von Burgund (Nr. 86) und (zum dritten Mal [!]) die Türkenbelagerung Wiens im Jahr 1683 (Nr. 88). In gereifterer künstlerischer Form erscheint die pädagogische Zielsetzung der Vermittlung historischer Ereignisse in der Mappe „Bilder aus der Geschichte für Schule und Haus nach Angaben des k.k. Landes-Schulinspectors M. A. Becker, unter artistischer Leistung des k.k. Professors Peter Johann Nepomuk Geiger in Farbendruck ausgeführt und herausgegeben vom artistischen Institute Ant. Hartinger & Sohn“ (in vier Lieferungen mit 16 Chromolithos, Wien [1870]) präsentiert: Bedeutende Begebenheiten aus der österreichischen Geschichte (Rudolf von Habsburg an der Leiche Ottokars oder Friedrich „mit der leeren Tasche“) finden sich hier neben Szenen aus der europäischen Historie.

Auf Hugo von Hofmannsthal geht die in 26 Einzelheften erschienene „Österreichische Bibliothek“ (Leipzig 1915–1917) zurück, die im Verein mit Leopold Freiherr von Andrian, August Fournier, Heinrich Friedjung, Max Ritter von Hoen, Richard von Kralik, Max Mell, Robert Michel, Josef Redlich, Hans Schlitter, Anton Wildgans, Franz Zweybrueck unter anderen von Hofmannsthal herausgegeben wurde. Die Serie enthält in der ersten Nummer den Beitrag „Grillparzers politisches Testament“ und dokumentiert wichtige Ereignisse und Personen aus der österreichischen Geschichte (z. B. „Abraham a Sancta Clara“ [Nr. 8] oder „Beethoven im Gespräch“ [Nr. 9]). Besonders deutlich wird die Wiederkehr bestimmter Bezugspunkte in der Nummer 6 („1809. Dokumente aus Österreichs Krieg gegen Napoleon“) mit der Bemerkung (S. 69), daß die „Größe des Jahres 1809“ „österreichische Größe“ sei. Mit der thematischen Ausrichtung dieser Hefte sollte vor allem das Österreichbewußtsein gestärkt werden. Hofmannsthals – auf dem Theater nach der Tragödie des Ersten Weltkriegs – inszenierte Rekonstruktion österreichischer Identität bestand vor allem im Rückgriff auf den österreichischen Barock und Salzburg als Inkarnation einer „österreichischen“ Stadt. Diese Anstrengungen sollten es ermöglichen, vor der Kulisse der symbolträchtigen Mozartstadt eine österreichische Nationalmythologie zu etablieren¹⁵⁰.

DIE PRINZIPIEN DER „KANONBILDUNG“

Die genannten Werke des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sind unterschiedliche Beispiele dafür, daß es in den Zeiten interkultureller Polarisierungen und zerbrechender Traditionen zu „Kanonbildungen“¹⁵¹ kommen kann. Ein „Kanon“ an bestimmten Themen und Bildern verkörpert demnach (nach außen und innen) „(...) den Anspruch der besten oder der einzig wahren Tradition. (...) Wer sich ihr anschließt, bekehrt und bekennt sich zugleich zu einer normativen Selbstdefinition, zu einer Identität. (...)“¹⁵², und dies nicht nur in den Medien der Literatur und der bildenden Kunst¹⁵³. Wenn in dieser Hinsicht der „Kanon“ als grundlegendes „(...) Prinzip einer kollektiven Identitätsstiftung und -stabilisierung (...)“¹⁵⁴ angesprochen werden muß, bedeutet die „Kanonisierung“ gewisser Themenkreise, auf die man sich bezieht, den Inbegriff einer als maßgeblich ausgewählten, literarisch und/oder bildlich definierten Tradition. Rückgriffe auf diese („selektiv“ ausgewählte) Vergangenheit dienen somit vor allem der „Abgrenzung“. Mit Ordnungsmechanismen dieser Art versuchte man im 19. Jahrhundert primär, „(...) die zusehends als Chaos verstandene Komplexität vielschichtiger, aber konfliktbeladener ethnisch-kultureller Verhältnisse in Griff zu bekommen. (...)“¹⁵⁵. Gerade dieser selektiv strukturierte Blick in die Vergangenheit war eine ideale Gelegenheit, einheitsstiftende Symbolisierungen durch Betonung bzw. Ausschließung von bestimmten Themenkreisen anschaulich durchzusetzen. Ereignisse *unterschiedlichster* Art konnten so unter einem *gemeinsamen* Gesichtspunkt gesehen werden, etwa das Handlungsmodell „Herrscher und Einsiedler“ (Rudolf von Habsburg und der Einsiedler sowie Odoaker und Severin). „Kanonbildung“ konnte somit auch bedeuten, daß unter *ein und demselben Aspekt* verschiedene Ereignisse firmierten, auch wenn sie inhaltlich nichts miteinander zu tun hatten. Dazu zählt etwa die vielbeschworene Eigenschaft der Habsburger, furchtlos zu sein, wenn sie unter Feinden auftraten: Dies betrifft sowohl Rudolf von Habsburg und seinen überraschenden Besuch beim Abt von St. Gallen (1267), der über das Verderben der Habsburger beratschlagen wollte (vgl. hier das frühe Aquarell mit Federzeichnung in Sepia von Karl Ruß in Privatbesitz)¹⁵⁶, als auch Rudolf von Habsburg bei Murten, sich ganz allein der Feinde erwehrend (vgl. ein frühes Aquarell und Feder in Sepia in Privatbesitz)¹⁵⁷: Der überraschende Besuch bei Feinden als „exemplum“ dieser Furchtlosigkeit sollte in der friderizianischen Ikonographie umgedreht werden, und zwar in Gestalt des berühmten und unerwarteten Besuchs Friedrichs des Großen bei österreichischen Offizieren, dargestellt von Adolph Menzel in seinem Gemälde „Bon soir, Messieurs“ (Hamburg, Kunsthalle, 1856–1858).

„KANONBILDUNG“ ALS DENKMODELL
FÜR DIE STRUKTURIERUNG VON GESCHICHTE

Die europäischen Geschichtsreflexionen im 19. Jahrhundert zeigen insgesamt, daß ein quasi „standardisiertes“ ikonographisches Repertoire in den Bildkünsten existierte. Mit einer Auswahl an bestimmten Ereignissen wurde das vielgestaltige historische Material „bewältigt“¹⁵⁸. Prinzipien der Strukturierung der historischen Ereignisfülle nach bestimmten Leitthemen, die sich innerhalb eines Zyklus zu einer (fiktiven) Vollständigkeit ergänzen, sind allerdings keineswegs allein für die habsburgischen Geschichtsreflexionen charakteristisch: Gerade die württembergische Situation zeigt deutlich, daß die öffentliche Erinnerung an die „vaterländische“ Geschichte im 19. Jahrhundert eine essentielle Rolle spielte. Dabei wird das „harmonische“ Miteinander von Volk *und* Dynastie auf der Basis der bestehenden Verfassung beschworen und die „Liebe zum Vaterland“ als auf historischer Kenntnis basierend angesehen, was an entsprechende Postulate Hormayrs erinnert¹⁵⁹. In Württemberg fand in der Malerei und im Rahmen der öffentlichen Feste eine starke Kanonbildung von Ereignissen der eigenen Geschichte statt¹⁶⁰. Das äußerst mehrschichtige Phänomen der „Kanonbildung“ darf somit als zentrales und gleichsam europaweit auftretendes Merkmal von Identitätsstiftungen angesprochen werden, da die Ein- und Abgrenzung der einzelnen Themenkreise jeweils aus der Reflexion über die „eigene“ Geschichte gewonnen wurde.

Als beispielhaft für die pädagogischen Zielsetzungen dieses spezifisch österreichischen „Legendenkanons“ sei abschließend ein Werk von Zöhler 1893 vorgestellt: In 90 ausgewählten Erzählungen wird das österreichische Herrscherhaus präsentiert, gleichsam bei allen jenen Gelegenheiten, „(...) wo es gilt, ein Beispiel von Regentengröße und Herrschertugenden, von Tapferkeit, Menschenwürde und Edelsinn zu geben. (...)“¹⁶¹. Die Auswahl der Themen dieser Publikation, die für das 9. bis 12. Lebensjahr empfohlen wird, entspricht im wesentlichen anderen Werken der Zeit. Eingestreut sind Reproduktionen nach Lithographien sowie Farbdrucke. Jeder Herrscher ist mit einer für ihn vermeintlich charakteristischen Tugend vorgestellt: So wird etwa bei Herzog Rudolf IV. auf den Bau des Stephansdomes verwiesen und mit der entsprechenden Darstellung (S. 69) an Darstellungen des Dombaus unter Herzog Heinrich II. Jasomirgott erinnert¹⁶². Die Strategie dieser Publikation ist vor allem dadurch bestimmt, daß die erzählerische Breite deutlich hinter die Propagierung der *Herrschertugenden* der Babenberger und Habsburger zurücktritt. Geschichtserzählung fungiert und funktioniert dergestalt als Tugendkatalog, etwa in der Erzählung „Kaiserin Maria Theresia als Mutter der Armen“¹⁶³, einem Bericht, nach dem die Fußwaschung in der Karwoche von der „Landesmutter“¹⁶⁴, der Kaiserin, durchgeführt wurde. Eine ähnliche Ausrichtung findet sich in der bekannten Erzählung „Kaiser Josef II. als Arzt“¹⁶⁵, in der das aufopfernde Wirken des Kaisers den Armen gegenüber mit dem Begriff „Volksarzt“¹⁶⁶

umschrieben wird. Die Funktion des Herrschers als stets die berechtigten Wünsche des Volkes berücksichtigender Kaiser wird im Abschnitt „Kaiser Josef II. als Amtscolor“¹⁶⁷ thematisiert. Nicht ohne Grund ist gerade in diese Erzählung die Darstellung Kaiser Josephs im „Controlorgang“ eingefügt und der Regent als „Controlor über Wohl und Wehe seiner Unterthanen“¹⁶⁸ verherrlicht. Auch bei Kaiser Franz II. (I.) steht dessen Funktion als „Landesvater“ unzweideutig im Vordergrund, besonders in der Erzählung „Kaiser Franz I. als Landesvater“¹⁶⁹, in der die Bewohner einer vom Herrscher besuchten Stadt von diesem als „(...) meine lieben Kinder (...)“¹⁷⁰ bezeichnet werden. Der Sinn der oben erwähnten habsburgischen Radbot-Legende¹⁷¹ findet auch hier Anwendung, indem Franz mit den Worten schließt: „(...) Ich will hier nur von meinen hiesigen Kindern bewacht sein. (...)“¹⁷² – gleichsam die Propagierung der Untertanenliebe als bester „Schutz“ des Monarchen. Legendarisch ausgeschmückt wird die bekannte Erzählung „Kaiser Franz Josef I. und der Grenadier“¹⁷³, zu der Peter Fendis bekannte Darstellung aber nicht aufscheint. Das Werk schließt mit einem Lobpreis auf Kaiser Franz Joseph I. („Kaiser Franz Josef I. und der Untergang von Szegedin.“)¹⁷⁴ sowie mit der Erzählung „Kaiser Franz Josef I. als Retter verirrter Seelen.“¹⁷⁵, in der eine wichtige Funktion des guten Herrschers im Akt der Begnadigung eines zum Tode Verurteilten präsentiert wird. In der Art eines Festkalenders schließt das Buch mit „Kaiser Franz Josef I. und zehn Gedenktage seines Lebens.“¹⁷⁶: Die Freuden- und Trauertage erinnern nicht ohne Grund an die katholische Liturgie und marianische Gedenktage und präsentieren wichtige Ereignisse der Regentschaft, die als Eckdaten der Freude (Votivkirche) und der Trauer (Mayerling) einer scheinbar gottgewollten Ordnung, in die sich letztlich auch der Monarch zu fügen hat, interpretiert werden.

2 Die Formierung der „Nation Österreich“ als schwieriger Prozess von der „Casa d’Austria“ zum habsburgischen „Gesamtstaat“

„(...) Österreich ist Habsburg, Habsburg ist Österreich. (...)“¹

„NATIONALE“ IDENTITÄT

Nationale „Identität“ ist nicht vorgegeben, sondern entspricht letztlich einer komplexen und dynamischen Matrix. Sie kann als Prozeß sozialer und kultureller Konstruktion umschrieben werden, „(...) in dem rivalisierende soziale Gruppen um die dominierende Interpretation der Nation oder Gesellschaft konkurrieren. (...)“². Das Kräftefeld der politischen Öffentlichkeit strukturiert den Kommunikationsraum, in dem die politischen Lager „(...) in Konkurrenz um die Deutungsmacht und damit um die Prägung der >imagined community< (...)“³ treten. Nationale und regionale Identität ist demnach nicht einfach das Ergebnis historischer Erfahrung und ethnischen Bewußtseins, sondern ein „(...) kontinuierlicher Prozeß sozialer und kultureller Konstruktion (...)“ bzw. eine „(...) Arena sozio-kulturellen Wettbewerbs innerhalb eines vielschichtigen Systems von sozialen Beziehungen (...)“⁴. Besonders in bezug auf die Habsburgermonarchie bedeutet dies die methodische Notwendigkeit, die Relevanz unterschiedlicher *Loyalitäten* dem (Gesamt-)Staat gegenüber besonders ins Visier zu nehmen. Eine Untersuchung „nationaler“ Identitäten muß deshalb stets auf die unterschiedlichen Bedeutungsebenen achten, die in Begriffen wie „Nation“, „Heimat“, „Vaterland“ etc. mitschwingen, und muß weiters klären, wie die an sie anknüpfenden Formen von Identität verschiedener sozialer Gruppen im Lauf der Zeit interpretiert wurden.

Die „innere“ Konstituierung einer Nation bedarf neben Maßnahmen *rechtlicher* Vereinheitlichung auch kultureller Leitbilder und Identifikationsprozesse, deren gemeinsame Zielsetzung in einer *gemeinsam erlebbaren* (z. B. Feste), *verständlichen* und *sinnlich wahrnehmbaren* sowie *ästhetisch aufgewerteten* Wirklichkeit besteht. Im Rahmen der „Konstituierung“ einer Nation wird ein verbindlicher Konsens von *gemeinsamen* Herkunftszusammenhängen ausgehandelt, durchgesetzt und schließlich (medial) vermittelt. Imaginierte nationale „Einheit“ stößt aber dort an ihre Grenzen, wo diese nicht bruchlos als „Uniformität“ verstanden werden kann, etwa, wenn ein Fundus ähnlicher Stereotypen („Ursprungsmythen“) in jeweils unterschiedlichen (nationalen und ethnischen) Kontexten neu definiert erscheint.

„MONARCHIE DES HAUSES ÖSTERREICH“

Die Frage österreichischer „Identitäten“ in der bildenden Kunst ist untrennbar mit einer historischen Analyse des komplexen österreichischen Staatsbegriffs verbunden. Um 1500 bezeichnete man das ganze von den Habsburgern beherrschte Gebiet als „Haus Österreich“, „Herrschaft zu Österreich“ und „Haus Österreich“ waren Substitute von Staatsnamen für das ganze – erst später zu einem Staat zusammenwachsende – Länderkonglomerat. „Österreich“ wurde im Lauf der Jahrhunderte „(...) von einer variablen Regional- zu einer stabilen Landesbezeichnung, später zum Dynastienamen und sekundär wiederum zur Territorialbezeichnung, (...)“⁴. Soweit sich heute feststellen läßt, trat der Begriff „Österreichische Monarchie“ oder eigentlich „Monarchie des Hauses Österreich“ zum ersten Mal im Jahr 1673 in einer Prager Publikation Johann Jakob von Weingartens mit dem Titel „Fürstenspiegel oder Monarchie deß Hochlöblichen Ertzhauses Oesterreich“ auf⁵. Im 18. Jahrhundert war der Name „Haus Österreich“ schließlich eine dynastisch-politische Bezeichnung und als solcher der abgekürzte und vereinfachte Name eines höchst komplizierten und aus einzelnen Teilen zusammengesetzten Herrschaftsgebildes – in dieser Hinsicht der Struktur des „Heiligen Römischen Reiches“ nicht unähnlich. Die Monarchie blieb immer ein „Reich“ in alteuropäisch-vorstaatlicher Bedeutung, „(...) das heißt eine Länderföderation und ein Konglomerat heterogener nationaler Gesellschaften. (...)“⁶. Durch diese Charakteristik der Monarchie als „Gemeinschaft“ von Völkern war eine Grundlage für die Entstehung vielschichtiger Identitäts- und Identifikationsprozesse gelegt, in denen der Gesamtstaatsbegriff völlig anders konnotiert war als in den (modernen) „Staatsnationen“ Europas. Wenzel Anton Graf von Kaunitz-Rietberg schrieb im Jahr 1766 weise vorausblickend in einer Denkschrift, „(...) daß die österreichische Monarchie ein riesiges, zusammengesetztes Gebilde von Staaten ist, die in ihren Sitten, Denkweisen, Gesetzen, Gewohnheiten und Privilegien so verschieden sind, daß deren Regierung wegen der vielfachen und verschiedenen Angelegenheiten vielleicht eine der kompliziertesten und mühsamsten in ganz Europa ist. (...)“⁸. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Teilen dieses Konglomerates waren in der Tat zum Teil beträchtlich. Im wirtschaftlichen Bereich kam es etwa erst 1775 zur Ausbildung eines einheitlichen Zollgebietes, das aber nur den zentralen böhmisch-österreichischen Teil der Monarchie umfaßte. Unter dem Begriff „österreichische Monarchie“ ist somit ein kompliziertes politisches Gebilde zu verstehen, dessen Umfang keine konstante Größe war und das im wesentlichen nur durch das dynastische Band zusammengehalten wurde.

In den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts konkretisierte sich der Wandel des Begriffs „Monarchie“ von einer *Herrschafts-* zu einer *Territorialbezeichnung*⁹ – eine wegweisende Entwicklung, die bereits um 1780 Auswirkungen in der kartographischen Darstellung und in der wissenschaftlichen Definition der Monarchie als einer geographischen Einheit

sowie in Kartenwerken des frühen 19. Jahrhunderts (z. B. Liechtensterns „Atlas des Österreichischen Kaiserthums“ [1805], „Allgemeine Charte des Kaiserthums Oesterreich“ und „Der Oesterreichische Kaiserstaat nach seinem gegenwärtigem Zustande“ [1809] sowie Franz Sartoris [1782–1832] „Naturwunder des oesterreichischen Kaiserthumes“ bzw. dessen „Laender- und Voelker-Merkwürdigkeiten des oesterreichischen Kaiserthumes“ [beide zwischen 1807 und 1809 erschienen])¹⁰ finden sollte. Diese neue Situation zog Aktivitäten nach sich, die das patriotische Bewußtsein der Untertanen förderten (besonders im Bereich der Völker- und Landeskunde). Diese Intention wurde auch in regionalen Reisebeschreibungen anvisiert, besonders in den Arbeiten Franz Sartoris (siehe unten) sowie in den vielen ethnographischen Studien Joseph Rohrsers (unter anderem „Uiber die Tiroler“, 1796)¹¹.

DAS ÖSTERREICHISCHE KAISERTUM VON 1804 BIS 1848

Das Patent vom 11. August 1804, das sich auf die Einrichtung des österreichischen Kaisertums bezieht, gründete in keiner neuen Staatsidee und begründete keine neue Staatlichkeit; auch eine Verfassungsänderung fand nicht statt. Der personenbezogenen Sichtweise dieses Dokuments entspricht, daß von einem „(...) erblichen Kaiser von Österreich (...)“ die Rede ist, nicht jedoch von einem „Kaiserstaat“ oder einem „Kaisertum Österreich“. In dynastisch-patrimonialem Denken wurde der Terminus „Österreich“ im Titel des Kaisers als „(...) Name unseres Erzhauses (...)“, aber nicht als ein mit Grenzen versehenes Staatsterritorium konkretisiert¹². Die Pillersdorf'sche Verfassung vom 25. April 1848 behandelte unter „Österreich“ nicht mehr den gesamten habsburgischen Reichsverband, sondern schloß Ungarn und das Königreich Lombardo-Venetien aus. Hingegen identifizierte die oktroyierte Verfassung vom 4. März 1849 das „(...) einheitliche Österreich (...)“, das „(...) einige und unteilbare Kaisertum Österreich (...)“ und das „(...) ganze Reich im Gesamtverband (...)“. Auch das absolutistische Silvesterpatent vom 31. Dezember 1851 definierte als „österreichischen Kaiserstaat“ die „(...) österreichische kaiserliche Erbmonarchie (...)“ als *alle* Länder des Reiches¹³. Im „Oktoberdiplom“ (20. Oktober 1860) wurde schließlich der Gesamtstaat als „(...) Österreichische Monarchie (...)“ bezeichnet, während das „Februarpatent“ (26. Februar 1861) einer Festlegung mit der Benennung „(...) Gesamtheit unserer Königreiche und Länder (...)“ bzw. „(...) unserer Reiche (...)“ auswich. Die offiziellen Bezeichnungen der Habsburgermonarchie – seit dem ungarischen Ausgleich von 1867 – waren „Österreichisch-ungarische Monarchie“ und – vereinzelt gebraucht, aber von den Ungarn stets abgelehnt – „Österreichisch-ungarisches Reich“. Vor allem aber waren ab dieser Zeit *Dynastie* und *Staat* keine Synonyme mehr. Der Österreichbegriff geriet deshalb ab 1867 in eine „permanente Krisensituation“¹⁴,

die bis zum Ende der Monarchie währte: „Cisleithanien“ und die „im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder“ waren nur terminologische Notbehelfe, welche die Schwierigkeiten im Umgang mit der staatsrechtlichen Situation erst recht offenbarten.

Titel und Würde des erblichen Kaisers von Österreich überwölbten die *unterschiedlichsten* Funktionen, die ihm als mehrfachem König und vielfachem Landesfürsten in den von ihm beherrschten Ländern zukamen. Diese „Mehrfachfunktionen“ des österreichischen Regenten als ungarischer und böhmischer König etc. bedingten ohne Zweifel *vielschichtigere* Formen der Repräsentation, als dies im Kontext der Nationalstaaten westeuropäischer Prägung möglich und notwendig war. Die Verbindung aller Staaten zu einem „Staatenkörper“ war nur *in der Person* des erblichen Kaisers von Österreich garantiert und durch keine anderen als „(...) durch die herkömmlichen personalen Einrichtungen von Herrscher und Haus, durch Tradition eben, gewährleistet. (...)“¹⁵. Die bestimmende Orientierung an den Vertretern der Dynastie fungierte dabei gleichsam als Ersatz für abstrakte Bezugsgrößen wie das Staats- oder Nationalbewußtsein. Diese Einstellung war bei Kaiser Franz II. (I.) und Fürst Metternich grundgelegt und hielt bis zum Ende der Monarchie an, deutlich negativ gewendet bei Joseph Freiherr von Hormayr (1781 oder 1782–1848) nach seiner Abwendung von Österreich in einem Schreiben an den böhmischen Grafen Caspar Sternberg aus dem Jahr 1829: „(...) Man hat gar keine Geschichte der Nationen, sondern nur eine durch Wien und Innsbruck, Prag und Ofen fortlaufende Geschichte der Dynastie, an welchen historischen Cichoriensurrogat statt des wahren Caffees uns die Jesuiten gewöhnt haben. (...)“¹⁶ Der *personenbezogenen* Perspektive der Habsburger entspricht, daß Kaiser Franz II. (I.) eigenhändig das ominöse Wort „Vaterland“ aus dem berühmten Kriegsaufruf des Sommers 1813 strich, um es durch „Kaiser“ zu ersetzen¹⁷. Auch in einem von Metternich entworfenen Schreiben an Fürst Carl von Schwarzenberg aus dem Jahr 1814 ersetzte Kaiser Franz „Vaterland“ durch „meine Völker“ und „mein Staat“¹⁸. Im Text Leopold Lorenz Haschkas zur Kaiserhymne „Gott erhalte! Franz den Kaiser“ wurde nicht allgemein von Kaiser und Land gesungen, sondern konkret von Kaiser Franz¹⁹. Die *Person* des Kaisers sollte in der Hymne (1797 komponiert; erst 1854 als „Gott erhalte, Gott beschütze unsern Kaiser“ von Franz Joseph zur offiziellen Hymne bestimmt) zum identifikatorischen „Symbol“ für das Gemeinschaftsgefühl und die notwendige Massenmobilisierung im Krieg werden²⁰.

VATERLANDSPATRIOTISMUS UND „NATIONALE KUNST“

Die Österreichpropaganda am Beginn des 19. Jahrhunderts²¹ war zu einem wesentlichen Teil das Werk deutscher Literaten. Dazu gehörte vor allem Friedrich von Gentz (1764–1832), der preußischer Staatsbeamter (Kriegsrat) gewesen war, ab 1802 als Hofrat in österreichi-

schen Diensten stand und sich 1810 zum Verfechter eines schroffen Absolutismus wandelte. Friedrich Schlegels Bruder August Wilhelm (1767–1845) wies in seinen – 1808 in Wien gehaltenen – Vorlesungen „Über dramatische Kunst und Litteratur“ (erschieden in drei Bänden von 1809 bis 1811) auf die österreichische Geschichte als wesentliche Stoffquelle für die Dichter hin²². Friedrich Schlegel (1772–1829) verfaßte im Jahr 1809 in seiner Eigenschaft als Kriegsssekretär Erzherzog Carls die von diesem unterzeichneten Flugblätter und Aufrufe „An die Deutschen“ und „An die deutsche Nation“: „(...) Unsere Sache ist die Sache Deutschlands. Mit Oesterreich war Deutschland selbständig und glücklich; nur durch Oesterreichs Beistand kann Deutschland wieder beydes werden. (...)“²³. Als Pendant zur patriotisch orientierten Schriftstellerin Caroline Pichler (1769–1843) kann Ignaz Franz Castelli (1781–1862) gesehen werden, dessen „Wehrmannslieder“ so populär wurden, daß ihn Napoleon einer persönlichen Ächtung würdigte²⁴.

Am Höhepunkt der „nationalen Erhebung“ gegen Napoleon bemühte man sich, patriotische Bildthemen zu gestalten, um damit vaterländische Gefühle zu wecken. Das Ziel war eine neue Staatskunst, für die keine entsprechenden historischen Vorbilder existierten. Wichtig ist dabei vor allem die Funktion publizistischer Organe wie der von dem aus Freiburg/B. stammenden Journalisten und Populärschriftsteller Johann Michael Armbruster (1761–1814) von 1808 bis 1813 redigierten „Vaterländischen Blätter für den österreichischen Kaiserstaat“²⁵. Essentiell in diesem Zusammenhang sind auch der „Österreichische Beobachter“ sowie die „Annalen der Literatur und Kunst im österreichischen Kaisertum“. In den „Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat, hrsg. von mehreren Geschaeftsmaennern und Gelehrten“ wurde der Gesamtstaat als „Vaterland“ bezeichnet, die Gebräuche und Traditionen, Gesetze und Kulturen, Politik und Industrie, Kunst und Literatur der verschiedenen Länder der Monarchie beschrieben und diskutiert sowie das programmatische Motto, „(...) Vaterlandsliebe durch Vaterlandskunde zu befördern. (...)“²⁶ beschworen. In einem späteren Rundschreiben der k.k. Polizeihofstelle vom 5. Jänner 1809 an die obersten Länder- und Amtsstellen charakterisierte man den Zweck der „Blätter“ mit der im Kreis um Hormayr bekannten Formulierung, „(...) Vaterlandskennntnis als eine Grundlage der Vaterlandsliebe zu befördern (...)“²⁷, ein Aspekt, der Kaiser Franz II. (I.) sehr am Herzen lag. Die „Vaterländischen Blätter“ sollten einerseits dazu dienen, das Nationalgefühl im Inneren des Staates zu wecken und zu pflegen, und andererseits den durch die französische Propaganda verzerrten Ansichten über Österreich im Ausland entgegenwirken. Geschichte sollte gleichsam als Lehre und Hilfe für die Gegenwart präsentiert werden. Sämtliche Behörden wurden zur Mitarbeit und Förderung dieses wichtigen Unternehmens angehalten²⁸. Die erste Nummer erschien am Dienstag, dem 10. Mai 1808. Auf S. 3f. wird der „Plan der Zeitschrift“ näher erläutert: „(...) Der Zweck dieser Blaetter ist: die Bewohner der kais-koenigl Erbstaaten mit sich selbst naeher bekannt zu machen und Vaterlandsliebe

durch Vaterlandskunde zu befoerdern. (...)“ Dazu werden unter anderem gezählt: „(...) Beytraege zur Kenntniß der Bewohner der Monarchie“, „Materialien zur aeltern und neuern vaterlaendischen Geschichte, besonders Nachrichten von merkwuerdigen historischen Denkmahlen (...)“, „(...) Schoene, edle, vorzueglich patriotische Handlungen, Stiftungen, Vermaechtnisse, Privatanstalten. (...)“, „Urtheile des Auslands ueber die Oesterr. Monarchie“, Berichte über die wirtschaftliche Situation des Staates, verbunden mit Statistiken, sowie viele „Kunst-Nachrichten“. Die unterschiedlichsten Aspekte wurden so unter dem Terminus „vaterländisch“ subsumiert. Auf den Bericht „Verdienste Sr. kaiserl. Hoheit des Erzherzogs Johann etc. etc. um Steyermark“ am 23. September 1812 mit einer Beschreibung der wirtschaftlichen Verhältnisse am 26. September 1812 folgt ein Beitrag über „Bestandtheile und Kraefte inlaendischer Mineralwasser“. Berichte über Land und Leute, Schulen, Topographie und Wirtschaft in den Provinzen des österreichischen Kaiserreiches sollten die (gegenseitige) *Kenntnis* der Kronländer und damit das Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb des Kaiserreiches stärken – später besonders sichtbar in hymnischen Gedichten wie „Östreich, Länderkönigin“²⁹. *Gemeinsame* „Identität“ wird hier nicht nur über *gemeinsame* Mythen und Erzählungen, sondern über einen *gemeinsamen Wissenszuwachs* über das *eigene* Territorium und die *anderen* Länder definiert. Die bildende Kunst steht dabei keineswegs im Vordergrund. Nur ausnahmsweise wird von Denkmälern berichtet, wie über eine im Ratssaal des Magistrats von Brünn am 4. Oktober 1812 aufgestellte Büste Kaiser Franz' II. (I.) Leopold Kislings. In der in den „Vaterländischen Blättern“ zitierten (lateinisch-deutschen) Inschrift am Monument wird auf die Schlachten der Befreiungskriege im Jahr 1809 hingewiesen und als „Belohnung“ das Bild des Herrschers präsentiert („DIE IN STÜRMEIN DES JAHRES MDCCCIX / HERZHAFT ERPROBTE / FÜRSTEN UND VATERLANDSLIEBE / DER TREUEN BÜRGER BRÜNNS / BELOHNTE MIT SEINEM BRUSTBILDE / FRANZ KAISER VON ÖSTERREICH / MDCCCXII.“). In ähnlicher Weise muß eine Porträtbüste Franz' II. (I.) in römisch-antiker Kleidung von Pompeo Marchesi, ein Geschenk des Kaisers an die Bürger von Preßburg als Erinnerungstück an die tapfere Haltung der Miliz im Jahr 1809, gesehen werden³⁰. Diese Denkmäler fungierten demgemäß als „Belohnung“ für die patriotische Einstellung des Volkes aus den Händen des „Landesvaters“ Franz³¹.

Wesentlich ist neben der Bedeutung der genannten Medien die Betonung von Musik und Gesang als Mittel der Propaganda: Am 25. März 1809 fand das erste derartige Konzert im Hoftheater nächst der Wiener Burg statt. Vertonte Texte von Ignaz Franz Castelli und Heinrich Joseph von Collin standen dabei im Vordergrund³². Die angesprochenen Themen entsprechen in vielem den gleichzeitigen Bestrebungen in Literatur und Historienmalerei: „Der Genius Oesterreichs“, „Der Abschied eines Wehrmanns von seinen Eltern“ und „Der Kriegseid“, ein österreichisches Wehrmannslied, alle von Castelli verfaßt.

Die verschiedenen Aufrufe, etwa des Dichters Matthäus von Collin (1779–1824)¹⁵, man solle dem „(...) Nationalen Gestalt geben (...)“¹⁴, des Historikers Joseph Freiherr von Hormayr oder des Staatsministers und Kurators der Akademie, Fürst Metternich, die „vaterländischen Gegenstände“ als Themen zu bevorzugen, brachten fürs erste keine großen Erfolge. Im „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“ (1817f.) beantwortete sogar eine eigene Rubrik die – als virulent angesehene – Frage: „Ist denn des österreichischen Kaiserstaates Geschichte ärmer an herzerhebenden oder hochtragischen Stoffen für Dramaturgie, Ballade, Legende, Romane und bildende Kunst als die des Alterthums und eines fremden Mittelalters?“. Nicht ohne Stolz konnte aber Hormayr im Jahr 1826 resümieren: „(...) Hatten wir im Jahre 1806 noch in Schillers Grafen von Habsburg die einzige vaterländische Ballade, so wendeten sich (vorzüglich seit dem Erscheinen des österreichischen Plutarch) eine Menge von größeren und kleineren Dichtergenien, die sich sonst wohl in antiken griechisch-römischen Stoffen erschöpft hätten, der vaterländischen Romantik zu (...). Sahen wir noch vor zwanzig Jahren die römische Geschichte in unzähligen Wiederholungen die Mahler beschäftigen, so zielt jetzt ein achtbarer Kreis geschichtlicher Compositionen ihre Werkstätten in und außer Wien. (...)“¹⁵.

Besonders Freiherr von Hormayr, Herausgeber verschiedener Publikationen und Periodika, etwa des „Archivs für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“ (erschieden von 1810 bis 1830), lieferte den Künstlern entsprechende Stoffe zur Gestaltung von Themen aus der vaterländischen Geschichte¹⁶. Weiters war Erzherzog Johann¹⁷, der Bruder des Kaisers, eine eminent treibende Kraft. Hormayr veröffentlichte, offenbar in Übereinstimmung mit dem Erzherzog, „Momente aus der vaterländischen Geschichte“: „Österreichischer Plutarch oder Leben und Bildnisse aller Regenten und berühmten Feldherrn, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler des Österreichischen Kaiserstaats“ (Wien 1807–1814). Die darin enthaltenen Vorschläge sollten mithelfen, das Staatsbewußtsein zu heben und – über Vermittlung der entsprechenden Themen – die Treue zum Kaiserhaus unterstreichen. Mit Hilfe der Sujets aus der eigenen *Vergangenheit* wurde somit eine – patriotisch motivierte – Positionsbestimmung für die Situation der *Gegenwart* vorgenommen. Der Rückblick in die Geschichte sollte dazu beitragen, die nationale Gesinnung zu stärken, war andererseits aber gerade auch vom Bewußtsein getragen, die verehrte Vergangenheit behutsam zu bewahren, sich – wie in der Konzeption der „Franzensburg“¹⁸ – auf eine einsame „Insel“ als Ausdruck des bewußten Nicht-Teilhabens am Lärm einer stetig sich wandelnden Welt zurückziehen zu können.

Deutlich „appellativer“ formuliert sind Heinrich Joseph Collins „Lieder Oesterreichischer Wehrmaenner“¹⁹: „(...) Wahrlich Beweggründe genug, das Vaterland den Enkeln zu erhalten, wenn auch nicht die Anhänglichkeit der Völker an einen Regenten- und Herrscherstamm, der durch Jahrhunderte fromm, rechtlich und milde das Glück der Länder be-

gründet, wenn auch nicht die herzerhebende Erinnerung an Oesterreichs Macht und Größe in glänzender Vorzeit sich zu denselben als edlere Antriebe gesellten. (...)“⁴⁰, Ehrgeiziges Ziel der „Gesänge“ Collins war es, „(...) Heldengemüther zu Heldenthaten (...)“⁴¹ aufzurufen. In diesem Sinne erfolgte eine ständige Bezugnahme auf den dynastischen Ahnherrn Rudolf von Habsburg⁴², um die notwendige Kontinuität zu beschwören, beispielsweise im Gedicht „Oesterreich über Alles“ (1809)⁴³, in dem es in der 6. Strophe heißt: „Und weil es will, / Ruft Rudolph aus des Himmels Höhen / zu Franz herab: es wird bestehen, / Weil Oestreich will, / Hoch Oesterreich!“. Dieser spezifisch österreichische Patriotismus kam in besonderer Weise in vielen Landwehrgesängen zum Ausdruck, deren Motive verschiedene Traditionen miteinander kombinierten: „(...) Wenn es nur will / Ist immer Oestreich über alles (...)“ stellt offensichtlich eine Kompilation von Philipp Wilhelm von Hörnigks „Österreich über alles, wenn es nur will“ (1684) und dem „AEIOU“ als habsburgische Devise dar. Die „Lieder Oesterreichischer Wehrmänner“ wurden von Collin auf unmittelbare politische Bestellung verfaßt (wahrscheinlich von Erzherzog Johann oder Minister Johann Philipp Karl Graf Stadion [1763–1824]) – mit der konkreten Aufgabe einer poetischen Unterstützung der im Entstehen begriffenen Landwehr. Diese Lieder sollten vor allem die Untertanen zur Beteiligung aufrufen und somit das höchst gefährliche Experiment einer Volksbewaffnung unterstützen. Eine sprachnationale Akzentuierung ist in diesem Vorhaben (im Gegensatz zum ausgesprochen deutschnationalen Ton der übrigen politischen Lyrik des Jahres 1809) allerdings nicht zu konstatieren: Das Wort „deutsch“ existiert in der ganzen Sammlung nicht; hingegen wurden als Fundamente der Argumentation die Treue zur herrschenden Dynastie (akzentuiert in der „Vaterfigur“ des Monarchen) sowie die Religion beschworen⁴⁴. Collins Sammlung ist somit ein instruktives Exempel für eine literarische Produktion, die aus einem „Loyalitätsbewußtsein gegenüber dem Staat“⁴⁵ heraus argumentiert. In diesem Zusammenhang sind auch verschiedene andere – regional bedeutende – „Sänger“ der Freiheitskämpfe zu nennen, unter anderen Johann Gustav Fellingner (1781–1816), der „steirische Theodor Körner“, der Lieder und Märsche in den Jahren 1808 und 1809 komponierte, so auch einen „Marsch für die Steiermärkische Landwehr“ (1808)⁴⁶.

PATRIOTISMUS, VATERLANDSLIEBE UND -ERZIEHUNG

Den im Jahr 1804 geschaffenen österreichischen Kaiserstaat, aus dem manche einen „Einheitsstaat“ machen wollten, betrachtete Minister Johann Philipp Karl Graf Stadion als Summe der beteiligten Länder und Nationen. Die erste Welle der patriotischen Propaganda und Politisierung, die Stadion startete, lief genau auf dieser inhaltlichen Schiene. Gelegentlich

des Aufgebotes vom 4. April 1797 wurde der Begriff „österreichische Nation“ – zweifellos war diese Semantik durch den Einfluß der Französischen Revolution begründet – erstmals vom niederösterreichischen Regierungspräsidenten Franz Joseph Graf Saurau (1760–1832) verwendet⁶⁷, wiewohl problematisch bleiben muß, ob dieser Aufruf wirklich als früher Beleg für den österreichischen Nationsbildungsprozeß verstanden werden kann. Gedanken zu einer Nationalerziehung und staatsbürgerlichen Pädagogik in Österreich waren bereits in einem Entwurf zur Einrichtung der Gymnasien in den k.k. Erblanden von 1775 ausgeführt worden. Der Verfasser der ersten österreichischen Literaturgeschichte, Johann B. G. Marek, sprach in seiner Vorrede von der „österreichischen Nation“, und Joseph von Sonnenfels (1733[?]-1817) bezeichnete die Bewohner der Österreichischen Monarchie als Nation⁶⁸, hatte aber bereits früher in seiner Schrift „Ueber die Liebe des Vaterlandes“ (Wien 1771), eigentlich Anekdoten zu Kaisertreue und Reichspatriotismus, beklagt, daß eine so bedingungslose Vaterlandsliebe, wie er sie in der Antike zu finden glaubte, den Österreichern nicht eigen sei⁶⁹. Sonnenfels' wichtiges Werk kann als die „(...) erste relevante österreichische Stimme innerhalb der damaligen deutschsprachigen Patriotismus-Debatte (...)“⁷⁰ aufgefaßt werden. Die patriotische Identifikation im Verhältnis zwischen Bürger und Staat ist dabei das bestimmende Leitmotiv, das im Gegensatz zur Frühen Neuzeit unter dem „Vaterland“ die *gesamte* Monarchie betrachtete⁷¹. Während in dieser Schrift der Begriff „Österreich“ als solcher ausgeklammert werden konnte, bezog sich der Patriotismus in Sonnenfels' „Rede auf Marien Theresien“ (1762 verfaßt) ganz eindeutig auf die machtpolitische Wirksamkeit der „Monarchia Austriaca“ und gründete zum Teil noch auf deren dynastische Mythologie⁷².

Der in der Zips geborene Johann Genersich (1761–1823) sah den Hauptzweck einer vaterlandsgerechten Erziehung in der Heranbildung junger Bürger zu tätigen Förderern des Vaterlandes, des „allgemeinen Besten“ und damit zu Patrioten („Von der Liebe des Vaterlandes. Ein philosophisch-historischer Versuch“ [Wien 1793])⁷³. Die hier mehrmals angesprochene „Liebe“ zum Vaterland und zum Herrscher ist allerdings nicht ein Charakteristikum, das auf Österreich allein beschränkt blieb. Die Akzentverschiebung, daß nämlich die „Vaterlandsliebe“ immer direkter an den Österreichbegriff gekoppelt wurde, bemerkt man bereits im Titel von Johann Michael Cosmas Denis' SJ (1729–1800) „Denkschrift für Oesterreichs Patrioten“ (Wien 1798), die an das berühmte Wiener Aufgebot des Jahres 1797 als spontane Bürgerwehraktion erinnern sollte⁷⁴.

Der 1808 mit der Leitung des Wiener Staatsarchivs betraute Hormayr predigte im Rückgriff auf die Geschichte einen gesamtösterreichischen Patriotismus, formuliert als Konzept der österreichischen „Nation“ im Sinne eines Bundes gleichberechtigter Völker und autonomer Länder. Außenminister Johann Philipp Karl Graf Stadion erklärte (auf französisch!) gegenüber dem russischen Geschäftsträger von Anstett im Jahr 1808 stolz: „Wir haben uns als Nation konstituiert“ („Nous nous sommes constitués nation“)⁷⁵. Wenn Stadion in ver-

schiedenen Schriftstücken von einer „österreichischen Nation“ und von der „Nationalehre“ und dem „Nationalreichtum“ Österreichs sprach, hatte er durchwegs nicht das Ganze der Monarchie, sondern die wesentlich deutsch bestimmte Westhälfte im Auge⁵⁶. Mit seiner Formulierung „Nous nous sommes constitués nation“ bezeichnete er nichts anderes als die Summe der Staatsbewohner, die im Gefolge aktueller politischer Ereignisse in die Politik einbezogen wurden. Die Volksbewaffnung in Form des Landsturmes gegen Napoleon sollte sichtbarster Ausdruck dieser Nationsbildung werden. In diesem Sinne bestand noch kein Widerspruch zwischen dem Gesamtstaatspatriotismus und dem Kulturnationalismus der einzelnen Länder⁵⁷.

FRANZ SARTORIS VATERLANDSKUNDE

Franz Sartori (1782–1832)⁵⁸ gehört ohne Zweifel zu den aktivsten Schriftstellern im frühbiedermeierlichen Wien, die das – unter anderem von Hormayr vehement propagierte – Credo mit Leben erfüllten, Vaterlandsliebe durch Vaterlandskunde zu befördern. Im wesentlichen verarbeitete Sartori in unkritischer Weise verschiedene Quellen. Das Bestreben seiner „Laender- und Voelker-Merkwuerdigkeiten“ (Sartori 1809) bestand etwa in der Propagierung der Liebe zum Vaterland auf der Basis einer besseren Kenntnis desselben⁵⁹. Diesen Aspekt verdeutlicht Sartori bereits in der Vorrede zum ersten Teil (S. III), in der festgehalten wird, daß kaum ein europäischer Staat mehr merkwürdige Dinge aufzuweisen hätte als Österreich. Das entsprechende Ziel wird in der Vorrede (S. VI) konkret formuliert – Fragestellungen, die ähnlich bei Hormayr auftreten (und letztlich nicht die Differenziertheit der Vielfalt der Erscheinungen betonen, sondern die Gemeinsamkeiten *innerhalb* dieser Vielfalt): Material zu sammeln, die Provinzen miteinander bekannt zu machen, „(...) in ihnen allen den Funken jenes gemeinsamen Patriotismus zu entflammen. (...)“. Sartoris Publikation besaß demnach die dezidierte Zielsetzung, Vaterlandsliebe durch eine entsprechende Vaterlandskennntnis vorzubereiten und zu stimulieren⁶⁰. In Sartori 1809 wird in den einzelnen Teilen eine repräsentative Auswahl von besonders interessanten Facetten der Regionen des österreichischen Kaiserreiches in Denkmälern, Gebräuchen, Naturschönheiten, Gärten, Schlössern etc. ausgebreitet, z. B. „Die Heiligenbluter-Bauern in Kärnthen“, „Die kaiserliche Burg zu Wien in Oesterreich unter der Ens“ oder „Das Zollfeld in Kärnthen“ (mit Wiedergabe der Einsetzung der Herzöge). Weiters werden Klöster (Kremsmünster, St. Florian) und bedeutende mythische Orte („Der Wischehrad zu Prag in Böhmen“) besprochen sowie Denkmäler, die heute nicht mehr existieren, erwähnt, etwa „Das Friedensdenkmahl zu Leoben in Steyermark“⁶¹, das sich im Eggenwaldischen Garten (an der Poststraße) in Leoben befand, aus Anlaß des Vorfriedens von Leoben (18. April 1797) errichtet wurde und ehemals (auf

dem Piedestal mit Inschriften) einen Friedensengel mit Palme und Posaune zeigte. Sartoris „Mahlerisches Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden, Natur- und Kunstmerkwürdigkeiten der österreichischen Monarchie“ (Wien 1812–1817)⁶² hatte ebenfalls das Ziel, die Leser mit den Merkwürdigkeiten ihres Vaterlandes bekannt zu machen.

Ähnlich wie bei seinen „Laender- und Voelker-Merkwuerdigkeiten“ argumentiert Sartori auch in Sartori 1819 („Romantischer Bildersaal“). Hier hält der Autor fest, daß keine Geschichte der europäischen Staaten so reich an denkwürdigen Momenten sei wie jene des österreichischen Kaiserstaates (Vorrede). Als „Bildersaal“ bezeichnet er seine Sammlung deshalb, weil die meisten Erzählungen „(...) einem Romane aehnlicher sehen, als einer Geschichte, (...)“ (Vorrede). Im Zentrum von Sartori 1819 stehen Rührgeschichten, unter anderem „Richard Loewenherz, dessen Gefangenschaft in Oesterreich“⁶³, „Kaiser Karl V. und der Maler Lukas Kranach“ oder „Wie Loudon Festungen einnahm“. Daneben werden auch bekannte historische Begebenheiten geschildert wie „Die Erbhuldigung auf dem Zollfelde in Kaernten“. Im zweiten Band dieses Werks ist unter anderem die Begebenheit „Ein Mönch von Klosterneuburg rettet die Stadt und das herrliche Stift, vor dem Einfalle der Tuerken“ (Marcellin Ortner) enthalten – eine Erzählung, die in der Kunst des 19. Jahrhunderts besondere Bildwürdigkeit erreichte⁶⁴. Grundsätzlich stehen die geschilderten Ereignisse immer im Kontext des Aufrufs zur Tapferkeit, so etwa im Band 2: „(...) Das heißt im wahren Sinne fürs Vaterland sterben. (...)“ (als Schilderung des Todes eines Helden in der Schlacht von Wagram von 1809).

Mit diesen Aspekten in Zusammenhang steht auch eine weitere Publikation, nämlich Sartori 1816 („Pantheon [...]“). Ihr Ziel besteht darin, daß der Ungar, Böhme, Österreicher, Steier, Krainer etc., also die Vertreter der Kronländer des österreichischen Kaiserstaates, die Taten der vaterländischen Heroen vorgeführt erhalten sollen. Unter anderem werden die Leistungen von Andreas Hofer, Paul Kray, Joseph Speckbacher, Marcellin Ortner (als Frontispiz im Bd. 2), Andreas Baumkirchner⁶⁵, Stefan Fadinger, Johann von Hunyadi, Albrecht Wenzel Wallenstein, Georg Podiebrad, Ruprecht von Eggenberg, Ulrich Enzinger, Oswald von Wolkenstein, Jacob Sieberer, Wolfgang Holzer (15. Jahrhundert) und Peter Haider (Tiroler Freiheitskämpfer des späten 18. Jahrhunderts [mit Stich]) präsentiert. Aber auch weniger bekannte Persönlichkeiten fanden Eingang in diese Publikation. Gemeinsamer Nenner dieser Auswahl ist jeweils das ruhmreiche Verhalten *für* Österreich. So steht das Werk im Dienst der vaterländischen Idee, aus dem Wissen um die („eigene“) Geschichte das „(...) Andenken der Edlen zu bewahren, die Gegenwart an ihre (die Edlen [W.T.]) Thaten zu mahnen, (...)“⁶⁶. Nicht alle Persönlichkeiten erlangten in weiterer Folge „Bildwürdigkeit“. Manche bleiben lediglich bei Sartori in Frontispizabbildungen greifbar. Nicht ohne Grund geht noch Grefe 1893 in seinem Vorwort dezidiert von einer „Stärkung des Selbstbewußtseins des Österreichers“ als Ziel seines „Gedenkbuchs“ aus und führt in

diesem Sinn eine neue Reihe wichtiger historischer Gestalten ein, die – nicht nur aufgrund der geänderten zeitlichen Situation – einen anderen Charakter als bei Sartori aufweist: Rudolf I., Rudolf IV., Johann Andreas Liebenberg, Josef von Sonnenfels, Wolfgang Amadeus Mozart, Josef Johannes von Littrow, Anastasius Grün, Wilhelm von Tegetthoff, Maria Theresia, Anton von Pilgram, Josef Wenzel Fürst zu Liechtenstein, Christoph Willibald Gluck, Andreas Hofer, Ferdinand Raimund, Ferdinand Waldmüller und Karl Freiherr von Rokitansky.

DIE STAATSRECHTLICHEN GRUNDLAGEN DES ÖSTERREICH-BEGRIFFS IN DER FRANZISKO-JOSEPHINISCHEN EPOCHE

In dem im Dezember 1848 verabschiedeten Entwurf des Verfassungsausschusses, der vom konstituierenden österreichischen Reichstag in Kremsier eingesetzt wurde, lautete § 21: „(...) Alle Volkstämme des Reiches sind gleichberechtigt. Jeder Volkstamm hat ein unverletzliches Recht auf Wahrung und Pflege seiner Nationalität überhaupt und seiner Sprache insbesondere. Die Gleichberechtigung aller landesüblichen Sprachen in Schule, Amt und öffentlichem Leben wird vom Staat gewährleistet. (...)“⁶⁷. Wie diese Vorstellung im Detail umgesetzt werden sollte, wurde allerdings auch im Kremsierer Verfassungsentwurf vom 2. März 1849 (der Reichstag wurde am 7. März 1849 von Franz Joseph aufgelöst) nicht geregelt. In den Paragraphen über die Landesverfassungen postulierte man, die Wahlbezirke sollten „(...) mit möglichster Berücksichtigung der Nationalität (...)“ gebildet und die Verhandlungen „(...) unter Anerkennung der gleichen Berechtigung der Landessprachen (...)“ geführt werden. Wie eminent wichtig gerade dieser Aspekt für die Entwicklung österreichischer „Identitäten“ im 19. Jahrhundert – auch unter dem Aspekt des „Zentrum-Peripherie“-Problems⁶⁸ und der Frage des Ausgleichs des dynastischen Prinzips mit der Nationalitätenvielfalt – werden sollte, beweist das – praktisch unmöglich – zu realisierende Postulat der neuen Verfassung Kaiser Franz Josephs, „(...) die Einheit des Ganzen mit der Selbständigkeit der freien Entwicklung seiner Teile (...)“ in Einklang zu bringen.

Auf diese grundlegende Frage des „Nationalen“ geht die am 4. März erlassene „oktrozierte“ (und am 31. Dezember 1851 wieder außer Kraft gesetzte) Verfassung nur sehr knapp ein: § 5 der Märzverfassung, mit der die alten Kronländer ausdrücklich wiederhergestellt wurden, lautete: „(...) Alle Volkstämme sind gleichberechtigt und jeder Volksstamm hat ein unverletzliches Recht auf Wahrung und Pflege seiner Nationalität und Sprache. (...)“⁶⁹, womit es der junge Franz Joseph und sein Ministerstab (Schwarzenberg, Stadion, Bach und Bruck) nur bei einer sehr allgemein formulierten politischen Willenserklärung beließen. Der zentrale Punkt dieser „oktrozierten“ Verfassung war, „(...) daß der Monarch wieder

zur Zentralfigur des österreichischen politischen Systems wurde. (...)“⁷⁰, aber konkrete Hinweise auf die Souveränität des Volkes nicht gegeben wurden. Allerdings enthielten die zum System der Märzverfassung gehörenden Landesverfassungen der gemischtnationalen Länder in ihrem fast gleichlautenden Artikel 3 die Weisung zur Sicherung dieser Gleichberechtigung. František Palacký (1798–1876) kritisierte in seinem berühmten Beitrag „Über Zentralisation und nationale Gleichberechtigung in Österreich“ diesen § 5 sowie die gesamte Märzverfassung und führte als Begründung an, daß bei allgemeiner Anwendung des Gleichberechtigungsprinzips das deutsche Element in der Monarchie überall im Vorteil wäre⁷¹. Dieser § 5 findet sich gleichlautend auch im Artikel 19, Abs. 1 des Staatsgrundgesetzes über die allgemeinen Rechte der Staatsbürger vom 21. Dezember 1867 wieder, während er aber im Silvesterpatent vom 31. Dezember 1851 unerwähnt geblieben war⁷². Die reale Tragweite dieses nach seiner Formulierung sehr liberalen Artikels hing ganz offensichtlich davon ab, inwiefern er konkret zur Anwendung gebracht würde.

Auch in der Definition des Territoriums des österreichischen Kaiserstaates wird eine durchgehende Problematik transparent: Während die „Oktroyierte Verfassung“ und das „Silvesterpatent“ die *gesamte* Monarchie zum Kaisertum Österreich rechneten, sah das „Oktoborderdiplom“ (20. Oktober 1860) eine föderalistische Staatsordnung vor und räumte den Ländern der ungarischen Krone eine gewisse Sonderstellung ein. Trotzdem wurde aber im Diplom der Gesamtstaat immer noch als „österreichische Monarchie“ benannt. Im „Februarpatent“ vom 26. Februar 1861 wurde das gesamte Staatswesen kurz als „Monarchie“ bezeichnet; im übrigen war von der „(...) Gesamtheit unserer Königreiche und Länder (...)“ die Rede. Auf diese Verleihung der Reichsverfassung durch Franz Joseph I. im Jahr 1861 nimmt auch Vinzenz Katzlers Lithographie „GEDENKBLATT an die von S. k. k. ap. Majestät FRANZ JOSEF I. / Seinen Völkern verliehenen (sic!) Reichsverfassung. / 1861.“⁷³ Bezug: Dem „Februarpatent“ entsprechend werden in diesem Blatt vor der Vedute Wiens die Vertreter der einzelnen Länder (in ihren Trachten) und die Interessensvertretungen (Großgrundbesitz, Industrie, Gewerbe und Handel) dargestellt, die dem Monarchen als alleinigem Träger der Staatsgewalt verantwortlich sind. Umgeben ist diese zentrale Szene von Episoden des wirtschaftlichen Lebens, unter anderem von der in diesem Zusammenhang ungewöhnlichen – und nur durch den Physiokratismus erklärbaren – Begebenheit Kaiser Josephs II. am Pflug.

Was man zwischen 1867 und 1918 unter „Österreich“ staatsrechtlich konkret verstehen konnte und mußte, darüber gingen die Meinungen auseinander. Verkürzt dargestellt hielt man in Österreich an einem übergreifenden Gemeinwesen fest, während man in Ungarn von zwei verbündeten Staaten unter gemeinsamer Führung sprach⁷⁴. Die österreichischen Verfassungsgesetze von 1867 – ebenso wie die österreichische Fassung des „Ausgleichs“ – bezeichneten Österreich als „(...) die im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder (...)“.

Nirgendwo wurde der Terminus „Österreich“ verwendet, trotz der kaiserlichen Erklärung von 1804, die den österreichischen Kaiserstaat ins Leben gerufen hatte. Diese außerordentlich schwierigen Fragen staatsrechtlicher Definitionen wirkten sich auch auf Interpretationen des Identitätsbegriffs aus. Die bildende Kunst reflektierte in vieler Hinsicht sowohl affirmative (neoabsolutistische) Gesichtspunkte, fungierte aber ebenso als „Seismograph“ zahlreicher Bruchstellen im staatsrechtlichen Selbstverständnis. Die meisten Völker der unter der Herrschaft des Erzhauses stehenden Länder betrachteten Österreich nicht im Licht des Dualismus von 1867, sondern „(...) für sie war Österreich eine lebendige politische Wirklichkeit, dargestellt durch die gemeinsame Anhänglichkeit aller habsburgischen Länder an den Herrscher. (...)“⁷⁵.

„ÖSTERREICH“ UND „ÖSTERREICHISCH“ IN DER FRANZISKO-JOSEPHINISCHEN EPOCHE

Im Unterschied zu anderen europäischen Staaten war in der österreichisch-ungarischen Monarchie die ethnisch-sprachliche *Pluralität* ein besonders charakteristisches Merkmal. Während die bürgerlich-urbanen Eliten in einheitlich konstruierten Sprachräumen immer weitere Kreise der Bevölkerung in die „imaginierte“ Einheit der Nation als einer durch Sprache, Kultur und Geschichte verbundenen „Wir-Gemeinschaft“ einzubinden suchten, ging es in den national inhomogenen Metropolen der Habsburgermonarchie darum, „(...) eine zunächst nur behauptete, in Intellektuellenkreisen, politischen Zirkeln et cetera postulierte Einheit normativ zu verankern, politisch durchzusetzen und so erst zu realisieren. (...)“⁷⁶. Die Habsburgermonarchie zeichnete sich insgesamt durch eine besonders dichte ethnische, sprachliche und kulturelle Vielfalt aus, gleichsam durch eine besondere Form „pluralistischer Verfaßtheit“⁷⁷, die letztlich auch der skizzierten „verfassungsmäßigen Inhomogenität“⁷⁸ entspricht. Diese Vielfalt spiegelt sich in den einzelnen Teilen der Monarchie, sowohl in den Ländern der Stephanskrone als auch in Cisleithanien. In der Donaumonarchie waren die gesellschaftlichen, ethnischen, kulturellen, sprachlichen und religiösen Zustände der Vergangenheit nicht klar voneinander zu trennen, sondern griffen ineinander über. Pluralität prägte das Bewußtsein ihrer Bewohner mehr als manche Vorgaben der Politik. Diese dezidiert plurale Verfaßtheit der Regionen war ein bestimmendes Kennzeichen, und allein die Tatsache, daß es bis zum Ende der Monarchie nicht gelang, einen „modernen Zentralstaat“ zu formieren, ist ein schlagender Beweis dafür, daß sich die praktische Politik mit tiefsitzenden Phänomenen struktureller Pluralität konfrontiert sah⁷⁹. Die Vielzahl von Identifikationsangeboten in der Habsburgermonarchie führte in der Forschung zur Frage, ob die Dominanz von Nationalkulturen (Robert A. Kann) oder aber eine gemeinsame und spezifische

„Kultur der Habsburgermonarchie“ – so die Interpretation von Ákos Moravánsky – der bestimmende Faktor gewesen ist. Die verschiedenen Ethnien der Habsburgermonarchie konnten zwar ihre Eigenart bewahren, sie waren aber immer kontinuierlichen Prozessen wechselweiser Beeinflussung ausgesetzt, was letztlich zu einer kulturellen Vielsprachigkeit führte⁸⁰.

Am Anfang der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts war es eine zentrale kulturelle Aufgabe des Museums, eine Art patriotischen Brennpunkt zu schaffen, gleichsam einen „österreichischen Stil“⁸¹, der die – aufgrund des Nationalitätenproblems existenten – Regionalismen und Zersplitterungen überwinden würde. Ziel dieser Bestrebungen, die wesentlich mit dem k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien (und davon ausgehend mit dem weitreichenden Netz regionaler kunstgewerblicher Fachschulen) zu tun hatten, war es, den wahren „österreichischen Stil“ in der Vielfalt der Nationalitäten und als einen in der Volkskunst innerhalb der Monarchie wurzelnden zu entdecken, zu erklären und zu vermitteln. „Österreich als *Kunstwerk*“ und nicht als *Politik* war deshalb die zentrale ästhetische Leitvision Rudolf Eitelbergers (1817–1885)⁸². Gerade die solcherart postulierte „ästhetische Versöhnung“⁸³ zwischen den einzelnen Völkern als einigendes Credo ist eine Einstellung, die viel mit dem Respekt vor den nationalen und regionalen Eigenarten im Rahmen der Gesamtstaatsidee zu tun hat. Nicht ohne Grund war auch die Idee eines Volkskundemuseums für die *gesamte* Monarchie eine leitende Vorstellung Erzherzog Franz Ferdinands.

Das Fehlen eines die gesamte Monarchie umfassenden Modells kultureller Identität förderte notwendigerweise die Bildung von „Patchwork-Identitäten“: „Hybridität“ läßt sich hier als wesentlichstes Charakteristikum einer Kultur- oder Identitätskonzeption eingrenzen, die sich wesentlich durch Konstruktcharakter, Prozeßhaftigkeit und Unabgeschlossenheit auszeichnet. Die dadurch bedingte Vielfalt von „Identitäten“, die im Rahmen der künstlerischen Äußerungen der Habsburgermonarchie beobachtet werden können, steht aber keineswegs dem Faktum entgegen, daß es auch *übergreifende* Identitätsstrukturen gab, die der allgemeinen Orientierung dienten. Dazu gehört etwa die ständige Rückversicherung durch die Vergangenheit als Bezugnahme auf die dynastischen Anfänge, wie sie etwa beim Instrumentarium der „Stammbäume“ zu beobachten ist⁸⁴. Das „Muster“ des Stammbaums konnte jeweils unterschiedlich „gefüllt“ werden, einerseits mit der habsburgischen Genealogie, die in Rudolf von Habsburg ihren Ausgangspunkt besitzt, andererseits aber auch mit dem Stammbaum der Habsburger in deren Funktion als ungarische Könige, der bis zu Stephan dem Heiligen zurückgeführt werden konnte. Diese unterschiedlichen Funktionsmechanismen beinhalteten die Möglichkeit, die jeweilige Herrscherpersönlichkeit in *verschiedene* Identitätskontexte zu integrieren, wodurch sich einerseits ein natürlicher Bedeutungszuwachs für den jeweiligen Regenten ergab, andererseits aber die „Öffentlichkeit“ den Herrscher in unterschiedlichen Funktionszusammenhängen wahrnehmen mußte.

Die Frage der unterschiedlichen Facetten österreichischer „Identität“ in der Monarchie ab 1848 ist auch deshalb schwierig zu beantworten, weil das Bewußtsein der sozialen Gruppen von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst wurde. Während im 16. und 17. Jahrhundert die „Türkenabwehr“ ein essentielles Zusammengehörigkeitsgefühl vermittelte, schufen im 19. Jahrhundert die wirtschaftlichen Verflechtungen die entsprechenden Grundlagen⁸⁵. Zudem sind – entsprechend der jeweiligen sozialen Schichtung – spezifische Inhalte für die Ausbildung von Identitäten maßgeblich. Ein Individuum bzw. eine Gruppe konnte zugleich unterschiedliche Zugehörigkeiten aufweisen, andererseits aber auch Kriterien entsprechen, die eine „gemeinsame“ Identität konstituierten. Dies zeigt, wie unmöglich es – hinsichtlich des/der „Rezipienten“ als auch des jeweiligen Objekts – in der zweiten Jahrhunderthälfte ist, von einem – alle Bevölkerungsschichten umfassenden und *einheitlichen* – Bewußtsein im Sinn einer „monolithisch“ verfaßten („nationalen“) „österreichischen Identität“ zu sprechen. Das Konstrukt eines solchen einheitlichen Bewußtseins wäre letztlich ahistorisch⁸⁶ und ebenso eine fiktive historische Rekonstruktion desselben. Die Identitätskonstruktionen der Monarchie befanden sich – nach Moritz Csákys grundlegenden Studien – vielmehr im Spannungsfeld zwischen der „inneren, endogenen Pluralität“ (als Loyalität gegenüber der Monarchie und dem „Heiligen Römischen Reich“) und der „exogenen Pluralität“, die vor allem aus den kulturellen Einflüssen der Nachbarländer resultierte⁸⁷.

DAS NATIONALITÄTENKONZEPT VON VIKTOR FRANZ FREIHERR VON ANDRIAN-WERBURG (1813–1858) UND SEINE FOLGEN

Die bekannteste Formulierung, welche die Problematik der Diskussion um die „österreichische Nation“ kurz vor dem „Sturmjahr“ 1848 offenbart, ist die im Werk von Viktor Franz Freiherr von Andrian-Werburg „Oesterreich und dessen Zukunft I“ (1842 anonym erschienen; das Werk mußte aufgrund der Zensur nach Österreich geschmuggelt werden) [Hamburg 1843; der 2. Teil erschien 1847] auftretende und in der Folge häufig zitierte Passage: „(...) Österreich ist ein rein imaginärer Name, welcher kein in sich abgeschlossenes Volk, kein Land, keine Nation bedeutet – eine konventionelle Benennung für einen Komplex von unter sich scharf abgeordneten Nationalitäten. Es gibt Italiener, Deutsche, Slawen, Ungarn, welche zusammen den österreichischen Kaiserstaat konstituieren, aber ein Österreich, Österreicher, eine österreichische Nationalität gibt es nicht und hat es nicht gegeben, wenn man eine Spanne Land um Wien herum ausnimmt. (...) Ein Nationalgefühl, Nationalstolz, ein kräftiges, erhebendes Bewußtsein der eigenen Stärke (...) ist dem Österreicher als solchem fremd. (...)“⁸⁸ Freiherr von Andrian-Werburg war geistiger Pionier autonomer Länderverwaltungen und vormärzlicher Ständepolitiker. Im Jahr 1850 hatte er sich mit

seiner anonymen Schrift „Centralisation und Decentralisation in Österreich“ gegen den Verfassungszentralismus Stadion'scher Prägung zu Wort gemeldet⁸⁹. Er bemängelte dabei vor allem die „Ermangelung eines allgemeinen Bindungsmittels, welches den ganzen Staat durchdränge“⁹⁰ und machte darauf aufmerksam⁹¹, daß in Österreich das „kräftige, kompakte Volksgefühl (...) in lauter kleine Unter- und Zwischennationalitäten zersplittert“ sei: „(...) Wir haben gesehen, daß die österreichische Monarchie auf keinem Prinzipie des Nationalgefühles, des öffentlichen Geistes, des Gemeinsinnes beruhe, (...)“⁹² Deshalb forderte er⁹³ zur Erlangung der Stabilität „(...) die Weckung eines Nationalsinnes und Gemeingeistes im Volke, einer lebendigen Theilnahme an den öffentlichen Angelegenheiten, und einer raisonnirenden vernünftigen Anhänglichkeit an die Regierung, (...)“. Es müsse deshalb das Ziel sein, die „(...) Wahrung der provinziellen Unterschiede, unbeschadet der Einheit des Ganzen (...)“⁹⁴ zu garantieren. Der Autor ging damit sowohl von einer Stärkung des *Gesamtstaatsgedankens* als auch von einer Bewahrung *regionaler* Differenzierungen aus – Faktoren, die für österreichische Identitätskonstruktionen im 19. Jahrhundert von essentieller Bedeutung waren.

Der bekannte Staatstheoretiker Joseph von Eötvös (1813–1871) publizierte im Jahr 1859 eine Schrift mit dem Titel „Die Garantien der Macht und Einheit Österreichs“, in der weitere Vorschläge zur Lösung des Nationalitätenproblems gemacht wurden: „(...) in dem Augenblicke, in welchem die Völker Österreichs sich davon überzeugen, daß das Bestehen und die Entwicklung aller einzelnen Nationen von der Erhaltung des Gesamtstaates (sic!), welcher sich zu einem mächtigen Ganzen vereinigt, bedingt sei, in dem Augenblicke, wo diese Wahrheit, die schon jetzt vielen klar geworden ist, sich allen aufdrängen wird: ist auch die Macht und Einheit Österreichs als gesichert zu betrachten. (...)“⁹⁵ Der Respekt vor den pluralistischen Lebenswelten Österreichs spielt auch bei Eötvös' Überlegungen eine tragende Rolle. In ähnlicher Weise plädierte auch der Liberale Adolph Fischhof (1816–1893) in seiner Schrift „Oesterreich und die Bürgschaften seines Bestandes“ (1869) für einen Neuanfang in der Nationalitätenpolitik und für ein Zusammenwirken der Völker: „(...) destruktiv eingreifen kann jeder einzeln, konstruktiv vorgehen können nur alle vereint. (...)“ Hätten die Völker Österreichs einmal „(...) das Bewußtsein erlangt, daß sie nur in ihrem harmonischen Zusammenleben sich die kostbarsten Lebensgüter zu sichern vermögen (...)“, dann stünden sie „(...) im Hinblick auf die Solidarität ihrer Interessen auch solidarisch für den Staat ein, welcher dieselben schützt (...)“, dann würde sich „(...) in ihnen aus der Erkenntnis der Einzelwohlfahrt allgemach die Erkenntnis des Gesamtwohls und das Gefühl der Zusammengehörigkeit (entwickeln), welches diese heterogenen Bestandteile zu einem organischen Ganzen (...)“ verbinde, und „(...) langsam, aber sicher jenes österreichische Bewußtsein (...)“ wachrufen, „(...) das gewaltsam einzuimpfen man bisher vergebens (...)“ sich bemüht habe. Suchte Österreich „(...) im Gesamtbewußtsein seiner Völker (...)“ seine

Kraft, so Fischhof weiter, dann sei es „(...) kein zufälliges Konglomerat, sondern ein notwendiges politisches Gebilde, ein höchst bedeutsames, reichgegliedertes, vielverschlungenes und vollkräftiges Staatswesen. (...)“⁹⁶. Zugleich aber sah der Autor in seiner Schrift die kulturelle Mission und Ausstrahlung Österreichs ganz im Sinn einer Vermittlung der deutschen Kultur an die durch die Türkenherrschaft „ausgesaugten“ Balkanländer⁹⁶.

VATERLANDSKUNDE UND PATRIOTISCHE FESTSPIELE

Neben diesen allgemeinen historischen Überlegungen existierten in der franzisko-josephinischen Epoche beachtliche Bemühungen im Schulbereich (nicht jedoch an den Universitäten), durch das Fach „Vaterlandskunde“ (seit 1867 „österreichisch-ungarische Vaterlandskunde“) eine Identifikation mit der Gesamtmonarchie im Sinn einer Definition des „(...) Vaterlandes als gesamte Monarchie (...)“⁹⁷ zu vermitteln. Verschiedene Publikationen, wie etwa Pennerstorfer 1878 (eine Übersicht österreichischer Geschichte in Gedichten von der Völkerwanderung bis Kaiser Franz Joseph I.)⁹⁸, konzipiert als „Handbuch für den Lehrer“⁹⁹, sollten explizit das „(...) Gefühl der Zusammengehörigkeit aller Länder der österreichisch-ungarischen Monarchie stärken. (...)“¹⁰⁰. Allerdings wurde es erst verhältnismäßig spät zu einer klar ausformulierten Aufgabe des Unterrichts, zur Fundierung und Festigung des vaterländischen Bewußtseins beizutragen. Der „Grundriß der Österreichischen Geschichte“ von Franz Kroner (1882) oder dessen „Handbuch der Geschichte Österreichs“ (5 Bände, 1876–1879) sind die Musterbeispiele für einen ausgewogenen Stil der Geschichtsschreibung im Sinn einer völlig „gleichwertigen“ Präsentation der Geschichte der Monarchie und ihrer Völker¹⁰¹. Zu ergänzen wären diese pädagogischen Bestrebungen durch die das (Unter-)Bewußtsein prägende „habsburgisch-barocke(n) Kulturlandschaft“¹⁰² – nicht zuletzt manifest in der flächendeckenden Ausstattung mit Amtsgebäuden, Kasernen, Schulen und Gerichten. Letztlich ist auch das berühmte „Kronprinzenwerk“ Erzherzog Rudolfs¹⁰³ diesem Konzept einer ausgewogenen Bewertung der Nationalitäten und ihrer Kulturen verpflichtet. Friedrich Umlauts „Österreich's Land und Leute in Wort und Bild. Vaterländisches Prachtwerk. Eine Sammlung photographischer Reproduktionen der hervorragendsten Städtebilder, Bauten und malerischer Landschaften Österreichs nebst 24 farbigen Trachtentafeln nach künstlerischen Original-Aquarellen“ (um 1900)¹⁰⁴ veranschaulicht ebendiese Aspekte durch eine stärkere Einbeziehung von „Land und Leuten“.

Die Problematik des „österreichischen“ Nationsbegriffs in den letzten Jahrzehnten der Monarchie und die damit eng zusammenhängende Bedeutung der einzelnen Länder verdeutlicht die Publikation Friedrich 1908: Dieses patriotische Lieder-Festspiel demonstriert – anhand des Verhältnisses zwischen der Personifikation der „Austria“ und den in den



Abb. 1: Die „Austria“ bei der Huldigung von 80.000 Wiener Kindern im Gartenparterre von Schönbrunn anlässlich des 60. Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Joseph I. am 21. Mai 1908 (Wien, ÖNB)

Nationalkostümen der einzelnen (Kron-)Länder auftretenden Kindern – die spezifischen *Eigenarten* dieser Länder. Die zentrale Intention des Festspiels liegt darin, daß die Jugend aller Kronländer „(...) dem geliebten Monarchen die Huldigung darbringt. (...)“¹⁰⁵. Wie bei vielen anderen Festspielen und Huldigungen dieser Art sollten hier „(...) die Gefühle der Liebe und Verehrung, Dankbarkeit und Anhänglichkeit an den Monarchen (...)“¹⁰⁶ zum Ausdruck gebracht werden. In den einzelnen Abschnitten dieses Spiels präsentieren die einzelnen Nationen dem Herrscher Produkte ihres Herkunftslandes¹⁰⁷, so etwa die Steiermark das Erz aus den Bergen, das vom „festen Sinn“¹⁰⁸ dieses Landes zeugen würde. Ein Knabe aus Tirol (mit dem Stutzen in der Hand) verherrlicht sein Volk als „Öst’reichs besten Schutz“¹⁰⁹. Ein Knabe aus Böhmen (in Bergmannstracht) vertritt sein Land, indem er auf die Bodenschätze und die Industrie verweist. Die entsprechenden Schätze werden Kaiser Franz Joseph symbolisch dediziert und damit der Wunsch verbunden, „Öst’reichs Ehre hochzuhalten.“¹¹⁰. Ein Mädchen aus Gmunden verweist auf die Schönheit der oberösterreichischen Landschaft – verbunden mit der an den Herrscher gerichteten Hoffnung: „(...) Es ruhe oft Dein Blick voll Milde / Auf unserm lieblichen Gefilde! (...)“¹¹¹. Ein Mädchen

aus dem Salzburger Pinzgau bringt Salz, während eines aus dem Gailtal die Sangesfreude der Kärntner als symbolische Gabe verehrt: „(...) Dich lieben von Herzen mit freudiger Brust, / Wie wir Dich verehren voll Freude und Lust, / Weil du, unser Vater, so freundlich und gut. (...)“¹¹² Der Knabe aus Krain widmet dem Kaiser sein Wirken und Streben; einer aus Schlesien beschreibt den Wohlstand durch Industrie als Ergebnis des segensreichen herrscherlichen Wirkens¹¹³, und ein Wiener Knabe berichtet dankbar vom Schulgesetz¹¹⁴. Abschließend tritt „des Reiches Schutzgeist“¹¹⁵ („Austria“), der an Gott die Bitte für ein segensreiches Wirken des Monarchen richtet, in die Mitte. Er hält – analog zu vielen bildlichen Darstellungen – den Lorbeerkranz über der Kaiserbüste, und die einzelnen Kronländer scharen sich um diese in Gestalt ihrer Kinder-Personifikationen¹¹⁶. Was in vielen Graphiken als notgedrungen „statisch“ formulierte Huldigung zum Ausdruck kommt, wird im Festspiel quasi prozeßhaft zum Ausdruck gebracht – als Dedikation und Huldigung mit abschließender Apotheose¹¹⁷. In diesem Zusammenhang muß auch Karl Luegers (1844–1910) Instrumentalisierung der „Austria“ bei der Huldigung von 80.000 Wiener Kindern im Gartenparterre von Schönbrunn anläßlich des 60. Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Joseph am 21. Mai 1908 verstanden werden¹¹⁸ (Abb. 1).

„ÖSTERREICHISCHE“ IDENTITÄTEN IN IHREM VERHÄLTNIS ZU DEUTSCHLAND IN DER FRANZISKO-JOSEPHINISCHEN EPOCHE

„Österreich“ konnte im Jahr 1848 als politisch-räumlicher Begriff *mehrere* Einheiten bezeichnen: die beiden Erzherzogtümer ob und unter der Enns, die Gesamtheit der Habsburgermonarchie, das Kaisertum Österreich und dieses ohne Ungarn sowie Lombardo-Venetien¹¹⁹. Der staatsrechtliche Begriff „Österreich“ war zwischen 1867 und 1915, schon lange vor der offiziellen Einführung der Bezeichnung, auch intern offiziell und offiziös für den diesseitigen Staat mannigfach in Gebrauch. Die Verlegenheitsformel der „(...) im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder (...)“ und die inoffizielle Bezeichnung „Cisleithanien“ waren Ausdruck einer Situation, in der man Ungarn keine „Gemeinschaft“ österreichischer Länder entgegenstellen mochte, da man österreichischerseits am (inzwischen fiktiven) Gesamtstaat festhielt. Dieses „Cisleithanien“, dessen am Grenzfluß Leitha orientierte Namensbildung vom Fehlen einer vitalen historischen Tradition zeugt, ging weit über die alten österreichischen Erbländer hinaus und deckte sich auch nicht mit den Kronländern Ober- und Niederösterreich¹²⁰.

Ein- und Abgrenzungen „österreichischer“ Identitäten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden noch zusätzlich dadurch erschwert, daß Kaiser Franz Joseph besonders mit Deutschland eng verbunden blieb. Im September 1862 sagte er während des Deutschen

Juristentages in Wien dem Präsidenten der Tagung, Geheimrat Wächter: „(...) Ich bin vor allem Österreicher, aber entschieden deutsch und wünsche den innigsten Anschluß Österreichs an Deutschland. (...)“¹²¹ Der Kaiser hielt auch bei anderen Gelegenheiten (und auch noch nach Königgrätz) an diesem politischen Glaubensbekenntnis fest: „(...) Ich betrachte die genaueste Verständigung und das engste Zusammengehen mit Deutschland in allen politischen und militärischen Fragen als den Leitstern unserer Politik. (...)“ (1887)¹²². Auch seine Haltung während des Frankfurter Fürstentages (1863), dem Preußen demonstrativ fernblieb, war mißverständlich und wurde im engsten Familienkreis kritisiert. In seinen Privatbriefen ließ der Monarch jedoch nicht den geringsten Zweifel, daß er vom deutschen Nationalgefühl wenig hielt und allein im deutschen Fürstenbund die Lösung der Probleme sah¹²³. Kein Zitat ist deshalb so mißverstanden worden wie sein Satz: „Ich bin ein deutscher Fürst“. Diese Formulierung besagt letztlich nichts anderes als die Feststellung, daß Franz Joseph von 1848 bis 1866 deutscher Fürst war, und zwar der erste und angesehenste im „Deutschen Bund“. Sie bekundet somit seinen Machtanspruch, *im Rahmen* eines zu schaffenden Deutschen Reiches einen legitimen Platz einzunehmen. Von einem „nationalen“ Bekenntnis Franz Josephs für eines „seiner“ Völker, eben das deutsche, kann in diesem Zusammenhang aber keine Rede sein. Der Kaiser knüpfte vielmehr an die Idee des römisch-deutschen Kaiserreiches an, das kein „deutsches“ (nationales) Reich – wie das Bismarck'sche – war, sondern ein in der Tradition des Mittelalters „übernationales“. Es gibt eine Reihe von Beispielen, die diese („übernational“ orientierte) Politik veranschaulicht. So erhielt der 1858 geborene Kronprinz den Namen Rudolf (1858–1889) in Anlehnung an die alte Reichstradition und den dynastischen Stammvater Rudolf von Habsburg. Zur gleichen Zeit wurde auch der Dom von Speyer mit den alten deutschen Kaisergräbern (und jenem Rudolfs) mit großer Sorgfalt restauriert, und zwar auf Kosten der Privatschatullen Franz Josephs und seines Onkels, des Königs Ludwig I. von Bayern¹²⁴. Auch die Realisierung des Konkordates des Jahres 1855 kann unter dem Aspekt gesehen werden, daß sich der Kaiser, Schirmherr der katholischen Kirche und im Bewußtsein des göttlichen Auftrags seines Amtes, in die alte Reichstradition stellte. Franz Joseph appellierte auch wiederholt an den Geist der Freiheitskriege gegen Napoleon, besonders im Jahr 1859, beim Ausbruch des Krieges gegen Piemont-Sardinien (Manifest vom 28. Jänner 1859)¹²⁵. Die Fünfzig-Jahrfeiern anläßlich der Schlacht von Aspern (1859) brachten neuerliche Beschwörungen des vergangenen „gemeinsamen“ deutschen Kampfes gegen Napoleon. In diesen Kontext ist auch die Inschrift „Dem beharrlichen Kämpfer für Deutschlands Ehre“ am Sockel des Wiener Erzherzog-Carl-Denkmal einzuordnen¹²⁶. Die Niederlage des Jahres 1866 und das Ausscheiden Österreichs aus dem „Deutschen Bund“ lösten besonders unter den Deutschen der Habsburgermonarchie eine tiefe Identitätskrise aus, da diese ihren Rückhalt im nationalen „Hinterland“ verloren und gleichzeitig das nationale Prinzip unaufhaltsam im Vormarsch war, zudem aber die Regie-

rung Belcredi die bisher unreflektiert akzeptierte Rolle der Deutschen als staatstragende Nation in Frage zu stellen gewillt war. Dies verleitete manche, ihr deutsches Nationalbewußtsein über das Bekenntnis zur österreichischen Staatsidee zu stellen¹²⁷.

DIE „AUSTRIA“ IN DER BILDENDEN KUNST

Im Gegensatz zu Frankreich, wo die Historienmalerei im Verlauf des 19. Jahrhunderts weitgehend von der Revolution und den Taten Napoleons getragen wurde¹²⁸, oder zu Belgien, wo das Jahr 1830 als Staatsgründung die entscheidenden Impulse lieferte, stand im österreichischen 19. Jahrhundert nicht das „Nationalbewußtsein“ im Rahmen des Vielvölkerstaates, sondern vor allem die Verbundenheit zu Habsburg, somit die *dynastische* Komponente, im Vordergrund. Diese Dominanz hatte aber zur Folge, daß die nationale Personifikation Österreichs, die „Austria“, als Kenn- und Identifikationsmarke nur beschränkt einsetzbar war und es auch Schwierigkeiten mit der ikonographischen Formulierung dieser Personifikation gab. Hingegen entwickelten sich die „Germania“ – unter dem Einfluß der deutschen Einigung – wie auch die „Gallia“ und die „République française“ zu wichtigen Signets nationalen Bewußtseins¹²⁹.

Im historischen Kontext ist zu bedenken, daß die „Austria“ in der Kunst der Frühen Neuzeit verbreitet auftrat¹³⁰, was etwa auch durch die nur in der Beschreibung eines Jesuitenpaters (1744) überlieferte Kuppel des Mittelsaals von Schloß Schönbrunn, gemalt von Johann Michael Rottmayr (vor 1704) und zerstört durch den thesesianischen Umbau, deutlich wird: In der Mitte war Joseph I. als Jupiter thronend dargestellt, die „Austria“ kniend vor ihm, Hilfe erheischend. Die „Nemesis“ dringt mit gezücktem Schwert auf die „Österreich“ feindlich gesinnten Scharen ein¹³¹. Die markanteste „Austria“-Ikonographie des 18. Jahrhunderts ist allerdings der Mittelteil des Deckenfreskos Franz Anton Maulbertschs im „Riesensaal“ der Innsbrucker Hofburg (1775/1776), der die Verbindung der Häuser Habsburg und Lothringen mit den Personifikationen Österreichs und Lothringens feiert.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts trat im Gegensatz dazu die „Austria“ vielmehr in statuarisch konzipierten (Huldigungs-)Programmen auf, was auch damit zu tun haben dürfte, daß szenisch vorgetragene Allegorien zu Problemen mit anderen Nationalitäten hinsichtlich der Interpretation der „gemeinsamen“ Geschichte führen mußten. In der Form monumentaler Denkmäler scheint die „Austria“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an der „Peripherie“ häufiger aufzutreten als in den Zentren, was etwa Karl Peckarys (1848–1896) „Austria“-Denkmal für Czernowitz (1875, am „Austria-Platz“ aufgestellt), errichtet anläßlich der 100-Jahr-Feier der Vereinigung der Bukowina mit Österreich (1775)¹³², unterstreicht.

Die Entwicklung der „Austria“-Ikonographie im Laufe der Jahrhunderte ist insbesondere vor dem Hintergrund der „Kunstpolitik“ Kaiser Karls VI. bemerkenswert, besonders deut-

lich in einem Ölgemälde auf Kupfer von Francesco Parise für Prinz Eugen (Neapel 1724)¹³³: In einer Kirche findet vor einem Altar eine Art Zeremonie statt, welche die Krönung einer Personifikation („Austria“) durch Bischof und Nonne (!) zeigt, während auf der linken Seite der thronende Karl VI. dargestellt ist. Diese – deutlich religiös unterlegten – Konnotationen der „Austria“-Ikonographie spielen im 19. Jahrhundert allerdings kaum mehr eine Rolle. Die Beschwörung der Frömmigkeit des Hauses Habsburg verdeutlicht etwa eine Gouache von Eduard Luttich von Luttichheim (1844–1920)¹³⁴ („Huldigung der >Austria<“), die zeigt, wie „Österreich“ (mit den Insignien des österreichischen Kaisertums), begleitet von anderen Personifikationen und Figuren, Maria mit dem Kind huldigt, somit die Herrschaftsinsignien gleichsam der Madonna darbringt.

Die „Austria“-Ikonographie des 19. Jahrhunderts wurde wesentlich durch die historischen Rahmenbedingungen determiniert: Eine der wichtigsten frühen monumentalen Ausprägungen ist die im Jahr 1809 am Anninger über einer Art Krypta errichtete Gedenkstätte für sieben tapfere Krieger, die sich in der Schlacht von Aspern (1809) ausgezeichnet hatten. Diese war zusammengestürzt und sollte in der Folge durch einen soliden Tempelbau ersetzt werden. Joseph Kornhäusel (1782–1860) war der leitende Architekt, und Joseph Klieber (1773–1850) schuf für den im Volksmund „Husarentempel“ genannten Bau die Giebelskulpturen (auf der Vorderseite die Huldigung der Völker Österreichs vor dem Altar des Vaterlandes; auf der Rückseite die von einem Genius gekrönte „Austria“ zwischen sterbenden und verwundeten Kriegern)¹³⁵. In einem von Joseph Klieber signierten „Entwurf eines Steinernen Aufsatzes welcher in folge Allerhöchster Bewilligung auf den mittleren Vorsprung des Polytechnischen Institut-Gebäudes aufgestellt werden soll“ (1816)¹³⁶ kann ebenfalls eine „Austria“ erkannt werden: in der Mitte der „Genius Österreichs“ mit dem Wappenschild¹³⁷, links Pallas Athene (mit der Eule) als Göttin der Wissenschaften und der Künste, zwei weibliche Figuren mit verschiedenen „Manufacturen und Fabriquen Erzeugnissen“ sowie der Flußgott Neptun mit den Symbolzeichen von Schifffahrt und Handel. Rechts führt ein Vater seine beiden Söhne dem „Genius“ zu, um ihre Ausbildung dessen Schutz zu empfehlen; rechts sitzt Klio, die Muse der Geschichte, mit den Attributen der Gegenstände, die im „Polytechnischen Institut“ gelehrt werden. Klieber hatte 1817/1818 den figuralen Schmuck des Gebäudes des Polytechnikums (heute Technische Universität Wien) vollendet. Im Jahr 1818 war der Bau, die Attikagruppe Kliebers miteingeschlossen, fertiggestellt. Zur Schmalseitenwand des Festsaaes existiert ein Entwurf von Peter Nobile (1774–1854)¹³⁸: Zwischen zwei Pilastern steht auf hohem Postament eine Statue der Pallas Athene (kombiniert mit der handschriftlichen Erklärung unten am Blatt): „Auf der entgegen gesetzten Seite dürfte die Büste Sr. Majestät des Kaisers aufgestellt werden.“ Erst nach und nach wurde über die endgültige Ausgestaltung des Festsaaes nach Nobiles Vorschlägen, jedoch mit Überarbeitungen, entschieden. Die entsprechenden Arbeiten dauerten von



Abb. 2: Leopold Bucher, „Austria“ und die Cholera, Deckfarbenmalerei, 1832 (Wien, ÖNB)

1835 bis 1842. Das Standbild Kaiser Franz' II. (I.) im „Festsaal“ der Technischen Universität stammt von Joseph Klieber (1837–1842). Hatte Johann Nepomuk Schaller (1777–1842) in seinem Entwurf der Abneigung gegen das Idealkostüm Ausdruck verliehen, so ist Klieber dem Klassizismus noch soweit verhaftet geblieben, daß er den Monarchen in antikem Gewand darstellte, das asketische Antlitz von einem Lorbeerkrantz umwunden³⁹.

Personifikationen der „Austria“ sind in weiterer Folge im 19. Jahrhundert vor allem überall dort zu finden, wo es um die Aufarbeitung zeitgeschichtlicher Ereignisse ging, die den „Gesamtstaat“ betrafen: In dem 1835 entstandenen Gemälde „Austria und die Cholera“ von Leopold Bucher (1797–nach 1858)⁴⁰ wird gezeigt, wie ein geflügelter Dämon (Cholera) die „Austria“ anbläst, die auf einem Schild thront, der die Rudolfinische Kaiserkrone und die Wappen der Kronländer zeigt. Das Gemälde ist eine seitenverkehrte Wiederholung einer Deckfarbenmalerei von Leopold Bucher aus dem Jahr 1832 (Abb. 2)⁴¹. Bereits früh wurden mißbilligende Stimmen über die inflationäre Produktion der „Austria“-Ikonographie laut⁴², wie sie sich vor allem in Gemälden (Tom [Thomas Richard] von Dreger [1917])⁴³ (Abb. 3)



Abb. 3: Tom (Thomas Richard) von Dreger, „Austria“, Gemälde, 1917 (Wien, ÖNB)



Abb. 4: Rudolf Hausleithner, Gedenkbblatt zur Feier des 50. Geburtstages von Kaiser Franz Joseph I., Lithographie, 1880 (Wien, ÖNB)

und Personifikationen in Theateraufführungen¹⁴⁴ äußerte. Einen prominenten Platz nimmt die „Austria“ besonders in allegorischen Gedenkbüchern für den Kaiser ein: In Zusammenhang mit monarchischen Jubiläen spielt die Personifikation der Nation naturgemäß eine dominierende Rolle, etwa im „GEDENKBBLATT / AN DIE / FEIER DES 50. GEBURTSFESTES SR. KAIS. UND KÖNIGL. APOST. MAJESTÄT / FRANZ JOSEF I. / KAISER VON ÖSTERREICH, KÖNIG VON UNGARN UND BÖHMEN ETC. ETC.“¹⁴⁵ (Abb. 4), einer getönten Lithographie von Rudolf Hausleithner († 1918) aus dem Jahr 1880, gedruckt in der k.k. Kunstdruckerei von G. Reiffenstein in Wien: Im oberen Teil ist Franz Joseph im Lorbeerkranz mit den Kronländern zu sehen, flankiert von der „Geschichte“ (links) und der „Abundantia“ (rechts). Im unteren Abschnitt ist im Hintergrund die Silhouette von Wien dargestellt, davor die im Harnisch wiedergegebene Personifikation der „Austria“ mit Mauerkrone und Schild (mit Kaiserwappen).



Abb. 5: Carl Joseph Geiger, „Zum Ruhme Österreichs“, Radierung, 1877 (Wien, ÖNB)

„Österreich“ ist zudem überall dort als Personifikation vertreten, wo die künstlerischen Leistungen der – wie immer definierten – „Nation“ verherrlicht werden sollten, etwa in der 1877 angefertigten Radierung „>Zum Ruhme Österreichs<: Allegorie der Austria, von österreichischen Künstlern umgeben“ von Carl Joseph Geiger (1822–1905)¹⁴⁶ (Abb. 5). Dieses Blatt stellt die auf einem Postament (mit der Inschrift „VIRIBUS UNITIS“) thronende „Austria“ (mit Schild, Schwert und Mauerkrone) dar, um die bedeutende österreichische Persönlichkeiten der darstellenden und bildenden Kunst aus der Epoche von Maria Theresia bis Franz Joseph angeordnet sind: Mozart, Haydn, Gluck, Schubert und Beethoven zur Rechten der „Austria“, zu ihrer Linken Grillparzer, Grün, Lenau, Halm und Raimund und zu ihren Füßen Vertreter der bildenden Künste wie Donner, Maulbertsch, Schmutzer, Föger, Führich, Kupelwieser, Rahl, Danhauser, Waldmüller und Marko¹⁴⁷.

PERSONIFIKATIONEN DER „AUSTRIA“ AN BRUNNENANLAGEN

Dem Charakter des 19. Jahrhunderts entsprechend waren besonders Brunnen beliebte Orte für die Entfaltung von Nationalprogrammen. Die (1875 entfernten) allegorischen Brunnen Johann Martin Fischers (1740–1820) für den Platz Am Hof in Wien („Die Treue der österreichischen Nation“ und „Der Ackerbau“) [Abb. 6] aus dem Jahr 1812¹⁴⁸ sind dafür die wichtigsten frühen Zeugnisse. Seit dem bürgerlichen Aufgebot des Jahres 1797 existierte das Bestreben, den traditionellen Versammlungsort der Bürgerschaft im Zeughaus und Unterkammeramt durch Figuren besonders hervorzuheben. Diese sollten gleichsam die patriotischen Gefühle aller, insbesondere der Wiener Bürger, entsprechend zum Ausdruck bringen. Offenbar in Kenntnis von Fischers Skizzen schrieb Franz Anton Zauner in seinem Gutachten vom 29. August 1807: „(...) so wäre nichts zur vorschlagenden Darstellung mehr geeignet, kein Anblick müßte auf die braven Wiener einen rührenderen Eindruck machen, als personifizierte Bürger-Tugenden mit den daraus entspringenden Folgen. Diß könnte durch 2 Gruppen sehr vorteilhaft ausgeführt werden, indem man für die Treue und Anhänglichkeit zu dem Fürsten und Vaterland durch irgend eine Handlung eines Bürgers bezeichnet und für die andere das aus dieser Tugend hervorgehende Aufblühen der Industrie wähle. (...)“¹⁴⁹ Friedrich Heinrich Fügers (1751–1818) Vorschlag vom 6. November 1807 für die Gestaltung der zweiten Gruppe war allerdings ein anderer: „(...) Österreichs Schutzgeist welcher den Sänge[r] deutscher Tugend, den Barden, begeistert, die Liebe und die Verehrung der Völker Österreichs für ihren Monarchen durch die erhabenen Lieder seiner Harfe auf die Nachwelt zu wirken. (...)“¹⁵⁰ Im Jahr 1809 wurden die Entwürfe zur Ausführung genehmigt. Aufgrund der Befreiungskriege konnten die Skulpturen aber erst 1812 vollendet und am Platz Am Hof aufgestellt werden.



Abb. 6: Johann Martin Fischer, Der Ackerbau, Brunnen, 1812 (Wien, Wien Museum)

Die ursprünglich rechts von der Mariensäule aufgestellte Gruppe bezeichnet nach der Beschreibung der Figuren bei Johann Pezzl (1756–1823) die „Treue der österreichischen Nation gegen Fürst und Vaterland“¹⁵¹: Die österreichische Nation als eine in Majestät dargestellte Frau mit einem zur Seite gestellten Schild mit dem österreichischen Kaiserwappen und mit der Kaiserkrone auf dem Haupt, in der Rechten das Szepter und in der Linken eine Rolle, an deren Rand der Name „Franciscus Primus“ zu sehen ist, empfängt Arm in Arm einen in eine Toga gekleideten Staatsbürger, der mit drei Fingern der rechten Hand auf die Rolle den Eid leistet und mit der auf das Herz gelegten Linken Treue und Wahrheit zum Ausdruck bringt. Die zu seinen Füßen liegenden Attribute bezeichnen den Eifer der österreichischen Nation für Wissenschaft und Kunst. Die entsprechende Inschrift lautet: „In fide unio, in unione salus“.

Die ehemals links aufgestellte Gruppe stellt hingegen den „Ackerbau“¹⁵² dar: Ein Landmann (mit einer „baranica“, der winterlichen Pelzmütze der slowakischen Bauern, am Kopf) steht auf seinem Pflug (in der Linken hält er einen Ölzweig als Symbol des Friedens und ein Füllhorn mit Kornähren, Trauben und Münzen), der „Schutzgeist Österreichs“ mit dem erzherzoglichen Wappen an der Seite; zu seinen Füßen ist der Erzherzogshut sichtbar und über dem Haupt schwebt die Flamme des Eifers für den Dienst Gottes. Der „Schutzgeist“ sichert dem Landmann durch den nach oben weisenden Gestus der rechten Hand die Segnungen des Fleißes vom Himmel zu. Die Inschrift lautet: „Auspice Numine Faustus“ (die entsprechenden Inschrifttafeln gingen verloren). Entscheidend für die präzise ikonographische Bestimmung ist die Beschreibung bei Pezzl¹⁵³, in der die beiden Brunnen an ihrem ursprünglichen Standort (Am Hof) genau beschrieben werden: „(...) die österreichische Monarchie als eine in Majestät dargestellte Frau, mit einem zur Seite gestellten Schilde, worauf das österreichische Kaiserwappen ist, mit der Kaiserkrone auf dem Haupte, in der Rechten den Zepter, und in der Linken eine Rolle, an deren Rand der Name Franciscus Primus zu sehen ist, empfängt, Arm in Arm, einen in eine Toga gekleideten Staatsbürger, der mit drei Fingern der rechten Hand auf die Rolle den Eid leistet und mit der, auf das Herz gelegten linken, Treue und Wahrheit ausdrückt. Die zu seinen Füßen liegenden Attribute bezeichnen den Eifer der österreichischen Nation für Wissenschaft und Kunst. Die Inschrift ist: >in fide unio, in unione salus<. Die links aufgestellte Gruppe bezeichnet den Ackerbau: ein Landmann steht auf seinem Pfluge; der Schutzgeist Österreichs, mit dem erzherzoglichen Wappen zur Seite, bei dessen Füßen die österreichische Hauskrone sichtbar ist, und über dessen Haupte die Flamme des Eifers für den Dienst Gottes schwebt, sichert ihm durch Hinweisung mit der rechten Hand gegen oben den Segen seines Fleißes vom Himmel zu: Die Inschrift ist: >Auspice Numine Faustus<. An der Rückseite des Fußgestelles steht die Jahreszahl MDCCCXII und >Sub Consule a Wohlleben<. (...)“

Der Josephs- und der Leopoldsbrunnen Johann Martin Fischers am Wiener Graben, beide aus dem Jahr 1804, demonstrieren einerseits im Bezug auf prominente Heilige eine Wiederaufnahme barocker Frömmigkeitstraditionen, andererseits in stilistischer Hinsicht ein deutliches Zurückdrängen der Einansichtigkeit zugunsten der „Mehransichtigkeit“¹⁵⁴. Im Jahr 1803 verhandelte der Wiener Magistrat wegen der Erneuerung der beiden schadhaf gewordenen barocken Brunnen am Graben. Der Vorschlag der Akademiedirektoren Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg und Füger, nun die Könige David und Salomon darzustellen, wurde aber vom Kaiser abgelehnt¹⁵⁵. Dabei spielte sicher der Umstand eine Rolle, daß die beiden Brunnen mit den Standbildern der Heiligen Joseph und Leopold auf ein Gelübde Kaiser Leopolds I. zurückgingen¹⁵⁶. In diesem Sinn ist auch die kaiserliche Resolution vom 11. Oktober 1803 zu interpretieren, daß „(...) es nicht schicklich und selbst rätlich wäre, dem Volke die Vorstellungen dieser seiner heiligen Landespatronen, an die dasselbe bisher schon gewöhnt ist, zu entziehen und daß eine Neuerung ohne wirklich erheblichen Grund Anlaß zu einiger Unzufriedenheit geben. (...)“¹⁵⁷. Im Jahr 1804 ersetzte man, anläßlich der Annahme der österreichischen Kaiserwürde durch Franz, die beiden barocken Statuen Johann Frühwirths durch die Bleifiguren Fischers, und auch in stilistischer Hinsicht schloß Fischer an die Tradition der barocken Brunnenfiguren an. Der Josephsbrunnen zeigt einen Engel, der dem Nährvater Jesu auf einem aufgerollten Blatt dessen Abstammung aus dem Königshaus Davids weist (Relief an der Vorderseite: „Der Engel erscheint Joseph im Traum“, Rückseite: „Flucht nach Ägypten“)¹⁵⁸. Die Reliefs an der Vorder- und Rückseite des Leopoldsbrunnens zeigen die „Auffindung des Schleiers“ bzw. den „Bau des Klosters“. Die zentrale Gruppe stellt die Begegnung eines Engels mit dem Markgrafen in Zusammenhang mit dem Bau des Stiftes Klosterneuburg dar¹⁵⁹. Die Wiener Brunnenanlagen Am Hof und am Graben verdeutlichen, daß Fischer, trotz des Bezugs auf die Antike, an die heimische Barocktradition anknüpfen konnte, mit der er sich seit seiner Restaurierung (1801) des Wiener Mehlmarkt-Brunnens (1739) Georg Raphael Donners verstärkt auseinandergesetzt hatte.

Der „Austria“-Brunnen auf der Wiener Freyung (1846 enthüllt) kann zweifellos als das prominenteste „Österreich-Denkmal“ im 19. Jahrhundert angesehen werden: Ludwig Schwanthaler (1802–1848) hatte durch Vermittlung des Malers Eduard von Heuß den Auftrag sowohl für das Mozartdenkmal in Salzburg (1842)¹⁶⁰ als auch für den „Austria“-Brunnen in Wien erhalten¹⁶¹. Der 1844 vom Wiener Bürgermeister bestellte Brunnen zeigt deutlich den Einfluß der Münchner Bildhauerschule und bringt zudem inhaltliche Momente ins Spiel, die in Wien seit den patriotischen Plastiken Johann Martin Fischers für den Platz Am Hof nicht mehr berücksichtigt wurden. Das Werk demonstriert zudem anschaulich, wie die Gesamtidee durch eine – aus „Einzelteilen“ zusammengesetzte – Plastik visualisiert wird¹⁶²: Die „Austria“ auf der Freyung sollte die „Einheit“ der Habsburgermonarchie veranschaulichen, aber diese „Einheit“ war keine „nationale“ und sie war in gewisser Weise auch nur eine

scheinbare, da es speziell im Verhältnis zu Ungarn große Differenzen gab. Die Hauptflüsse des österreichischen Kaiserstaates (Donau, Po, Weichsel und Elbe) sind nicht wie die Figuren Donners am Wiener Mehlmarkt-Brunnen (1739) auf einem weitausladenden Brunnenbecken gelagert, sondern stehen aufrecht vor einer mit Eichenlaub umrankten Säule. Zudem kennzeichnen diese Flüsse die gesamte Monarchie und sind nicht mehr – wie noch am Donner-Brunnen – regional auf Wien, Ober- und Niederösterreich (Ybbs, March, Traun und Enns) beschränkt. Der Brunnen wurde 1846 an einer Stelle der Freyung errichtet, an der bereits im 14. Jahrhundert eine Philipp- und Jakob-Kapelle stand, die nach der ersten Türkenbelagerung ihre kirchliche Bestimmung verloren hatte und bis zu ihrem Abbruch im Jahr 1648 als Pulvermagazin Verwendung fand. Der eigentliche Anlaß zur Errichtung des Brunnens war die Fertigstellung der Kaiser-Ferdinand-Wasserleitung, die im Jahr 1843 dem Wiener Magistrat zur Weiterführung übertragen und 1846 vollendet wurde¹⁶³. In Zusammenhang mit dieser Wasserleitung plante der Wiener Bürgermeister Ignaz Czapka, die wichtigsten Straßen und Plätze Wiens mit künstlerisch ausgestalteten Brunnenanlagen zu schmücken. Nur der Brunnen auf der Freyung konnte dabei als einziger verwirklicht werden. Ende 1843 schlug Paul Sprenger Eduard van der Nüll für die Errichtung des Brunnens vor. Die zwei Skizzen, die Nüll einsandte, wurden aber abgelehnt, und in der Folge wandte sich der Bürgermeister an den Münchner Bildhauer Ludwig Schwanthaler. Schwanthalers Brief an Czapka vom 10. Oktober 1844 kann entnommen werden, daß vorerst an eine Allegorie Wiens als bekrönende Statue gedacht war. Doch Schwanthaler befürchtete hier eine Mißdeutung: „(...) Die 4 Flüsse (Donau, Po, Weichsel und Elbe [W.T.]) stehen wohl unter der Austria aber nicht unter der Vienna. Es könnte die großartige Errichtung des Brunnens sehr schön am Becken durch Inskriptionen angebracht werden. Aber die Stadt wäre mit wenigem zur Austria umgeändert. – Ich bitt um einen Wink! (...)“¹⁶⁴ Dieser Änderung in eine Personifikation der „Austria“ durch den Bildhauer (!) wurde in der Folge stattgegeben. Die Arbeiten am Brunnenaufbau und die Erörterungen über die Inschriften zogen sich noch bis zum August 1846 hin. Als ursprünglicher Termin für die Enthüllung war der Geburtstag Kaiser Ferdinands (19. April) vorgesehen. Als dieses Datum aber nicht eingehalten werden konnte, entschied man sich für den prominent besetzten 17. Oktober, den Vorabend des Erinnerungstages an die Völkerschlacht bei Leipzig¹⁶⁵.

Zur näheren Auslegung des Konzepts legte Schwanthaler einem seiner Briefe ein „Programm“ bei¹⁶⁶. Darin charakterisierte er die „(...) Austria, mit Mauerkrone, Lanze und Schild – dem Wappen der Monarchie – mit gelöstem germanischen Haar, das Antlitz idealisiert – eine hohe Jungfrau (...)“, die vier Flüsse als „(...) 4 Hauptflüsse des Kaiserstaates Donau, Po, Weichsel und Elbe (...)“¹⁶⁷. Durch die Flüsse wird das Herrschaftsgebiet der „Austria“ topographisch versinnbildlicht. Sie stehen demnach stellvertretend für das österreichische Territorium, das sie durchfließen: die Alpen, Karpaten, Sudeten und Ungarn bzw.

für die entsprechenden Volksstämme der Germanen, Italiener, Slawen und Magyaren. Die zentrale Sinnachse wird durch die einansichtig konstruierte „Austria“ mit der genau darunter befindlichen Donau bestimmt, unter deren Sockel sich der Name des Kaisers befindet. Das Wasser steht als gestaltendes Element völlig im Hintergrund, was dazu führt, daß der Brunnen mehr den Charakter eines Denkmals annahm. Die Statue der „Austria“ trägt – antiken Kriegsgöttinnen gleich – Brustpanzer, Lanze und Wappenschild¹⁶⁸. Besonders durch den Schild mit dem Doppeladler wird die „Austria“ ganz im Sinne der romantisch-patriotischen Richtung gedeutet¹⁶⁹.

Im Wiener „Austria“-Brunnen manifestierte sich zum ersten Mal nach dem „Husaren-tempel“ in Form eines Denkmals „(...) im engeren Sinn eine österreichisch-patriotische Idee (...)“¹⁷⁰. Bezeichnend hierfür ist die Änderung der zentralen Figur Wiens in jene der „Austria“ während der Konzeption des Brunnens, die mit der Begründung, daß Österreich und nicht Wien über die darunterstehenden Flüsse herrsche, vorgenommen wurde, und man zugleich argumentierte, daß sich der Wiener Donner-Brunnen nur auf die Flüsse des Erzherzogtums (Enns, Traun, March und Ybbs) beziehe¹⁷¹. Nicht mehr der Herrscher oder der Herrschaftsbereich eines Souveräns stellen das eigentliche Thema dar, sondern die (nationale) „(...) Integrationsfigur für die verschiedenen Völker der Monarchie (...)“¹⁷². Charakteristisch für den Brunnen ist zugleich, daß hier die Einheit der Monarchie mehr *beschworen* wird, als daß sie eine machtvolle Darstellung *finder*¹⁷³. In der franzisko-josephinischen Epoche sollte hingegen die Visualisierung des Zusammenhalts der einzelnen Völker stärker durch die – die Dynastie vertretende – Herrscherpersönlichkeit veranschaulicht werden¹⁷⁴. Der „Austria“-Brunnen zeigt aber nachdrücklich, daß die Visualisierung der österreichischen „Nation“ in abstrakter Weise vermittelt werden konnte, nicht jedoch über die Figur eines heroischen Freiheitskämpfers. Ein Monument wie das am 18. Oktober 1871 am Dresdner Georgsplatz für Theodor Körner errichtete wäre in Österreich praktisch kaum denkbar: Die entsprechende Idee zur Errichtung einer Statue, die den Dichter auf dem Weg zum „letzten Kampf“ darstellt, stammt von Emil Peschel. Das Modell wurde 1869/1870 von Ernst Julius Hähnel geformt. Einzig die späte Andreas-Hofer-Ikonographie kann als instruktives Beispiel dafür gelten, wie sehr sich die Nationalidee in Gestalt eines Befreiungskämpfers fokussieren ließ¹⁷⁵. In Wien selbst ist nach dem „Austria“-Brunnen Schwanthalers nur mehr der monumentale „Austria“-Brunnen von Johann Scherpe (Neulerchenfelderstraße [ursprünglich Nr. 88]) aus dem Jahr 1889 nachweisbar, der eine sitzende Personifikation mit Schild, auf dem sich das Porträt des Kaisers befindet, zeigt¹⁷⁶ (Abb. 7).

Von 1865 bis 1869 schuf Johann Meixner den „Danubiusbrunnen“¹⁷⁷ mit den Statuen von neun österreichischen Flüssen (Inn, Save, Theiß, Mur, Salzach, March, Enns, Traun und Donau) an der Albrechtsrampe bei der Albertina in Wien¹⁷⁸. Der Auftrag an den Bildhauer war im April 1864 deponiert worden. Am 23. Juni dieses Jahres erläuterte Meixner



Abb. 7: Johann Scherpe, „Austria“-Brunnen in Wien, 1889 (Wien, ÖNB)

in einem Schreiben an Matthias Constantin Graf Wickenburg (1797–1880) das ikonographische Programm des Brunnens, der ein Weihnachtsgeschenk des Kaisers an die Stadt Wien (24. Dezember 1869) darstellte. Die Mittelgruppe zeigt deshalb „Danubius“ sowie die „Vindobona“¹⁷⁹. Die mittlere Nische wird von den Personifikationen der Save und Theiß flankiert. Die der Donau nächstgrößten Flüsse vertreten zugleich die Königreiche Ungarn und Kroatien. Die einzelnen Flüsse sollten die Kronländer der Monarchie symbolisieren, worin Meixner eine Verdeutlichung des kaiserlichen Wahlspruches „Viribus unitis“ erblickte. Die wuchtigen Abschlüsse an beiden Seiten nehmen wieder zwei große Standbilder auf: „Drau“ und „Inn“. Für die kleineren Figuren wurden March, Mur, Raab, Enns, Salzach und Traun bestimmt.

In diesen Zusammenhang der „Monumentalisierung“ der Nation gehört auch das Programm der Wiener „Aspernbrücke“¹⁸⁰. In der am 20. Februar 1864 abgehaltenen Sitzung des Stadterweiterungsfonds wurde über die plastische Ausgestaltung dieser Brücke (nach dem Gemeinderatsbeschluss vom 27. Mai 1913 abgetragen) beraten. Vinzenz Pilz hatte in seinen Entwürfen an die Personifikationen der Länder gedacht, durch welche die Donau auf ihrem Weg ins Schwarze Meer fließt: Bayern, Österreich, Ungarn und die Türkei. Franz Melnitzky hingegen stellte vier allegorische Figuren dar: stadtseitig „Friede und Wohlfahrt“ und gegen die Leopoldstadt „Ruhm und Krieg“¹⁸¹. Johann Meixners Entwürfe sahen die Personifikationen von Nährstand, Lehrstand, Kaufmannstand und Wehrstand vor¹⁸². Noch 1861 hatte er die Absicht, auf der Leopoldstädter Seite die Personifikationen von Mähren (junger Hanake) und Ungarn (eine nicht näher bezeichnete männliche Figur), auf der Seite der Inneren Stadt jene von Österreich (in oberösterreichischer Landestracht) und der Steiermark (mit Bergknappengewand) anzubringen. Der Auftrag wurde schließlich Melnitzky und seinem konservativen Konzept zugesprochen und die großen Modelle im Jahr 1866 auf der Brücke zur Ansicht für die Öffentlichkeit aufgestellt. Die Steinfiguren wurden 1869 vollendet. Die vor den Postamenten der Kettenanker lagernden Löwen befinden sich heute bei der steilen Auffahrt zum Gobelsburger Schloß und bei der Einfahrt zum Schloß in Horn (NÖ.)¹⁸³.

Das in der zweiten Jahrhunderthälfte häufig anzutreffende Schema, das die „Nation“ in Gestalt von Figuren, die sich auf die einzelnen wirtschaftlichen Tätigkeiten bzw. Stände beziehen, veranschaulicht¹⁸⁴, besitzt in Zusammenhang mit der Ausschmückung der Vorhalle des Ausschusssitzungssaals von Heinrich von Ferstels Bank- und Börsengebäude in der Wiener Herrengasse (von 1856 bis 1860 errichtet), für die Karl Geiger im September 1857 ein detailliertes Programm vorlegte (Ausführung vermutlich im Jahr 1858), eine wichtige Vorstufe: Es handelt sich dabei um die malerische Darstellung der Allegorien von Agrikultur, Schifffahrt, Bergbau, Wissenschaft, Kunst, Gewerbe, Waldbau, Industrie, Mechanik und Handel an den Längswänden sowie um die Veranschaulichung der „Austria“ an der östlichen Schmalwand¹⁸⁵. Hans Gassers (1817–1868) zwölf lebensgroße Figuren für die



Abb. 8: Rudolf von Weyr, „Österreichs Herrschermacht zur See“, Brunnen am Wiener Michaelerplatz, 1895 (Wien, ÖNB)

Fassade des Bank- und Börsengebäudes sind hingegen den einzelnen Kronländern Österreichs gewidmet. Entsprechende Gipsentwürfe haben sich im Landesmuseum für Kärnten in Klagenfurt erhalten¹⁸⁶. Unter den plastischen Standbildern sind am ausgeführten Bau Konsolfiguren angebracht, die – in gebückter Stellung – die (noch) nicht als „vollwertige“ Nationalitäten anerkannten (!) Völker bzw. Sprachgruppen der österreichischen Kronländer (in Nationaltracht) symbolisieren¹⁸⁷. Gassers „Österreicherin“ (Gipsbozzetto im Kärntner Landesmuseum in Klagenfurt)¹⁸⁸ umfaßt mit der rechten Hand den Griff eines Arbeitsgerätes; ihr linker Fuß steht auf einem Fisch; der „Österreicher“ ist in Kärntner Tracht gegeben, seine Rechte lehnt an einem Baumstumpf bzw. Weinstock (Rückseite: posthume Datierung: 28. Februar 1886)¹⁸⁹.

Ihren Gipfelpunkt fand die späte Ikonographie der „Nation Österreich“ im „Michaelertrakt“ der Wiener Hofburg (von Ferdinand Kirschner [1821–1896] erbaut). Die markantesten Objekte bilden dabei die beiden allegorischen – 1897 bzw. 1895 vollendeten – Eckbrunnen von Edmund Hellmer und Rudolf Weyr: einerseits „Österreichs Herrschermacht zu Lande“, authentisch durch eine Publikation des Künstlers vermittelt¹⁹⁰, mit der fast unbewegten zentralen Figur als „zeitloser Krieger“ in heroisch-brutaler Nacktheit, der wild-erstarte Bewegung antwortet. Seiner „Austria“ im Pendant „Österreichs Herrschermacht zur See“ (Abb. 8) verlieh Weyr hingegen einen schwungvollen Kontrapost¹⁹¹. Dieser Brunnen rezipiert den im Barock beliebten Typus des Sieges des Guten über das Böse. Es erfolgt hier somit eine wirkungsvolle Transponierung einer aus der barocken Ikonographie übernommenen Idee in einen neuen Kontext mit dem Zweck der Nobilitierung des – in der Figur der „Austria“ personifizierten – Staatsgedankens an urbanistisch äußerst exponierter Stelle. Allerdings findet sich in der optischen Evidenz wenig, was den Begriff des „Österreichischen“ entsprechend anschaulich umzusetzen vermag¹⁹², worin letztlich wiederum die vielschichtige Problematik der Visualisierungen des österreichischen Nationsbegriffs im 19. Jahrhundert zum Ausdruck kommt.

3 Maria Theresia – die „Landesmutter“ als Integrationsfigur im 19. Jahrhundert

MARIA THERESIA UND DER KULT DER „KERNFAMILIE“

Im Laufe des 18. Jahrhunderts vollzogen sich in der Habsburgerdynastie tiefgreifende Umwälzungen: Der genealogisch-dynastische Familienbegriff der „Domus Austria“¹ wurde einer tiefen Wandlung zugunsten der Betonung der Repräsentation der „Kernfamilie“ unterworfen und die Dynastie somit gleichsam bildlich „familiarisiert“². Im Programm der Umgestaltung der Innsbrucker Hofburg von 1765 bis 1776 (insbesondere in der Ausstattung des „Riesensaals“) kulminierte die Idee, von der Maria Theresia sehr eingenommen zu sein schien, nämlich ihre Familie, die neue „Stammfamilie“, ins rechte Licht zu rücken. Im „Riesensaal“ (freskiert 1776 von Franz Anton Maulbertsch) wurde nicht versucht, sich durch die Tradition einer Ahnengalerie zu legitimieren, sondern das Ziel war die Präsentation der „Kernfamilie“ in Form eines „Kaisersaales“³. Diese „Kernfamilie“ implizierte zugleich den Anspruch auf imperiale Weltherrschaft, unterstützt durch die Tatsache, daß die dabei dargestellten Töchter Maria Theresias (Marie Antoinette und Marie Caroline) in ihren Funktionen politischen Einfluß besaßen. Zu den Auswirkungen der naturrechtlichen und rationalen Auffassung vom Herrscheramt – wie auch der Kritik an der Erblegitimität – gehörte es, daß man sich nicht mehr der „Magie“ des Ahnenkults versicherte und infolgedessen Ahnengalerien und Stammbäume zu nachgeordneten Aufgabenstellungen wurden: Restaurative Tendenzen sollten sie allerdings später wieder aus der Versenkung holen⁴, und besonders in der franzisko-josephinischen Epoche erfuhr die traditionelle Gattung der Stammbäume eine Hochkonjunktur. Sie blieb in der Folge neben den Familienporträts ein gleichberechtigter und vor allem *stabilisierender* Faktor der Herrscherrepräsentation⁵. Viele allegorische Stiche des 18. Jahrhunderts zeigen explizit die Betonung der Legitimität der neuerstandenen Dynastie Habsburg-Lothringen, so etwa der Kupferstich „Allegorie auf die neue, fruchtbare Dynastie Habsburg-Lothringen“ (nach 1756) von Jakob Matthias Schmutzer, der die „mythologische Vergegenwärtigung des Kaiserpaares“⁶ demonstriert: Auf einem Opferaltar, über dem die „Fama“ Ruhm und Fruchtbarkeit des Hauses verkündet, ist das Reliefporträt Franz Stephans und seiner Gemahlin angebracht. Die „Austria“ mit Mauerkrone und mit einem – mit Muscheln gefüllten – Füllhorn sitzt rechts vom Altar, der Gott des Krieges (Mars) auf der linken Seite.

Die auf Tableaus montierten Porträtminiaturen der ehemaligen kaiserlichen Sammlungen sind ebenfalls wichtige „Zeugen der habsburgischen Familien- und im weiteren Sinn Herrschaftspolitik“⁷. Dabei spielt sicher auch die Intention Maria Theresias eine Rolle, sämtliche Familienmitglieder in Gestalt von Bildnissen ständig in ihrer Nähe wissen zu können. Für einen Großteil der Porträtminiaturen, die in Wien zu Lebzeiten der Kaiserin entstanden, dienten Gemälde als Bildvorlagen, die in kaiserlichen Schlössern hingen. Bereits in der Zeit unmittelbar nach dem Regierungsantritt Maria Theresias (1740) ist eine beträchtliche Zahl von solchen Porträtminiaturen mit Darstellungen von Familienmitgliedern entstanden, die Hinweise auf Intentionen einer systematischen Ausrichtung der Sammlung nach familiengeschichtlichen und künstlerischen Gesichtspunkten liefern können.

Die ersten schriftlichen Aufzeichnungen über die Sammlung der Porträtminiaturen lassen sich im Testament von Kaiser Franz II. (I.), das am 1. März 1835, einen Tag vor seinem Tod, verfaßt wurde, nachweisen. Darin verfügte der Kaiser, daß die von ihm gegründete Privatbibliothek und die mit ihr verbundenen Sammlungen der Zeichnungen, Kupferstiche und Landkarten sowie die Familienbilder mit Miniaturen zu einem „Primogenitur-Fideikommiß“ für die männlichen Nachkommen des Kaisers bestimmt werden⁸. Die während der Regierungszeit von Kaiser Franz ergänzte Familiensammlung weist im Gegensatz zu seinen Vorgängern auf ein vitaleres „(...) genealogisches Interesse im Sinn einer Familienchronik (...)“⁹. In der Montierung der Zeit Kaiser Ferdinands I. waren schließlich über 60 Miniaturen auf einem Tableau angeordnet. In dieser gedrängten Anordnung verloren die Porträts ihren individuellen Anspruch, erfüllten aber in der offiziellen repräsentativen Zurschaustellung die Funktion einer „(...) komprimiert zusammengestellten Familiengalerie (...)“¹⁰. Im November 1851 wurden die Miniaturen wieder in die Wiener Hofburg überstellt und in einem Kabinett in den Zeremonienappartements aufgehängt. Mit dieser Transferierung der Miniaturen in die Appartements, den repräsentativsten Räumlichkeiten der gesamten Hofburg, erhielten die privaten Bildnisse nun endgültig eine offizielle Funktion, „(...) die auch eine Art Legitimation der habsburgischen Familiengeschichte impliziert. (...)“¹¹. Im Zuge der Neurahmung von 1879 wurde die Folge der Kaiserporträts von Leopold I. bis Ferdinand I. vervollständigt.

DIE IKONOGRAPHIE MARIA THERESIAS IM 18. JAHRHUNDERT ZWISCHEN MYTHOLOGISCHER VERKLEIDUNG UND „IDENTIFIKATIONSPORTRÄT“

Maria Theresia ist ein besonders signifikantes Beispiel, wie eine für die österreichische Geschichte eminent wichtige Persönlichkeit im Laufe der Jahrhunderte fundamentale Transformationen in der Ikonographie erlebte. Dies hängt ohne Zweifel auch mit dem



Abb. 1: Allegorischer Kupferstich von Johann David Schleuen d.Ä. auf den Frieden von Hubertusburg (1763) [Wien, ÖNB]

grundlegenden Wechsel von Darstellungskonventionen seit dem 18. Jahrhundert zusammen. Ein charakteristisches Beispiel für die Verherrlichung der Herrscherin im 18. Jahrhundert (wie sie später im 19. Jahrhundert undenkbar wäre) stellt ein allegorisches Blatt (Kupferstich von Johann David Schleuen d.Ä. [Berlin, 18. Jahrhundert]) auf den Frieden von Hubertusburg (1763) dar, der das Ende des Siebenjährigen Krieges markiert¹² (Abb. 1): König Friedrich II. von Preußen erscheint hier als Sieger und Friedensbringer und reicht Maria Theresia und König August III. von Sachsen einen Ölzweig als Zeichen der Versöhnung. Diese Begegnung zwischen Maria

Theresia und Friedrich II. wird mythologisch „eingekleidet“: Pallas Athene bekrönt den preußischen König mit einem Lorbeerkrantz, und der Tempel des Janus (links) wird geschlossen. „Nationale“ Ikonographie wird geschickt hinter einem mythologischen Vorwurf versteckt. Wie Kaiser Joseph II.¹³ erfuhr auch Maria Theresia in manchen druckgraphischen Blättern des 18. Jahrhunderts eine Identifikation mit der Tugend der „Clementia“¹⁴ – eine Tendenz, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts zugunsten einer stärker legendarisch orientierten Aufbereitung der Biographie der Regentin deutlich zurücktrat. Vergleichbare Propagierungen der Intentionen Josephs II. setzten bereits zu dessen Lebzeiten ein, deutlich sichtbar etwa in einer Verherrlichung der „Clementia“, die auf Joseph II. bezogen ist¹⁵.

Charakteristisch für die Ikonographie des 18. Jahrhunderts sind zwei – thematisch zusammengehörende – Schabkunstblätter (kombiniert mit Kaltnadeltechnik) anlässlich der „Thronbesteigung Maria Theresias“ (1740). Im ersten Blatt¹⁶ (Abb. 2) von Gottlieb Heiss mit der (rechts oben befindlichen) Beischrift „Hic Domus Austriadum cunctis dominabit, oris / Et nati natorum, et qui nascentur ab illis.“ wird das „Haus Österreich“ und sein Anspruch auf „ewige Regentschaft“ verherrlicht. Unter dem Schutz der „Divina Providentia“ (links oben) zeigt die Personifikation der „Pietas“ Maria Theresia (mit Erzherzogshut) den (österreichischen) Thron mit „Rudolfinischer Hauskrone“ (flankiert von zwei Adlern). Links unten befinden sich Tugenden sowie Vertreter der Länder (Königreiche Böhmen und



Abb. 2: Gottlieb Heiss, Allegorie auf die Thronbesteigung Maria Theresias, Schabkunst (mit Kalt-nadel), 1740 (Wien, Wien Museum)



Abb. 3: Karl Gustav von Amling, Allegorie auf die Thronbesteigung Josephs I. als König von Ungarn (1687), Kupferstich (Wien, ÖNB)

Ungarn), rechts unten räumen Pallas Athene und die „Veritas“ Steine weg und vernichten „Falschheit“ und „Eitelkeit“. Das Pendantblatt „Die Erdteile huldigen Maria Theresia“¹⁷ zeigt Maria Theresia auf dem Thron zusammen mit den ihr huldigenden vier Kontinenten – ikonographisch basierend auf der Verehrung Marias durch die vier Erdteile. Verherrlichungen der Thronbesteigung dieser Prägung basieren deutlich auf Sujets aus dem frühen 18. Jahrhundert, etwa der Thronbesteigung Kaiser Josephs I. (1678–1711) als König von Ungarn (1687) in einem Kupferstich von Karl Gustav von Amling († 1703): Joseph wird hier von Herkules und Chronos (?) zum Thron geleitet¹⁸ (Abb. 3).

Stärker integrieren „Identifikationsporträts“ den Herrscher in sakrale Kontexte: Zur frühen Ikonographie Maria Theresias gehört unter anderem das Altarblatt „Christus am Kreuz mit der hl. Theresia von Jesus (angeblich mit den Gesichtszügen Maria Theresias) und Grubenarbeitern“ (darunter auch die Darstellung des späteren Joseph II.) in der Filialkirche hl. Theresia in Lichtenwörth bei Wiener Neustadt (NÖ.)¹⁹. Entsprechende Porträts treten

allerdings im 19. Jahrhundert eher selten auf²⁰. In diesen Bereich gehören auch ein Gemälde Maria Theresias als hl. Barbara von Soborić Moses aus dem Jahr 1775 (Wien, Griechisch-katholische Zentralpfarre zu St. Barbara)²¹ sowie ein Votivbild (um 1750?) mit Maria Theresia und ihrem Gatten Franz Stephan in der Frauenkirche (ehem. Augustiner-Klosterkirche, später Hofkirche) in Baden (NÖ.)²², das die beiden Namenspatrone des kaiserlichen Paares, Franz von Assisi und Theresia von Ávila, in Anbetung des Lammes (auf dem Buch mit den sieben Siegeln) darstellt. Im Hintergrund ist die Stadt Wien sichtbar. Auch im Hochaltarbild der Innsbrucker Hofkirche dürfte Paul Troger 1758 ein mehr oder weniger deutliches Identifikationsbildnis der Kaiserin geschaffen haben, das von ihr aber nicht goutiert wurde: Die Kaiserin hatte nämlich anlässlich ihres Innsbrucker Aufenthaltes 1765 eine auffallende Ähnlichkeit zwischen der hl. Helena und ihr und – nach anderen Berichten – auch zwischen Konstantin dem Großen und den Zügen ihres Gemahls Franz festgestellt und daraufhin die Entfernung des Bildes angeordnet²³. „Identifikationsporträts“ dieser Art blieben nicht auf das heutige Österreich beschränkt: In den Deckenmalereien der Südtiroler Wallfahrtskirche Maria Weißenstein ist in den Gewölbefresken (1753) Joseph Adam Mölks die vor Ahasverus kniende Esther dargestellt. Die Allegorie des Habsburgerreiches („Austria“ mit den Porträtzügen Maria Theresias) präsentiert das Gnadenbild der Kirche als Antitypus zu Esther²⁴.

MARIA THERESIA ALS „LANDESMUTTER“

Das uns heute vertraute „Image“ Maria Theresias scheint sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts voll herausgebildet zu haben²⁵. Adam Wandruszka vertrat die Auffassung, daß sich auf Maria Theresia als „(...) große kaiserliche Landesmutter Österreichs (...)“²⁶ alle *emotionalen* Kräfte ihrer Untertanen konzentriert hätten, die durch Zurückdrängung der barocken Frömmigkeit freigeworden waren. Er sah in diesem Kompensationsmodell den tieferen Grund für die starke Wirkung, die Maria Theresia als „Magna Mater“ oder „Ersatzgottesmutter“ auf ihre Mit- und Nachwelt ausübte und ihren Höhepunkt in der Selbstbezeichnung als der Länder „(...) allgemeine und erste Mutter (...)“²⁷ fand. Diese fundamentale Betonung der auf die Herrscherin bezogenen „Mutterideologie“ ist aber erst in der Historiographie des 19. Jahrhunderts nachzuweisen²⁸. Diese „Mutterfunktion“ bezog sich dabei gleich auf eine Mehrzahl von Attributen: Mutter einer großen Kinderschar, „Landesmutter“, aber auch Mutter der Armee: Die marianische „mater castrorum“ war einer ihrer Ehrentitel²⁹. Besonders im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wurde eine Unmenge an historiographischer und volksbildnerischer Literatur produziert (z. B. Eduard Breier, Maria Theresia. Historisch-romantische Bilder, Wien 1866 [Titelblatt]) [Abb. 4], in der häufig die



Abb. 4: Eduard Breier, Maria Theresia. Historisch-romantische Bilder (Wien 1866), Titelblatt (Wien, ÖNB)



Abb. 5: Hans Gasser, Denkmal für Maria Theresia im Park der Militärakademie in Wiener Neustadt, 1862 (Autor)

gleichen Topoi in bezug auf die Person der Herrscherin strapaziert wurden: die „Erhaltung Österreichs und Stärkung des Gemeinschaftsgefühles seiner Völker“³⁰, verbunden mit dem Ziel, Maria Theresia als „liebende Gattin“, „zärtliche Mutter“ und „verständige, wirthliche Hausfrau“³¹ zu präsentieren. Nicht zuletzt wurden ganze Schauspiele zu Ehren der Kaiserin gedichtet³².

DIE REZEPTION MARIA THERESIAS IM 19. JAHRHUNDERT – DER DENKMALKULT

Wie auch bei anderen historischen Persönlichkeiten hängt die literarische Legendarisierung im 19. Jahrhundert eng mit den Möglichkeiten der Visualisierung in den Medien der bildenden Kunst zusammen. Die Ausprägung des Denkmalkults Maria Theresias ist allerdings ein Phänomen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Hans Gassers (1817–1868) Denkmal



Abb. 6: Caspar von Zumbusch, Denkmal für Maria Theresia in Wien, 1888 (Autor)

im Park der Militärakademie in Wiener Neustadt (1862) [Abb. 5], Edmund Hellmers Statue im Vestibül des Haus-, Hof- und Staatsarchivs in Wien (1880), Josef Pechans Statue für den Festsaal der Wiener Universität (1886) und schließlich das Wiener Maria-Theresia-Denkmal Caspar von Zumbuschs (1888). Bereits im September 1857 entwarf der Maler Carl Geiger ein Programm mit drei Figurenbrunnen im neuen Börsengebäude der Wiener Herrengasse: mit Kaiser Karl V. und Maria Theresia im einen und mit Franz Joseph I. im anderen³³. Daß gerade Maria Theresia zum personalisierten „Brennpunkt“ monumentaler Manifestationen werden konnte, ist auch damit zu erklären, daß die Ausformung des *nationalstaatlichen* Gedankens, der über erbländische Belange und die übernationale Kaiseridee hinausging, erst unter Maria Theresia einsetzte³⁴. Besonders nach Königgrätz und dem Ausgleich mit Ungarn erhielt die Regentin gleichsam die Funktion einer *integrativen* Symbolfigur zugeordnet, die einen bestimmten Abschnitt und eine bestimmte Perspektive österreichischer Geschichte in retrospektiver Verklärung markierte. Nicht zuletzt wird der Typus des Wiener Maria-Theresia-Denkmal Zumbuschs (Abb. 6) wesentlich durch Gassers – letztlich auf Balthasar Molls Klagenfurter Maria Theresia-Denkmal (1765)³⁵ zurückgehendes – Maria-Theresia-Denkmal in der Militärakademie in Wiener Neustadt vorbereitet³⁶. Um die Errichtung dieses Wiener

Neustädter Monuments hatte sich der spätere Feldzeugmeister (und Polizeiminister) Johann Freiherr Kempen von Fichtenstamm (1793–1863) besonders bemüht: Es zeigt die Figur der Kaiserin (mit Diadem) im barocken Herrscherornat von den Personifikationen der „Religion“ (ursprünglich als „Frömmigkeit“ bezeichnet), der „Stärke“, der „Gerechtigkeit“ und der „Weisheit“ – als am Sockel postierte „Haupttugenden“ der Regentin – umgeben. Der Guß des Werkes erfolgte durch Anton Dominik Fernkorn nach Gassers Modell, während die Herstellung des hohen und im Oberteil polygonalen Sockels Steinmetzmeister Franz Wasserburger besorgte. Das Monument besitzt allerdings durch die Auftraggeber, die Absolventen der Militärakademie, gleichsam nur „halboffiziellen“ Charakter³⁷.

CASPAR VON ZUMBUSCHS WIENER MARIA-THERESIA-DENKMAL

Bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts dachte man in Wien daran, Maria Theresia ein Denkmal zu errichten, und zwar in räumlichem Zusammenhang mit einem für Kaiser Franz II. (I.) konzipierten Monument auf dem „Äußeren Burgplatz“ (heute Heldenplatz) – verbunden mit der Intention, die Stammutter der habsburgisch-lothringischen Dynastie ihrem Enkel, dem Erhalter des Erbes, gegenüberzustellen³⁸. Pompeo Marchesi's entsprechender Entwurf einer Sitzfigur (wahrscheinlich um 1838) war für den Ersten Obersthofmeister, den Fürsten Rudolf Colloredo-Mansfeld, bestimmt³⁹. Um 1845 dürften zwei Zeichnungen Ludwig Schwanthalers entstanden sein, die gleichfalls ein Maria-Theresia-Monument zum Gegenstand haben⁴⁰: Hiervon sind zwei Entwürfe überliefert: zum einen eine Sitzfigur der Kaiserin mit der Darstellung des Treueeides der Offiziere als Sockelrelief, zum anderen eine Standfigur Maria Theresias mit Reichsapfel und Szepter. Von Gasser existiert ein (nicht mehr erhaltener) Entwurf (um 1860) zu einem dynastisch orientierten „Nationalmonument“ (ohne jeden Hinweis auf Ungarn), wobei sein Wiener Neustädter Denkmal die Grundidee lieferte: Die Kaiserin stand demnach auf einem hohen Sockel mit Szepter und Reichsapfel in den Händen, zu ihren Füßen waren in vier Gruppen die bedeutendsten Zeitgenossen angeordnet: Daun und Laudon, Kaunitz und Sonnenfels, van Swieten und Donner sowie Gluck und Metastasio. An den Ecken sah der Künstler allegorische Figuren, „Gerechtigkeit“, „Stärke“, „Religion“ und „Weisheit“, vor, zudem Reliefs mit Darstellungen von Mitgliedern der kaiserlichen Familie: Franz I. Stephan, Joseph II., Leopold II. und Marie Antoinette⁴¹. Gegenüber Alexander Trippels Konzept von 1778/1782⁴² betont Gassers Entwurf stärker die Aspekte von Kunst und Wissenschaft sowie das dynastische Element. Auf ihn geht auch ein Modell (Standbild der Kaiserin mit einem von ihr beschützten Knaben, der einen Globus hält [wiedergegeben in einer Heliogravüre von J. Blechinger, um 1889 in Wien tätig]) für ein Maria-Theresia-Denkmal in der k.k. Theresianischen Akademie in Wien zurück⁴³.



Abb. 7: Carl Kundmann, Modell zum Maria-Theresia-Denkmal in Wien, nach 1873 (Wien, ÖNB)

Nach den folgenschweren Ereignissen von 1866 und dem Ausgleich mit Ungarn (1867) trat die Idee eines Denkmals für die Kaiserin in ein konkreteres Stadium. Obwohl das Monument aus dem Stadterweiterungsfonds bezahlt werden sollte, nahm Kaiser Franz Joseph wesentlichen Einfluß auf seine Gestaltung und bestimmte mit kaiserlichem Kabinettschreiben vom 26. Februar 1872 die Einsetzung einer Kommission⁴⁴. Bereits in ihrer Neujahrsausgabe 1873 berichtete die „Neue Freie Presse“, daß Hofrat Alfred von Arneth, Direktor des Haus-, Hof- und Staatsarchivs in Wien, die Aufforderung erhalten hätte, ein Denkmalkomitee zu bilden. Am 23. November 1872 wurden Carl Kundmann (sein Entwurf erinnert an Zumbuschs spätere Diagonal-Konzeption)⁴⁵ (Abb. 7), Johannes Benk und Caspar Zumbusch zu einer beschränkten Konkurrenz aufgefordert. Den Künstlern war es dabei freigestellt, ob sie die Kaiserin in stehender oder sitzender Pose darstellen wollten – essentiell war nur die Berücksichtigung des umfangreichen figuralen Programms mit der Aufzählung der wichtigsten Generäle und zivilen Mitarbeiter der Kaiserin sowie bedeutender Ereignisse, die als Reliefs dargestellt werden sollten (Preßburger Landtag von 1741, die Übergabe des neuen Universitätsgebäudes, die Stiftung des Maria-Theresien-Ordens und die Aufhebung der Folter). Schlachtenszenen fehlten hingegen völlig zugunsten der Betonung des Wirkens der reformfreudigen Monarchin. In der Figur der Kaiserin sollte die „Gleichheit“ aller Kronländer

dadurch veranschaulicht werden, daß man sie mit einem (neutralen) Diadem anstelle der österreichischen Kaiserkrone auszeichnete. Die Charakterisierung ihrer Regentschaft sollte mit Hinweisen auf wichtige Verträge („Pragmatische Sanktion“ im Schoß der Kaiserin) und nicht durch den Verweis auf das Gottesgnadentum erfolgen. Das Monument erhielt dergestalt die Funktion eines „(...) Denkmal(s) der österreichisch-ungarischen Monarchie (...)“⁴⁶. Im Lokalanzeiger der „Neuen Freien Presse“ vom 21. Februar 1874 hieß es nicht ohne Grund, daß das Maria-Theresia-Denkmal die Gründung und die Befestigung des modernen österreichischen Staatswesens veranschaulichen solle⁴⁷.

Caspar von Zumbuschs (1830–1915) erster Entwurf zum Denkmal könnte in einem 55 cm hohen Bronzehohlguß des Wiener Heeresgeschichtlichen Museums überliefert sein, der die Kaiserin Maria Theresia stehend, mit Stephanskrone, Wenzelskrone und Erzherzogshut auf dem Tisch neben ihr zeigt (vor 1874/1875)⁴⁸ (Abb. 8). Stilistische Gründe als auch die Tatsache, daß es sich dabei um eine Standfigur handelt, sprechen aber dagegen⁴⁹. Wahrscheinlich ist diese Statuette als verkleinerte Replik einer deutlich früher (1845) entstandenen und 76 cm hohen Bronzestatuette (signiert und datiert mit „C. Alexy f. 1845“), heute in der Innsbrucker Hofburg⁵⁰, anzusehen. Diese Statuette zeigt den Erzherzogshut, die Stephanskrone sowie die Böhmisches Krone als Insignien auf dem Tisch neben der Regentin. Zumbusch erhielt den Auftrag für das Wiener Denkmal mit allerhöchster Entschließung vom 19. Mai 1875 unter der Bedingung, daß er bis Jahresende eine neue Skizze mit den von der Kommission gewünschten Änderungen vorlegen könne⁵¹. In der Folge entwarf Arneht ein Spezialprogramm, bei dem vor allem über die Verteilung der auf dem Monument darzustellenden ungarischen Persönlichkeiten, deren Integration in das Programm letztlich auch ein Reflex auf die realpolitische Situation nach dem „Ausgleich“ war, ein endgültiger Beschluß gefaßt wurde. Die Wahl fiel – auf ungarischen Wunsch – auf die Generäle Franz Leopold Graf Nádasdy und Andreas Hadik sowie auf Anton I. Grassalkovics, Samuel von Bruckenthal (Brukenthal) und – als Vertreter der Wissenschaft – auf den Geschichtsschreiber Georg Pray. Erst im Spätsommer 1876, als der Entwurf bereits angenommen war, referierte Arneht vor der Kommission über die endgültige Verteilung der Figuren: Die Hilfsmodelle der Reliefs wurden von 1881 bis 1886 – als die letzten des gesamten Monuments – fertiggestellt. Nach eingehenden Studien des Platzes zwischen den beiden Hofmuseen, den Hofstallungen und der kaiserlichen Burg, von Bildnissen Maria Theresias⁵² und jener Männer, die zusammen mit der großen Kaiserin gewürdigt werden sollten, machte der Künstler seinen Entwurf. Auch diesmal siegte er mit seinem Modell über seine Mitkonkurrenten Beck und Kundmann, weil er sich am stärksten dem vom Historiographen der Monarchin, Alfred von Arneht, verfaßten Programm annäherte, dieses allerdings gemäß eigenen Vorstellungen korrigiert und modifiziert hatte⁵³.

Arnehts Denkschrift war eine Art Personenverzeichnis, auf dessen Basis das Werk programmatisch entwickelt wurde. Der Aufforderung des Obersthofmeisteramtes zufolge bot



Abb. 8: Kaiserin Maria Theresia, Bronzehohlguß im Wiener Heeresgeschichtlichen Museum, vor 1874/1875 (Wien, ÖNB)

Arneths Schrift den Künstlern in historisch erläuternder Weise Material zur Umsetzung ihrer Entwürfe⁵⁴. Der Historiker empfahl, auf die Anbringung eines Szepters zu verzichten, machte aber den Vorschlag, an dessen Stelle die Hand der Monarchin auf der „Pragmatischen Sanktion“ als Grundgesetz der Dynastie stützen zu lassen sowie deren rechte Hand „(...) zum Gruß an das Volk erhoben (...)“ darzustellen⁵⁵. In der Maria-Theresia-Beilage der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ und der Festschrift der Staatsdruckerei zum 13. Mai 1888 konnte man lesen: „(...) Das Antlitz der kaiserlichen Burg zugewendet, das Haupt mit einem Diadem geschmückt, hebt sie die Rechte wie zum Gruße an ihr getreues Volk. Mit der das Szepter tragenden Linken aber stützt sie sich auf eine Rolle, welche die Urkunde der Pragmatischen Sanktion andeutet. Die vier weiblichen Figuren, welche an den oberen Ecken des mit korinthischen Säulen geschmückten Postamentes angebracht sind, stellen die Weisheit, Gerechtigkeit, Kraft und Milde vor, Eigenschaften, welche Maria Theresia in wahrhaft seltenem Maße besaß. (...)“⁵⁶ Weiters empfahl Arneth in seiner Denkschrift, die Herrscherin nicht „(...) in der Blüte ihrer aufkeimenden Schönheit als ganz junge, sondern allerdings noch als vollendet schöne Frau, aber hauptsächlich als Herrscherin darzustellen. (...)“⁵⁷. Der Vertrag mit Zumbusch gemäß kaiserlichem Handschreiben vom 26. Februar 1873 unter Entschließung vom 8. September ließ die Kaiserin sich „(...) mit der das Szepter tragenden Linken auf die Urkunde der Pragmatischen Sanktion (...)“ stützen⁵⁸. Kern der Konzeption des Monuments war die „(...) Ansicht, daß das Denkmal die große Kaiserin nicht als einsam thronende Herrscherin, sondern (...) umgeben und getragen von den besten Männern ihrer Zeit, den Stützen ihres Thrones (...)“ abzubilden habe⁵⁹. Dem entspricht auch das Programm Arneths vom 16. Februar 1876: „(...) Uiberall wäre der Gedanke festzuhalten, jeden dieser verschiedenen Berufszweige durch das ausgezeichneteste (sic!) Mitglied derselben zu repräsentiren, welches sich allein im Vordergrund befände, während die übrigen Vertreter desselben, je nach ihrer Bedeutung näher oder ferner von ihm zu stehen kämen. (...)“⁶⁰ Arneth, der mehr dem „Historisch-Realen“⁶¹ zuneigte, drang auch darauf, beim Maria-Theresia-Denkmal die Kaiserin mit Diadem wiederzugeben, um so dem konflikträchtigen Problem der Verletzung der Gefühle der einzelnen Nationalitäten zu entgehen. Dies zeigt das große Maß an Rücksichtnahme, die der Historiker zuwege bringen mußte, etwa auf ein ungarisches Kleid oder auf die ungarische oder böhmische Krone aus Gründen der virulenten Nationalitätenfragen zu verzichten und zugleich die Ungarn durch Generäle darzustellen⁶². Bereits Alexander Trippel hatte bei seinem figurenreichen Entwurf eines Monuments für Maria Theresia und Joseph II. (1778–1782) geplant, die Kaiserin – umgeben von Mitarbeitern und Zeitgenossen – darzustellen, doch war seine Idee, der Zeittendenz entsprechend, stark allegorisch formuliert, sodaß sie als öffentliches Denkmal kaum verständlich gewesen wäre.

Die überlebensgroße Gestalt der thronenden Monarchin, die sich auf die „Pragmatische Sanktion“ stützt, wird bei Zumbusch von vier – die Herrschertugenden Maria Theresias veranschaulichenden – Frauen („Weisheit“, „Gerechtigkeit“, „Kraft“ und „Milde“) umgeben. An den radial vorspringenden Ecken des Unterbaues stehen vier Reiterstandbilder der bedeutendsten Feldherrn aus der maria-theresianischen Epoche (Leopold Joseph Maria Reichsgraf von und zu Daun und Ernst Gideon Freiherr von Laudon [Loudon] gegen die Ringstraße, Johann Joseph Graf Khevenhüller und Otto Ferdinand Graf von Abensperg und Traun gegen die Hofstallungen) und in den dazwischenliegenden, von gekuppelten Säulen gerahmten Nischen sind, teils als Freiplastiken, teils als Hochreliefs, die wichtigsten Träger staatlicher Reformen der Kaiserin sowie berühmte Zeitgenossen dargestellt⁶³: An der Vorderseite die äußere Verwaltung mit Staatskanzler Fürst Kaunitz an der Spitze, Johann Christoph Reichsfreiherr von Bartenstein, Gundacker Thomas Graf Starhemberg und Feldmarschall Claudius Florimund Graf Mercy dahinter, links vom Betrachter folgt die innere Verwaltung mit Minister Friedrich Wilhelm Graf Haugwitz, Anton I. Grassalkovich, Samuel von Bruckenthal (Brukenthal), Paul Josef Riegger, Carl Anton Martini und Joseph Reichsfreiherr von Sonnenfels und an der Rückseite des Denkmals die Kriegskunst mit dem Erneuerer des österreichischen Artilleriewesens Fürst Wenzel Liechtenstein sowie in Relief die Generäle Franz Moritz Graf Lacy, Franz Leopold Graf Nádasdy und Andreas Hadik. Rechts vom Betrachter kommt Maria Theresia als Schutzherrin von Wissenschaft und Kunst zu Wort; ihr Leibarzt Gerhard van Swieten steht zwischen dem Numismatiker Josef Hilarius Eckhel, dem Geschichtsforscher Georg Pray und den Tondichtern Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart (als Kind).

Mit Zumbuschs Maria-Theresia-Denkmal, dem „(...) Endpunkt der imperialen Denkmalentwicklung (...)“⁶⁴, wird somit nicht nur eine *bestimmte Person* in den Blickpunkt genommen, sondern zugleich das Panoptikum einer ganzen *Epoche* geschildert – das österreichische „Reformzeitalter“ als „(...) Spiegelbild der politischen Veränderungen unter dem zur Zeit der Denkmalsenthüllung herrschenden Monarchen, unter Kaiser Franz Joseph (...)“⁶⁵. Die dezidiert allegorisch orientierte Programmatik in Gassers Wiener Neustädter Denkmal macht nun einer *breiten Schilderung* der Epoche Platz. Das „Vaterland“ erscheint dabei durch die bedeutendsten Persönlichkeiten repräsentiert und mit der dynastischen Verherrlichung kombiniert. Der pädagogische (und mit dem Ort der Aufstellung zusammenhängende) Aspekt im Denkmal Gassers, der bei der Enthüllungsfeier deutlich wurde und sich darin äußerte, daß das Bild der Kaiserin die Jugend „zu Taten“ im Sinne der „Soldatentugend“ entflammen sollte⁶⁶, wandelte sich nun zugunsten eines umfangreichen historischen Panoramas, das darauf fußt, daß 24 porträtgetreue Einzelfiguren in einen großen programmatischen Zusammenhang gebracht sind. Zumbuschs Werk sollte somit nicht nur für die Kaiserin, sondern auch für die „großen Männer“, die ganz wesentlich zum Glanz

ihrer Regierungsperiode beitragen, als „Ehrendenkmal“ dienen, um so auch den „(...) minderkundigen Bürger über eine große Epoche seiner Geschichte belehren (...)“⁶⁷ zu können. Die „Stützen ihres Thrones“ fungieren hier also nicht als Nebenfiguren, sondern vielmehr als Säulen ihrer Herrschaft, deren sich Maria Theresia bediente, in dieser Weise die „(...) contextualization of the Empress in her society and culture (...)“⁶⁸ verdeutlichend. In dieser Funktion und formalen Anordnung sind die „Stützen ihres Thrones“ zugleich „Symbole ihrer Regierung“⁶⁹. Von prinzipieller Bedeutung ist die für die einzelnen Persönlichkeiten wirksame historische Forschung, welche die Personen zu „Kostümfiguren“ werden ließ und das Monument, das letzte imperiale Denkmal Wiens, als eines mit dezidiert geschichtlichem Interesse auszeichnet⁷⁰. Eben dieser Typus der Herrscherin im Kreis ihrer Paladine ist nicht nur in der Plastik gegenwärtig, sondern auch Gegenstand eines Gemäldes aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts⁷¹, das wiederum einem Entwurf Václav (Wenzel) Brožíks für die Neue Burg⁷² nahesteht. Die umfassende Rezeption der Regentschaft der Kaiserin muß nicht zuletzt in Zusammenhang mit der 1888 stattgefundenen Maria-Theresia-Ausstellung (mit 1250 Objekten!) betrachtet werden, zu der auch ein umfassender Katalog erschien.

Ende Februar 1877 war die Figur der Kaiserin zur Übertragung ins Monumentalformat bereit⁷³. Anfang Oktober 1884 wurden Fundament und Platz für das Denkmal hergestellt. Die Enthüllung fand am 13. Mai 1888, dem Geburtstag der Kaiserin, unter Beteiligung des ganzen Hofes statt⁷⁴. Die Feierlichkeiten begleiteten zahlreiche Publikationen, unter anderem ein „Patriotisches Gedenkblatt zur Enthüllungsfeier des Kaiserin Maria Theresia-Monumentes in Wien am 13. Mai 1888, verfaßt von C. von Chatelain, hrsg. von E. Allmayer“ (Wien 1888), in dem das Denkmal als „Lebigmachung der großen Kaiserin“ bezeichnet wird: Über das Monument an sich hinaus weist „(...) das unsichtbare Moment der Liebe und Dankbarkeit, welches sich die edelste aller Frauen in den österreichischen Herzen für alle Zeiten errichtet hat. (...)“⁷⁵. In Prag fand am 13. Mai 1888 anlässlich der Uraufführung zur Oper „Satanella“ von Emil Nikolaus von Reznicek (1860–1945) die Aufführung „lebender Bilder“ zu den Themenkreisen „Maria Theresia auf dem Reichstag zu Preßburg“, „Nach der Schlacht“, „Maria Theresia und Kaiser Josef“ und „Das Denkmal in Wien“ (Zumbuschs Monument) statt⁷⁶.

Nach der heftigen Kritik, welcher der Kaiser nach Vollendung des Schwarzenberg-Denkmal⁷⁷ ausgesetzt war, ist er als Stifter eines Ringstraßenmonuments nie mehr in Erscheinung getreten. Mit der Errichtung von Zumbuschs Monument, das in „(...) seiner Art hervorragendste Denkmal der Kaiserstadt (...)“ bzw. eines der „(...) grandiosesten Werke der Plastik überhaupt (...)“⁷⁸, ging die Initiative zu derartigen Monumenten eindeutig an das Bürgertum über. Das Maria-Theresia-Denkmal, dessen Planung noch in die Zeit des Vormärz zurückgeht, ist Dokument einer *bürgerlich-liberalen* Einstellung und zugleich Gesamtdenkmal aller *staatstragenden* Kräfte. Das Monument, dessen umfassende Bedeutung

unter anderem auch in den zahlreichen Reduktionen nach der Fertigstellung erkannt werden kann⁷⁹, ist zugleich „ausgreifend“ (und dies im wörtlichen, typenmäßigen Sinn, weil die Heerführer naturgemäß mit aktionsreichen militärischen Aktionen verbunden sind) und „zentripetal“ (durch die dynastische „Integrationsfigur“ Maria Theresia) angelegt. Vor allem muß auf die wichtige Funktion Alfred von Arneths verwiesen werden, dessen Forschungsgegenstand das Leben und Wirken der Kaiserin Maria Theresia war („Geschichte Maria Theresias“), dargestellt in zehn Bänden⁸⁰. Durch Arneth sind letztlich Charakteristika in die Konzeption des Werkes eingeflossen, deren Provenienz nicht im dynastischen, sondern im liberalen Denken zu suchen ist, wie im Entschluß, bei den Darstellungen stärker den *historisch-realistischen* als den allegorischen Aspekt (dieser ist in der Ausführung zu jenen kleinen Eckfiguren geschrumpft, die zu Füßen des Throns sitzen) zu betonen, deutlich wird⁸¹.

DIE POLITISCHE INSTRUMENTALISIERUNG DES WIENER MARIA-THERESIA-DENKMALS

Am Abend vor der feierlichen Enthüllung des Denkmals organisierten Antisemiten, unter ihnen der spätere Wiener Bürgermeister Dr. Karl Lueger, eine Ovation für den vor Gericht schuldig gesprochenen Georg (Ritter von) Schönerer (1842–1921) vor dessen Wohnung bei der Bellaria. Nach der Kundgebung für Schönerer setzte sich der Zug der Demonstranten in Richtung Maria-Theresia-Denkmal in Bewegung, vor dem sie die „Wacht am Rhein“ sangen, ein anti-österreichisches Bekenntnis abliefern und sich für ein Aufgehen der deutschen Provinzen des Habsburgerreiches im Deutschen Reich aussprachen. Kronprinz Rudolf geriet in diese Demonstration und mußte sich zu Fuß den Weg in die Hofburg bahnen⁸². Schönerer war zwar ein Deutschnationaler, aber das offizielle Lied seiner Partei, „Ritter Georg hoch!“, wurde nach der Melodie gesungen, mit der die Österreicher einen ihrer bedeutendsten militärischen Helden zu ehren pflegten: „Prinz Eugen der edle Ritter“⁸³. Für die Arbeit in seinem Wahlkreis erkor sich Schönerer das symbolträchtige Bild des „Volkskaisers“ Joseph II., der es sich zur Aufgabe seiner Politik gemacht hatte, die Früchte der Wissenschaft auf das Land zu bringen und ein starkes Bauerntum erstehen zu lassen. Schönerer stiftete deshalb Denkbilder für mehrere Dörfer seines Wahlkreises, die den Kaiser am Pflug zeigen⁸⁴.

DER MARIA-THERESIANISCHE DENKMALKULT IN ÖSTERREICH

Caspar von Zumbuschs Denkmal steht im Rahmen der monumentalen Verehrung der Kaiserin im übrigen Österreich nicht allein. Hervorzuheben ist hier besonders die Einweihung des im Jahr 1873 von Franz Xaver Pönninger gegossenen Maria-Theresia-Denkmal in Klagenfurt durch Kronprinz Rudolf⁸⁵. Den zeitlichen Abschluß bildet das (1928 von Anton Grath geschaffene) Monument bei der Pfarrkirche der von Maria Theresia angelegten Siedlung Theresienfeld bei Wiener Neustadt (NÖ.)⁸⁶. Die enge Bindung des franzisko-josephinischen Legitimationsbedürfnisses an den Kult der großen Regentin verdeutlicht in besonderer Weise das „Doppelfest“ des Jahres 1912 aus Anlaß der Errichtung eines großen Standbildes für Kaiser Franz Joseph im Park der Wiener Neustädter Militärakademie (ein Werk von Josef Tuch und dem Wiener Bildhauer Fritz Weghaupt, von dem auch ein Denkmal des Monarchen für die Innsbrucker Kadettenschule stammt [1911], das 1930 am Berg Isel gegenüber dem Museum seine endgültige Aufstellung fand)⁸⁷, zugleich das 160jährige Jubiläum der Gründung der Militärakademie und die 50. Wiederkehr der Errichtung des Maria-Theresia-Denkmal – gefeiert als „Doppelfest der Dankbarkeit für die erhabene Stifterin“⁸⁸.

DIE WICHTIGSTEN THEMENKREISE DER IKONOGRAPHIE MARIA THERESIAS IM 19. JAHRHUNDERT

Maria Theresia spielt in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts zumeist keine große Rolle in aktionsreich-szenisch konzipierten Darstellungen. Vielmehr besitzt sie eine besondere Bedeutung als integrativ-„mütterliche“ Figur in denkmalhaft-statuarischen Formulierungen. Die im Jahr 1888 erschienene Publikation „Maria Theresia. Festschrift zur Enthüllung des Monumentes“⁸⁹, Separatausgabe des „Wiener Tagblattes“, nimmt in den darin enthaltenen Holzstichen Bezug auf verschiedene Ereignisse aus der Regentschaft der Herrscherin und gibt diese in Gestalt eines legendenhaften „Kanons“ wieder: Hervorzuheben sind hier die Xylographien auf Seite 1 („Moriatur pro rege nostro!“ [Preßburg 1741]), Seite 4 („Maria Theresia verweigert dem Fürsten Kaunitz die erbetene Entlassung, 1766“) und Seite 5 („Maria Theresia bei der Ueberschwemmung der Leopoldstadt [in Wien], 1768“) [Abb. 9]. Besonders letztere Illustration ist Teil der seit Kaiser Franz II. (I.) ausgeprägten Propaganda der unermüdlichen und aufopfernden Hilfe des Herrschers bei Naturkatastrophen, besonders bei Überschwemmungen. In ähnlicher Weise wird bei Bermann 1881⁹⁰ die Hilfe der Regentin gegenüber der Bevölkerung bei der Wiener Flut des Jahres 1744 beschworen⁹¹: Wenige prägende Bildmodelle zur Verherrlichung der herrscherlichen „Caritas“ fanden für



Abb. 9: Maria Theresia. Festschrift zur Enthüllung des Denkmals, Separatausgabe des „Wiener Tagblattes“ (1888). Xylographie („Maria Theresia bei der Uberschwemmung der Leopoldstadt [in Wien], 1768“) [Wien, Wien Museum]

umfangreichen Figurenversammlungen ohne große Handlungszusammenhänge äußert, wird auch in anderen Kontexten deutlich, etwa in einem Holzschnitt (?) von Friedrich Wilhelm Bader (1828–nach 1873) [nach Peter Johann Nepomuk Geiger] mit dem Thema „Maria Theresia übergibt Sonnenfels den unterzeichneten Befehl zur Abschaffung der Tortur“ (1877 bei der Ausstellung der k.k. Akademie präsentiert)⁹⁴. Im Zusammenhang eines umfangreichen ikonographischen Programms findet sich die Porträtbüste der Regentin als Teil einer Serie mit Habsburgerregenten in einem Aquarellentwurf Julius Victor Bergers für den Wiener Justizpalast (1880)⁹⁵. Maria Theresia wurde häufig als *historische* Figur in *zeitgenössisches* Geschehen integriert: Ein interessanter Fall dieses unmittelbaren Bezugs auf die Regentin ist Franz Matschs Gemälde „Huldigung der deutschen Bundesfürsten zum 60jährigen Regierungsjubiläum Franz Josephs am 7. Mai 1908“ (1908/1910; Wien, Schloß Schönbrunn)⁹⁶: Der links stehende Kaiser Franz Joseph wird vor dem Gobelin (nach Elisa-

die verschiedensten Publikationen und unterschiedlichsten Ereignisse mit nur geringen Variationen Anwendung.

In szenischen Zusammenhängen wird die Kaiserin in den Gemälden der Monumentalstiege des Haus-, Hof- und Staatsarchivs in Wien verherrlicht, die Carl Josef Peyfuss im Lauf des Jahres 1902 fertigstellte. Der konkrete historische Anlaß, die Archivgründung durch Maria Theresia (1749 [1902 von Peyfuss gemalt]), bildlich als szenisch erweitertes Repräsentationsgemälde (bei dem den Urkunden ebenso großes Gewicht wie den Insignien zukommt) in der Art der Gemälde von Meytens formuliert, und der erste Archivbesuch durch Kaiser Franz Joseph (1904) [von Peyfuss 1908 gemalt]⁹⁷ schmücken als zwei übergroße Ölgemälde die Stiegenhauswände, während an der Decke das Ovalbildnis der Kaiserin – in barocker Tradition – von Putten bekränzt wird (1902)⁹⁸. Die hier manifeste statuarisch-denkmalhaft formulierte Ikonographie der Kaiserin, die sich primär in

beth Vigée-Lebruns Gemälde) „Königin Marie Antoinette von Frankreich, Tochter Maria Theresias, mit ihren Kindern“ (1787)⁹⁷ positioniert – damit auf die habsburgische Familientradition verweisend. Dadurch erscheint der gegenwärtig herrschende Regent sichtbar als Abkömmling der Familie der bedeutenden Herrscherin präsentiert.

MARIA THERESIA AM PRESSBURGER REICHSTAG (11. SEPTEMBER 1741) – DIE HERRSCHERIN ALS „KÄMPFERIN“

Maria Theresia wurde am 25. Juni 1741 in Preßburg zur Königin von Ungarn gekrönt. Die kaum 23 Jahre alte Herrscherin verdankte das in nicht geringem Ausmaß gerade der Hilfe der Ungarn. Nun suchte sie während ihrer vier Jahrzehnte währenden Herrschaft den Ausgleich zum ungarischen Hochadel. „Vitam et sanguinem pro regno nostro“ („Unser Leben und Blut für die Königin!“): Mit diesem Aufruf erklärten sich die ungarischen Paladine bereit, die gewünschte Soldatenzahl der Königin zur Verfügung zu stellen, die sie für die Schlachten des Österreichischen Erbfolgekrieges so sehr nötig hatte. Immer wieder wurde vor allem in der Druckgraphik in zahllosen Variationen diese Begebenheit des Zusammentreffens Maria Theresias mit den ungarischen Paladinen auf dem Preßburger Reichstag (11. September 1741) aufgegriffen⁹⁸ – in charakteristischer Weise in einer 1868 zu datierenden Lithographie nach einer Zeichnung von Vinzenz Katzler (1823–1882)⁹⁹. Das Entstehungsdatum dieses Blattes muß nach Markus Kristan¹⁰⁰ in Zusammenhang mit den 1867 abgeschlossenen Ausgleichsverhandlungen zwischen Österreich und Ungarn gesehen werden. Allegorisch – und nicht erzählend – formuliert ist die künstlerische Rezeption des Preßburger Reichstages bereits in der Graphik des 18. Jahrhunderts nachweisbar, etwa in einem Kupferstich von Franz Leopold Schmittner (1703–1761)¹⁰¹: Maria Theresia wird hier beim Schwertstreich der Krönung, mit der ungarischen Krone auf dem Haupt, dargestellt; im Hintergrund befindet sich die Burg von Preßburg. Der vor der Königin kniende Ungar (ein Paladin?) trägt die Nationaltracht. Auf seinem Schwert ist der bekannte Aufruf „Vitam et sanguinem“¹⁰² zu lesen. Die Bedeutung gerade dieser Darstellung erkennt man daran, daß sie praktisch wörtlich bei Bermann 1881¹⁰³ in Gestalt eines Holzstichs rezipiert wurde.

Viele Anekdoten ranken sich besonders um den Einsatz des Säuglings Joseph, des nachmaligen Kaisers Joseph II., bei und nach den Verhandlungen mit den ungarischen Ständen, die durch die Anwesenheit des Prinzen milde gestimmt werden sollten. Bereits Darstellungen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts halten den berühmten Schwur der Ungarn auf ihre Königin und die Präsentation des Sohnes fest, obwohl beide Ereignisse nicht zur gleichen Zeit stattgefunden haben – so in einem repräsentativen Gemälde (in dem Maria Theresia



Abb. 10: Eduard Schaller, Huldigung der Ungarn vor Kaiserin Maria Theresia im Jahr 1741, Aquarell, vor 1848 (Wien, ÖNB)



Abb. 11: Aquilin Schad (nach einer Zeichnung von Catharina Nilson), Huldigung der Ungarn vor Kaiserin Maria Theresia im Jahr 1741, Kupferstich, Mitte des 19. Jahrhunderts? (Wien, ÖNB)

auf Joseph weist), das eigentlich einer Thronszene gleicht und von Franz Messmer und Jakob Kohl gemalt wurde (1768)¹⁰⁴. Das Motiv des Gemäldes wurde in einem Stahlstich von Carl Mayer's Kunstanstalt in Nürnberg („MARIA THERESIA AUF DEM REICHSTAGE / ZU PRESSBURG 1741.“)¹⁰⁵ verbreitet. Aus der historischen Darstellung bei Arneth¹⁰⁶ geht hervor, daß Joseph bei der berühmten Begebenheit am 11. September 1741 nicht anwesend war, da er erst am 19. September nach Preßburg gebracht wurde¹⁰⁷. Auffällig bleibt, daß der Auftritt Maria Theresias am Reichstag in Preßburg in der Ikonographie des 19. Jahrhunderts in höchst unterschiedlichen Ausformulierungen nachweisbar ist (sowohl mit als auch ohne Joseph). Ohne Joseph – wahrscheinlich als Teil einer größeren Aquarellserie – in der „Huldigung der Ungarn vor der Kaiserin Maria Theresia 1741“ von Eduard Schaller (1802–1848)¹⁰⁸ (Abb. 10), ohne Joseph auch in einer Aquatinta von Lorenz Neumayer († 1845) nach einer Zeichnung von R. Schein¹⁰⁹. In einem Stahlstich von Joseph Stöber (1768–1852) nach einer Zeichnung von Johann Ender¹¹⁰, der weitgehend die traditionelle Ikonographie dieses Ereignisses (vgl. Kupferstich des Münchners Aquilin Schad nach



Abb. 12: Unsignierte Lithographie, Huldigung der Ungarn vor Kaiserin Maria Theresia im Jahr 1741 (Wien, Wien Museum)



Abb. 13: Vinzenz Katzler, Lajos Kossuth auf den Stufen des Wiener Donnerbrunnens, den Kindern eine glückliche Zukunft prophezeiend, Xylographie, nach 1849 (Wien, ÖNB)



Abb. 14: Johann (János) Fadrusz, Denkmal für Kaiserin Maria Theresia in Preßburg, 1897, Foto anlässlich der Enthüllung am 16. Mai 1897 von R. Lechner, Wien (Wien, ÖNB)

einer Zeichnung von Catharina Nilson [um 1850?])¹¹¹ (Abb. 11) zeigt, hält hingegen Maria Theresia ihr Kind am Arm. Dieser Typus geht ebenfalls auf ikonographische Traditionen des 18. Jahrhunderts zurück, wie sie etwa in einem unsignierten Kupferstich¹¹² (mit „Moriamur pro rege nostro / Maria Theresia!“ beschriftet) überliefert sind. Eine Monumentalisierung des Themas als *theatralische Szene* mit historienbildartigem Einschlag erfolgt in einer unsignierten Lithographie¹¹³ (Abb. 12): Die Dramatik des Ereignisses ist hier deutlich zugespitzt und unter Einbeziehung einer zahlenmäßig deutlich gesteigerten Personenkulisse wiedergegeben, ähnlich in einem Stich von G. Ripamonti aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts¹¹⁴. Das im 19. Jahrhundert politisch höchst aktuelle Ereignis des Auftretens Maria Theresias am Reichstag von Preßburg forderte geradezu nach monumentaler Verewigung, die in einem Entwurf zur Verkleidung (von Peter Johann Nepomuk Geiger) eines der

Räume des Burgpalastes von Buda vor dem Ausgleich von 1867 erhalten blieb¹¹⁵. Auch im Konzept der Dekoration des Budapester Parlaments (von Mátyás Janttyik [1864–1903]) ist dieses Sujet nachweisbar¹¹⁶. Nicht ohne Grund erfährt gerade der Bildtypus des/der Protagonisten/Protagonistin mit Kind am Arm im Rahmen des ungarischen Freiheitskampfes eine neuerliche Belebung (Lajos Kossuth auf den Stufen des Wiener Donnerbrunnens, den Kindern eine glückliche Zukunft prophezeiend, Xylographie von Vinzenz Katzler, nach 1849)¹¹⁷ (Abb. 13).

Die besondere Bedeutung der Ereignisse des Jahres 1741 wurde im 1897 in Preßburg enthüllten Denkmal von Johann (János) Fadrusz (1858–1903) monumentalisiert: Maria Theresia ist zu Pferd dargestellt; ein ungarischer Magnat, die Hand auf sein Herz (!) drückend, blickt huldigend zu seiner Königin empor. Zu ihrer Rechten steht ein Kurutze mit Schild. Die der Stadt zugewandte Inschrift lautete: „Im tausendsten Jahre von Ungarns Bestand zum Angedenken an die Königskronungen errichtet von der königlichen Freistadt Press-

burg 1896“, jene zur Donau hin „Vitam et sanguinem“, damit das bekannte Motto der Aufopferung der Ungarn für Habsburg (1741) tradierend. Die Zerstörung dieses Denkmals erfolgte 1921¹¹⁸ (vgl. hier eine Fotoserie anlässlich der Enthüllung des Denkmals am 16. Mai 1897 von R. Lechner, Wien)¹¹⁹ (Abb. 14). Kaiser Franz Joseph beschwor bei der Enthüllung das Monument als Zeugnis eines „beglückenden Einvernehmens zwischen König und Nation“, während die monarchistische Fraktion in Ungarn das Monument mit der stadtseitigen Inschrift offen für sich reklamierte.

DIE HERRSCHERIN ALS „MUTTER“

Den für das 19. Jahrhundert fundamentalen mütterlichen Aspekt im „Image“ Maria Theresias verkörperte besonders die Begebenheit „KAISERIN MARIA THERESIA UND DAS KIND DER BETTLERIN / im Schloßgarten zu Schönbrunn. / DER OESTERREICHISCHE KUNSTVEREIN IN WIEN FÜR DAS VEREINSJAHR 1870.“ (Radierung und Kupferstich von Albrecht Fürchtegott Schultheiss nach Alexander [von] Liezen-Mayer, 1870)¹²⁰ (Abb. 15), die von der Eigenschaft der Herrscherin als „Nutrix“ berichtet: Als die Kaiserin durch den Schönbrunner Schloßgarten ging und einen schreienden Säugling in den Armen einer schlafenden Bettlerin sah, nahm sie diesen an ihre Brust und stillte ihn¹²¹. In diesen thematischen Zusammenhang gehört auch ein Aquarell von Carl von Blaas (1815–1894)¹²² (Abb. 16), das zeigt, wie Maria Theresia einer Frau aus dem Volk ihr Kleinkind liebevoll aus dem Arm nimmt. Bereits Leopold Kupelwieser stattete in seinem Freskenprogramm in der Niederösterreichischen Statthalterei (1848–1850) Maria Theresia mit den Personifikationen der „Caritas“ und „Gerechtigkeit“ aus¹²³, eine ikonographische Tradition, die offenbar älteren Ursprungs ist¹²⁴. Auch der Maria-Theresia-Obelisk in Mannersdorf (NÖ.) [Abb. 17] aus dem Jahr 1743 (!)¹²⁵, der zur Erinnerung an den Aufenthalt der Kaiserin und ihre tatkräftige Mithilfe bei der Weinlese gesetzt wurde, gehört in diesen Zusammenhang der Propaganda der sich aufopfernden Monarchin.

Das karitative Verhalten Maria Theresias gegenüber dem Kind der Bettlerin wurde in der populären Maria-Theresia-Literatur ausgiebig verbreitet, etwa in der Publikation „Kaiserin Maria Theresia die Stammutter des Hauses Habsburg-Lothringen in ihrem Leben und Wirken. Gedenkbuch zur Enthüllung ihres Monumentes und zum 40-jährigen Regierungsjubiläum Seiner Majestät Kaiser Franz Josef I.“ (Wien 1888)¹²⁶ oder bei Bermann 1881¹²⁷, dort kommentiert mit der höchst kennzeichnenden Bemerkung: „(...) Die Begebenheit muß eine wahre sein, denn derlei erdichtet das Volk nicht. (...)“ Diese Projektion der Mutterfunktion auf die Herrscherin war im 19. Jahrhundert nicht nur auf den österreichischen Bereich bezogen (in Preußen besonders bei Königin Luise von Preußen [1776–1810] nach-



Abb. 15: Albrecht Fürchtgott Schultheiss nach Alexander (von) Liezen-Mayer, Maria Theresia und die Bettlerin, Radierung und Kupferstich, 1870 (Wien, ÖNB)



Abb. 16: Carl von Blaas, Maria Theresia und eine Frau aus dem Volk, undatiertes Aquarell (Wien, ÖNB)

weisbar). Der Druck auf einer Doppelseite nach Liezen-Mayer in der „Leipziger Illustrierten“ des Jahres 1897 – als Ausgabe zum 100. Geburtstag Wilhelms I. – eröffnet den Blick auf die „Wiege des Deutschen Kaiserreiches“: Eichenlaubbekrönt besucht die „Germania“ die Königin am Bettchen des Sohnes und weihet dessen Wiege mit Reichsschwert und Lorbeerkranz. Zwei Putti tragen die Kaiserkrone und deuten der Mutter die kommenden Triumphe des Kindes an¹²⁸. Auch eine Lithographie von Eduard Friedrich Leybold (1798-1879) [nach einem Gemälde von H. Hunin] „Maria Theresia am Sterbebette eines armen Familienvaters“ (Beischrift unten: „DEN MITGLIEDERN DES VEREINS / ZUR BEFÖRDERUNG DER BILDENDEN KÜNSTE IN WIEN / Dreyssigste Verlosung 1861.“)¹²⁹ (Abb. 18) argumentiert offen mit diesem Anspruch der sorgenden Rolle der Kaiserin (im Ambiente eines Biedermeiergenres). In diese Richtung gehen auch Darstellungen der Fußwaschung der Armen durch Maria Theresia in der Karwoche und des Besuchs einer alten Mutter (die an der Fußwaschung nicht teilnehmen konnte) durch die Regentin – Begebenheiten, die vor allem in der Schullektüre einen wichtigen Platz einnahmen und mit der Zielsetzung verbunden waren, die mütterliche „Liebe“ der Kaiserin, die allen Menschen galt, zu veran-



Abb. 17: Mannersdorf (NÖ.), Maria-Theresia-Obelisk, 1743, Detail (Autor)

Abb. 18 (rechts oben): Eduard Friedrich Leybold (nach einem Gemälde von H. Hunin), Maria Theresia am Sterbebette eines armen Familienvaters, Lithographie, 1861 (Wien, ÖNB)

Abb. 19 (rechts unten): Stich (nach einem Gemälde von Eduard Ender), Der sechsjährige Mozart wird in Schönbrunn Kaiserin Maria Theresia und ihrer Familie vorgestellt, vor 1890 (Wien, ÖNB)

schaulichen¹³⁰. Dieser betont (landes-)mütterlich-familiären Rolle der Herrscherin, bereits in literarischen Beschreibungen von Michael Denis SJ (1729–1800) zu finden¹³¹, entsprechen viele genrehaft-familiäre Darstellungen, beispielsweise eine Radierung von Franz Kargl nach Karl Swoboda („Maria Theresia in ihrem Arbeitszimmer“ [vor 1870])¹³² und Werke, die Wolfgang Amadeus Mozart am Schoß Maria Theresias zeigen¹³³ (z. B. Farbdruck nach einem Gemälde)¹³⁴. Dieses Bild unterstreicht nicht zuletzt die häufig wiedergegebene Begebenheit „Der sechsjährige Mozart wird in Schönbrunn der Kaiserin Maria Theresia und ihrer Familie vorgestellt“ (Stich nach einem Gemälde von Eduard Ender [vor 1890])¹³⁵ (Abb. 19). Diesem weiten Themenkomplex zuzuordnen ist auch ein Stahlstich von Franz Zastiera (1818–1880) nach einem Gemälde Carl Hemerleins mit dem Titel „KAISERINN MARIA THERESIA / mit Josef und Leopold im Atelier des Hofmalers Mäytens. / Dem eifrigen Schätzer der Kunst, und wohlwollenden Freunde der Menschen / Herrn Friedr. Schey Banquier in Wien“¹³⁶, der auf die Begegnung zwischen dem Herrscher und dem begnadeten Künstler zielt, ein in der Ikonographie des 19. Jahrhunderts besonders prominentes und vielfach variiertes Sujet.



4 Joseph II. – zur Rezeption des Kaisers zwischen nationaler Vereinnahmung und bildlicher Verklärung

„(...) Josef kam zu frühe und lebte zu kurz. Seine Zeit ist jetzt erst angebrochen und wir Alle sind seine Testamentsvollstrecker. (...)“⁵

HISTORISCHE GRUNDLAGEN DER REGENTSCHAFT JOSEPHS II.

Der im 18. Jahrhundert beschleunigt stattfindende Prozeß der Umwandlung der zentralen, böhmisch-österreichischen Teile des habsburgischen Länderkonglomerates in *einen* Staat ging vom Hof aus und wurde mit Hilfe von Armee, Hofadel und Bürokratie vorangetrieben. Der Ausbau einer „österreichischen“ Bürokratie schuf eine dem Herrscher unbedingt ergebene Klasse von Beamten. In ihrer Gruppenidentität war diese ausschließlich am Kaiser orientiert². Im berühmten Hirtenbrief Kaiser Josephs II. (1784) wurde die Beamtenschaft auf der Basis der „(...) Liebe zum Dienst des Vaterlandes und seiner Mitbürger (...)“³ zur entscheidenden Stütze und Klammer des Landes stilisiert. Jeder Beamte sollte ausschließlich das Gesamtwohl im Auge haben. Sein „Vaterland“ war die Monarchie. Den Sprachnationalismus bereitete Joseph II. vor, indem er (vergeblich) versuchte, das Deutsche anstelle des Lateinischen als Amtssprache einzuführen: Mit seiner Sprachenverordnung (1784) sollte – anstelle der Sprachenvielfalt – in der Verwaltung die deutsche Amtssprache als allgemein verbindlich eingeführt werden. Statt einer strafferen Zentralisierung bewirkte man aber letztlich nur „zentrifugale“ Tendenzen⁴. Der Kaiser hoffte durch sein ambitioniertes Unternehmen, „(...) daß dadurch alle Theile der Monarchie fester untereinander verbunden, und die Einwohner durch ein stärkeres Band der Bruderliebe zusammengezogen werden. (...)“ (18. Mai 1784)⁵. Die Verwendung des Begriffs „österreichische Nation“ durch Kaiser Joseph II. ist zwar nicht überliefert, wiewohl er gemeinhin als einer der Schöpfer der österreichischen Staatsnation gilt⁶. Im Mittelpunkt der Politik Maria Theresias und ihres ältesten Sohnes stand vor allem die Schöpfung eines übernationalen Staates. Die Vorstellung einer ethnisch begründeten „österreichischen Identität“ war ihnen jedoch fremd⁷.

DAS 18. JAHRHUNDERT – DIE „ZEITGENÖSSISCHEN“ BILDER DES KAISERS

Wohl kein österreichischer Herrscher des 19. Jahrhunderts – mit Ausnahme Kaiser Franz Josephs – hat in so kurzer Zeit eine ähnlich dichte literarische und bildkünstlerische Verherrlichung erlebt wie Joseph II. Nicht zuletzt sind mit der „Kunstpolitik“ Josephs ungewöhnliche Akzentsetzungen in der Wahl bestimmter Stilmodi verbunden: Über Veranlassung des Kaisers wurde etwa die Regotisierung bzw. Purifizierung der Minoriten- wie der Augustinerkirche in Wien seit 1784 ins Werk gesetzt. Diese josephinische Neugotik läßt sich mit Renate Wagner-Rieger als Ausdruck der antirömischen und antipäpstlichen Politik interpretieren, die durch den Besuch Papst Pius' VI. im Jahr 1782 eher genährt als gedämpft wurde⁸. Für repräsentative Zwecke bediente sich der Kaiser allerdings spätbarocker und klassizierender Idiome⁹. Mit Joseph II. änderte sich das Selbstverständnis des Herrschertums in zum Teil radikaler Weise. Unter ihm, der das Tragen des spanischen Mantelkleides bei Hofe abschaffte, wurde das Bildnis des Herrschers in *Uniform* zum offiziellen Staatsporträt und für das 19. Jahrhundert (von Franz II. [I.] bis Franz Joseph I.) der bestimmende Darstellungstypus im Sinne eines „offiziellen Staatsporträts des Herrschers“¹⁰. Von seinem Tod im Jahr 1790 an¹¹ gab es – ähnlich wie bei Maria Theresia¹² – zwei hauptsächliche Interpretationen der Leistungen des umstrittenen Regenten: Joseph II. als *Lenker des Imperiums* und als „*Volkskaiser*“. Die Bedeutung des Regenten im Gedenken der Nachwelt erstreckte sich durch das gesamte 19. Jahrhundert: Bereits Freiherr Joseph von Hormayr (1781 oder 1782–1848) beurteilte die josephinische Epoche als „(...) eine der herrlichsten Fulgurationen jenes ewigen Lichts, das aus Rudolphs 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. (...)“¹³ – somit als gleichberechtigte Manifestation habsburgischer Ruhmestaten. Es macht die Dichotomie im vielschichtig konstruierten Herrscherbild Josephs II. aus, daß neben der betont aufklärerischen Ikonographie auch die traditionelle habsburgische Allegorik über weite Strecken zum Ausdruck gelangte. Als anschaulicher Beweis hiefür kann eine „Sonnenallegorie auf Kaiser Joseph II.“ (nach 1764), ein Stich Johann Martin Wills anlässlich der Krönung Josephs zum römischen König im Jahr 1764¹⁴, gelten¹⁵: Joseph als „neuer“ ägyptischer Joseph ist hier in der großen Sonne dargestellt, seine Geschwister hingegen in kleinen Sonnen um ihn herum¹⁶. Diese (traditionelle) Form der Glorifikation, die auf Joseph II. Anwendung fand, ist auch in einer Allegorie auf sein Leben (in Gestalt einer Verherrlichung der römisch-deutschen Kaiserkrone) überliefert (Aquarell mit Feder und Tusche, nach 1780, „SYMBOLUM MAGNI REGIS“)¹⁷ (Abb. 1): Über der Krone befindet sich „Christus Judex“, der Gut und Böse (fliehende Türken unten!) im Gericht voneinander scheidet: Der Begriff „rex“ bezieht sich zwar vor allem auf den Kyrios Christus, ist hier aber auf den römisch-deutschen Kaiser Joseph



Abb. 1: Allegorie auf Kaiser Joseph II., Aquarell mit Feder und Tusche, nach 1780 (Wien, ÖNB)



Abb. 2: Karl Mahlknecht (nach einem Karton, gezeichnet von Heinrich Mayer), Apotheose Josephs II., Foto, 1880 (Wien, Wien Museum)

übertragen. Das religiös verbrämte habsburgische Herrscherbild des 19. Jahrhunderts, das in Carl Josef Geigers Lithographie mit der Danksagung Franz Josephs für die Errettung vor dem Attentat des Jahres 1853¹⁸ einen Höhepunkt erfuhr, besitzt in diesem interessanten Werk einen essentiellen Ausgangspunkt: In beiden Fällen agiert Christus als „Schutzmacht“ (segnend bzw. in Richterfunktion), und es wird an den Flanken deutlich zwischen Gut und Böse differenziert. Die Tradition allegorischer Herrscherapotheosen wirkte auch in andere Aufgabenstellungen hinein: Von Adam J. von Bartsch (1757–1821) [nach Heinrich Friedrich Füger] ist ein Kupferstich mit dem Thema „Standbild Josephs II.“¹⁹ erhalten, der mit beschreibendem Text unter dem Titel „Bilsäule Joseph des Zweyten, mit allegorischen Vorstellungen, in halberhabener Arbeit verfertigt und ausgestellt in der k.k. Porzellanfabrik in Wien 1789, Wien bei Kurzbeck.“ erschien. In der Mitte des Sockels ist in Gestalt eines „Reliefs“ eine weitere Zeichnung Fügers eingearbeitet („Der Genius des Kaisers Joseph II. empfiehlt dessen Volk / der vom Himmel herabsteigenden Asträa.“)²⁰. Ebenfalls auf barocke



Abb. 3: Kaiser Joseph II. als Diogenes von Sinope mit Laterne, Kupfer- und Punktierstich, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts (Wien, ÖNB)



Abb. 4: Kaiser Joseph II. als Diogenes von Sinope mit Laterne, Kupfer- und Punktierstich (in aufgeklapptem Zustand), zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts (Wien, ÖNB)

ikonographische Traditionen nimmt Fügers „Apotheose auf Kaiser Joseph II.“ (1779, Aufbewahrungsort unbekannt)²¹ Bezug: Der Kaiser befindet sich hier zwischen Pallas Athene (links) und dem Genius der „Wohltätigkeit“ (rechts); links vorne sitzt ein Barde, im oberen Drittel Jupiter auf Wolken (mit Szepter, Blitzbündel und Adlerattribut). Dieses Schema tritt in ähnlicher Weise in einer Porzellangruppe mit Joseph II. zwischen „Pallas“ und „Victoria“ auf²². Noch im späten 19. Jahrhundert wurde zuweilen diese Typik allegorischer Huldigungen rezipiert, beispielhaft in einer Fotografie von Karl Mahlknecht (Wien) [1810–1893] nach einem Karton, gezeichnet von Heinrich Mayer (1844–1899)²³ (Abb. 2): „Apotheose Josephs des Zweiten, / gewidmet dem städtischen Gymnasium in Mariahilf. / (30. November 1880.)“. Hier erfährt Joseph II. in Gestalt des „Apoll vom Belvedere“ (!) seine Huldigung.

Auf Kaiser Joseph II. wurden aber manchmal auch Typenbildungen bezogen, die in direktem Zusammenhang mit der Kunst der Französischen Revolution stehen, deutlich in



Abb. 5: Matheus de Sallieth (nach einer Zeichnung von Karl Hermann Pfeiffer), „La Clemence de Joseph II.“, Kupferstich, 1783 (Wien, Wien Museum)

einem unsignierten Kupfer- und Punktierstich aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: „Kaiser Joseph II. als Diogenes von Sinope mit Laterne“ (mit Stadtvedute)²⁴ (Abb. 3, 4): In den entsprechenden Beischriften wird Joseph (in aufklärerischer Absicht) mit dem antiken Philosophen Diogenes von Sinope (Beischriften „IN / VENI“ und „Diogenes ertheilt dem Schein, von dem, was soll der Inhalt seyn“) in Verbindung gebracht: „(...) Dein bestes Vatter-Hertz, für Länder und Provinzen, ist ein wahrhaftes Licht für Könige und Prinzen. (...)“ Die innovative Aussage dieser Graphik entwickelt sich erst im Vorgang des Aufklappens des oberen Blattes (mit Diogenes) und dem Ansichtigwerden des darunter dargestellten Brustbildes Josephs II. – „INVENI“ ist demnach nichts anderes als der entsprechende Kommentar zum „(Auf-)Finden“ Josephs (durch Diogenes [und in weiterer Folge durch den Betrachter]), somit das (durch die Graphik durchaus wörtlich zu verstehende, weil durch den

Akt des Aufklappens vorgegebene) Sichtbarwerden und Erscheinen des wahren aufgeklärten Herrschers Joseph II. Hundert Jahre später wurde in Bermann 1881²⁵ im Rahmen einer anderen Erzählung ebenfalls Diogenes auf Joseph II. bezogen. Demnach sei bei einem Maskenball ein mit einer Diogenes-Maske (mit Lampe) Verkleideter aufgetreten und hätte beim Erscheinen des Kaisers auf dessen Frage, wen er suche, laut gerufen: „Einen Menschen – ich habe ihn gefunden!“ Formen der Bildpropaganda des „aufklärerisch“ konnotierten Joseph II. waren bereits zu dessen Lebzeiten stark ausgeprägt, deutlich in einem Kupferstich aus dem Jahr 1783 von Matheus de Sallieth nach einer Zeichnung von Karl Hermann Pfeiffer (1751–1829): „LA CLEMENCE – DE IOSEPH II, / Dedié à Son Altesse Roiale (sic!) – Madame La Princesse / MARIE – CHRISTINE, / Archduchesse D’Autriche – Duchesse De Saxe-Teschen / Gouvernante Generale – Des Pays-Bas Autrichienne &.&.“²⁶ (Abb. 5), der sich auf die Verkündung der Toleranz in den österreichischen Niederlanden (1783) bezieht: Der erhöht stehende Joseph dekretiert die Religionsfreiheit, und das Volk huldigt ihm. Ein



Abb. 6: Jakob Adam, Josephs II. Förderung des Bergwerkes Schemnitz in Ungarn, Stich, 1786 (Wien, ÖNB)



Abb. 7: Kupferstich „Warum arbeitet Ihr in Ketten?“, nach 1781 (Wien, Wien Museum)

Engel mit Posaunen verkündet die Parole „ITE AD IOSEPH“ über dem Herrscher, ein eigentlich auf den hl. Nährvater Joseph bezogener Spruch.

Neben den zahlreichen – quasi standardisierten – Porträts des Regenten in Uniform lassen sich auch Darstellungstypen nachweisen, die stärker die Aktivitäten Josephs II. in den Vordergrund stellen, etwa dessen Förderung des Bergwerkes Schemnitz in Ungarn (1786): Ein Stich von Jakob Adam (1748–1811) nach einer Zeichnung eines nicht näher bezeichneten Unterberger zeigt Putti, die auf einer Platte schreiben: „IOSEPHO II. AVG. / ARGENTVM / HYDRARGYRO E MINERIS / PRIMO EXTRACTVM / SCHEMNIZII HVNGARIAE / KAL. IAN. MDCCLXXXVI“²⁷ (Abb. 6). Diese Propagierung der rastlosen Aktivitäten des Reformers Josephs II. tritt auch in einer Strichlithographie auf, erschienen bei Doedoche und Steinmetz (Meissen): „Joseph II., wichtige Veränderungen in seiner Monarchie verordnend“²⁸. Dem entspricht letztlich auch eine Kupferstichserie aus dem späten 18. Jahrhundert (?), die durchwegs den Monarchen zusammen mit seinem Volk zeigt, darunter ein Kupferstich mit der Bezeichnung „Warum arbeitet Ihr in Ketten?“, die Aufhebung der Leibeigenschaft durch Joseph II. (1781) thematisierend²⁹ (Abb. 7).

HIERONYMUS LÖSCHENKOHL (1753–1807) UND KAISER JOSEPH II.

Essentiell innerhalb der Bildpropaganda Josephs II. ist die dokumentarisch-legendarische Aufbereitung des Lebens des Regenten durch den bei Hof geschätzten umtriebigen Kunsthändler und Kupferstecher Hieronymus Löschenkohl. In diesen Zusammenhang gehören unter anderem die Stiche³⁰ „Joseph des II. letzte Rede an seine Minister und Hohe Generalität am 19. Februar 1790“³¹, „Joseph des II. letzter Morgen“³², „Ankunft Josephs II. in Elysium“ (1791)³³, „Der Leichnam Sr: Majestät Joseph des II. in der Hofkapelle am 22^{ten} Feb: 1790“³⁴, „Leichenbegängniß (sic!) Sr: Majestät des Kaisers Josephs II. am 22^{ten} Feb: 1790“³⁵, „Castrum Doloris welches in Wien bey den P:P: Augustinern Für Sr: Maj: Kaiser Joseph II. am 24^{ten} Feb: 1790 aufgerichtet wurde“³⁶, „Das Trauergeriste in der Metropolitankirche zu St: Stephan für Sr: K: K: Maj: Joseph II / errichtet von den Bürgern Wiens am 30 Ap: 1790“³⁷, „Denkmahl auf Joseph II.“³⁸ sowie das „Monument Josephs II.“³⁹ mit der Veranschaulichung der wichtigsten Reformen des Herrschers auf einer Pyramide. Eine besondere Ausformulierung letzteren Sachverhalts zeigt auch ein Gemälde von Johann Josef Karl Henrici mit dem Titel „Apotheose auf den Tod Josephs II.“ (1790)⁴⁰: Im Mittelpunkt steht dabei die Trauer der Künste und Wissenschaften über das Ableben des Herrschers. Im Zentrum ist ein von Licht umgebener Obelisk wiedergegeben (bezeichnet mit „PROTECTORI ERECTUM“); darüber halten zwei Genien (mit Anker bzw. Schlüssel) das Porträt Josephs. Besonders verbreitet sind – wie später auch bei Franz II. (I.) und Franz Joseph I. – Darstellungen, die den Herrscher auf dem Sterbebett zeigen (20. Februar 1790)⁴¹. Allegorisch gewendet wird das Wirken des Regenten auf einer Silbermedaille von Johann Georg Holtzhey auf den Tod des Herrschers (1790) mit einer Darstellung der von Joseph besiegteten Gegner (Türke und Mönch) am Revers⁴². Auch ein fotografischer Schnellpressendruck nach einem Gemälde von Georg Conröder (1876) bezieht sich auf den Tod Josephs II.⁴³ Das Blatt ist vom Steiermärkischen Kunstverein in Graz als Geschenk für seine Mitglieder im Jahr 1876/1877 ausgegeben worden.

DIE FRÜHE REZEPTION DES HERRSCHERBILDES:
DAS WIENER DENKMAL JOSEPHS II.

Die Errichtung eines von der Stadt Ofen (Buda) in Auftrag gegebenen Reiterdenkmals Josephs II. wurde von diesem selbst untersagt⁴⁴. Die monumentale Verherrlichung des Herrschers setzte erst später ein: Als Idealfigur eines Regenten wird Joseph (mit Toga und Lorbeerkranz) im bekannten – posthum entstandenen – Wiener Reiterdenkmal von Franz Anton Zauner (1795–1807) präsentiert⁴⁵. Die Reliefs am Sockel des Denkmals am Josefs-

platz, die zwei entscheidende Leistungen des Monarchen, die Förderung des Handels und Ackerbaues, darstellen, bereichern die Aussage im Sinne des bürgerlichen Klassizismus und erweitern das statuarische Herrscherbild durch Handlungsbeispiele exemplarischen Charakters. Zauners Denkmal ist allerdings nicht das erste, das Joseph II. gewidmet ist. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf die Reiterstatue (mit levadierendem Pferd) Josephs (mit Feldherrenstab) [1777/1778] von Balthasar Moll im Waffensaal der „Franzensburg“ (dort seit 1798)⁴⁶. Dieses Reiterdenkmal, das erste monumentale im 18. Jahrhundert in Österreich, wurde allerdings nie öffentlich aufgestellt, und es ist auch nicht bekannt, welchem Zweck es eigentlich dienen sollte⁴⁷. Als ähnlich „inoffiziell“ anzusehen ist die Reiterstatue Kaiser Franz I. Stephan, ebenfalls von Moll (1781 vollendet), und erst seit 1797 durch Kaiser Franz II. (I.), der sie im „Paradeisgartl“ auf der Bastei aufstellen ließ, in kaiserlichem Besitz (seit 1819 im Burggarten postiert)⁴⁸.

Kaiser Franz II. (I.) war es auch, der das Denkmal seines Onkels (am ehemaligen Reit- und Tummelplatz) in Auftrag gab (siehe die Inschrift an der Rückseite des Denkmals, die deutlich hervorhebt, daß Franz, römischer und österreichischer Kaiser, „seinem zweiten Vater“ Joseph ein Denkmal errichten ließ: „FRANCISCVS ROM ET AVST IMP EX FRATRE NEPOS ALTERI PARENTI POSVIT. MDCCCVI.“; die Widmungsinschrift war zu diesem Zeitpunkt bereits anachronistisch geworden). Ein erster Entwurf Zauners sah eine stehende Figur in antiker Rüstung vor⁴⁹, doch entschied sich der Künstler schließlich für den Typus eines Reiterstandbildes. Der Entwurf Franz Caucigs (1762–1828) zum Denkmal⁵⁰ (Abb. 8), eine leicht aquarellierte Federzeichnung (1794/1795), zeigt eine ikonographisch interessante Variante: Der Kaiser, in eine antike Toga gehüllt, reitet auf einem Pferd, das ein Postament zu überschreiten scheint, nachdem es einen Fuchs und eine Schlange niedergetreten hat. Vor dem Sockel hat der Entwerfer Felsblöcke aufgetürmt, über die eine männliche Gestalt herabstürzt. Offensichtlich sind hier die Anklänge an das bekannte Reiterstandbild Peters des Großen von Étienne-Maurice Falconet in Petersburg (1782). In einer unsignierten (und unpublizierten) Feder-, Bleistift- und Tuschpinselzeichnung in Sepia⁵¹ (Abb. 9) scheint ein weiterer Entwurf zu einem klassifizierenden Joseph-Denkmal erhalten zu sein (aus Emil Hütters [1835–1886] Nachlaß, Zeichnung von E. Hütter?): Joseph II. ist hier – wie bei Zauner – als antiker Imperator dargestellt. Der Sockel zeigt ein Relief mit der Ziehung der Ackerfurche durch Joseph (!). Eine weitere Inschrifttafel bezieht sich auf Franz II. (I.) als Errichter des Denkmals.

Als, um die Wirkung des schließlich realisierten Standbildes Zauners an Ort und Stelle zu prüfen, ein Tableau des Denkmals in natürlicher Größe (!) auf dem Platz Aufstellung fand, waren somit nicht nur die „Kunstverständigen“ aufgerufen, den Entwurf zu beurteilen, sondern die gesamte Öffentlichkeit. Die technische Leistung des Bronzegusses des Pferdes erregte in ganz Europa Aufsehen, und nach mehrjähriger Arbeit (zuerst wurde die



Abb. 8: Franz Caucig, Entwurf (aquarellierte Federzeichnung) zum Denkmal Josephs II. in Wien, 1794/1795 (Wien, Akademie der bildenden Künste)



Abb. 9: Unsignierte Feder-, Bleistift- und Tuschpinselzeichnung in Sepia von Emil Hütter (?) [1835–1886], Entwurf zu einem Joseph-Denkmal (Wien, Wien Museum)

Herrscherfigur [1800], dann das Pferd [1803] gegossen) fand die Enthüllung schließlich am 24. November 1807 statt, und Zauner wurde aufgrund seiner Leistungen in den Adelsstand erhoben. Das Monument bedeutete den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens und ist auch das letzte bedeutende Werk des Bildhauers. Anlässlich der Errichtung des Denkmals wurde eine Medaille von Franz (Ferenc) Stuckhart (1781–1857) geprägt⁵².

Zauners Denkmal, das letztlich auf eine Invention Heinrich Friedrich Fügers zurückgeht (Federzeichnung in Wiener Privatbesitz)⁵³, ist durchwegs frei vom „Nachleben des Barocks“⁵⁴. Der Künstler nahm sich vielmehr das berühmte römische Marc-Aurel-Denkmal zum Vorbild, das er aber gestalterisch beruhigte und zudem geschickt mit Anregungen europäischer Herrscherstandbilder aus Renaissance und Barock verband. Nicht der Herrscher mit dem Marschallstab in der Hand wird nun gezeigt, sondern (nach einer zeitgenössischen Beschreibung) der „(...) Vater des Vaterlandes im Selbstgeföhle seiner erhabenen Eigenschaften, die flache Rechte schützend über die Häupter seines Volkes ausstreckend (...)“⁵⁵. Wichtig in diesem Zusammenhang ist Joseph von Hormayrs Bemerkung im „Österreichischen Plutarch“⁵⁶, durch die allerdings die alleinige Vorbildhaftigkeit der Antike program-



Abb. 10: Franz Anton Zauner, Relief am Sockel des Wiener Joseph-Denkmal, Joseph als Schirmherr des österreichischen Handels, 1807 (Wien, Wien Museum)



Abb. 11: „Denkmal der Dankbarkeit wegen der weisen Beschränkung der ausländischen Luxuswaren“, Stich, nach 1784 (Wien, ÖNB)

marisch relativiert erscheint: „(...) nicht Cäsar war er, nicht Alexander, nicht Trajan und nicht Mark Aurel; er ist Österreichs Joseph (...)“⁵⁷ Der Kaiser sitzt in antiker Imperatorentracht (mit Lederkoller und leicht über die Schulter geworfenem Mantel) auf einem ruhig schreitenden Pferd. Der rechte Arm ist zur klassischen Anredegebärde der „Adlocutio“ erhoben⁵⁸, während die Linke den Zügel hält. Dieser streng-klassizistischen Form folgen auch die in den Sockel an den Langseiten eingesetzten Reliefs: „Joseph als Schirmherr des österreichischen Handels“ (Abb. 10): Am Ufer eines Meeres steht der Kaiser im römischen Kostüm, Merkur (rechts) die Befreiung des Handels befehlend⁵⁹ (vgl. hier einen Stich [nach 1784], der ein „Denkmal der Dankbarkeit wegen der weisen Beschränkung / der ausländischen Luxuswaren“ zum Inhalt hat⁶⁰ [Abb. 11]). Das zweite Relief des Sockels zeigt Joseph II. als Förderer der Landwirtschaft: Rechts sitzt Europa, ein aufgeschlagenes Buch im Schoß haltend. Von der Mitte des Bogenganges erhebt sich der Tierkreis bis zur oberen Hälfte des Basreliefs und deutet durch den Widder auf Josephs Geburtsmonat hin (vgl. hier das Preisgedicht „Das frohlockende Wien“ auf die Geburt Josephs [II.] 1741, Stich von Johann Andreas Steißlinger [1712–1789], Augsburg 1741⁶¹ [Abb. 12]). Der Kaiser befindet sich in der Mitte der Gruppe und wird von einem – auf Europa mit der rechten Hand hinweisenden – Genius am Arm zu ihr geführt. Er hält in der Linken eine Rolle zur Aufzeichnung des Bemerkten und wird an der linken Seite von der – durch eine Schlange auf der Brust kenntlichen – Personifikation der „Klugheit“ begleitet. Zur Linken dieser Figur steht ein Knabe am Pflug (!), hinter diesem der Landmann als sein Vater, der, den Kleinen umfassend, mit seiner Rechten auf das Geschehen aufmerksam macht. Die Figuren der Reliefs sind ohne Angabe eines konkreten Schauplatzes in klassischer Gesetzmäßigkeit gearbeitet. Das Allgemeine, Ideale und Überzeitliche triumphiert dergestalt über das Ortsgebundene. Ein starker Bezug ergibt sich von den beiden Reliefs zur Inschrift auf der Vorderseite des Denkmals („IOSEPHO II AVG QVI SALVTI PVBLICAE VIXIT NON DIV SED TOTVS.“), die den Anspruch des Herrschers, sich dem öffentlichen Wohl zu widmen, unterstreichen soll. Die 16 Medaillons auf den vier granitenen Kettenpostamenten, die das Denkmal umgeben, sind Nachbildungen zeitgenössischer Gedenkmünzen, fügen das Konzept des Denkmals in einen konkreteren biographischen Rahmen und beziehen sich ebenso wie die Reliefs auf dem Sockel zum Großteil auf die Fürsorge des Regenten für sein Reich: die Allegorie auf Josephs Geburt, Vermählung, die Krönung zum römischen Kaiser, Tapferkeit, Anwesenheit in Rom, Reisen nach Italien und Siebenbürgen, Organisation in Galizien, Errichtung einer Hochschule in Lemberg und eines Armeninstitutes, Toleranz gegenüber den Religionen, Errichtung einer chirurgischen Akademie, Vereinigung der Akademie und die Gründung des Taubstummeninstitutes⁶². Wesentliche ikonographische Spezifika des Denkmals, insbesondere die Medaillons der Pylonen, lassen sich in Medaillen nachweisen, z. B. in einem Exemplar vom 13. März 1741 auf die Geburt Josephs II. (D. Becker), dessen Revers Herkules

als Knabe zeigt, mit jeder Hand eine Schlange würgend („NATUS MDCCXLI DIE XIII. MARTY.“)⁶³, ähnlich in einer Preismedaille des Jahres 1769 für die Verbesserung des Ackerbaus, Handels und Bergbaus in Siebenbürgen (von Franz Xaver Würth [Würt]) mit der Reversinschrift „DACIA FELIX – AGRIS FODINIS COMMERCIO MDCCLXIX.“⁶⁴ sowie in einer Medaille anlässlich des Besuchs Kaiser Josephs II. in Siebenbürgen von Johann Martin Krafft (1773)⁶⁵.

Das Ziel, das Kaiser Franz II. (I.) mit der Errichtung des Denkmals verfolgte, bestand in der patriotisch motivierten Intention der feierlichen Erinnerung an die großen Taten des Verstorbenen, wie auch aus den Formulierungen von Ellmauer 1807, des Chronisten der Entstehung des Monuments, deutlich wird: Der inzwischen eingetretene zeitliche Abstand zu den Handlungen des in vieler Hinsicht umstrittenen Staatsreformers sollte nun „(...) das Bild Josephs als Menschenfreund (...)“⁶⁶ in den Vordergrund rücken. Das Denkmal besaß demgemäß die Funktion, das „(...) Bekenntnis zum neuen Kurs (zu) unterstreichen (...)“⁶⁷, und die Enthüllung des Monuments für den umstrittenen „Volkskaiser“ wurde als Konzession dem Volk gegenüber aufgefaßt, während die Vollendung des Werkes zu mehr als deutlichen Vergleichen zwischen Joseph und Franz Anlaß bot⁶⁸.

DIE POLITISCHE INSTRUMENTALISIERUNG DES WIENER JOSEPH-DENKMALS

Der Person Josephs II. wurde im Revolutionsjahr 1848 große Bedeutung beigemessen. Eine wahre Flut von Flugschriften, Broschüren, kleinen Schriften, Anekdotensammlungen etc. wurde ihm zu Ehren verfaßt⁶⁹. Während der Revolutionstage wurde das Denkmal am Josefsplatz mit Blumen geschmückt und Joseph eine schwarz-rot-goldene Fahne in die Hand gelegt⁷⁰. Die Aufhebung der Zensur feierte man nicht ohne Grund gerade am Wiener Joseph-Denkmal, da der Herrscher im Jahr 1781 die „Erweiterte Preßfreiheit“ gewährt hatte. Interessant ist auch die eigentümliche Koinzidenz der Daten von Josephs Geburtstag und dem Beginn der Revolution⁷¹. Eine äußerst verbreitete kolorierte Lithographie (gedruckt bei Johann Rauh in Wien) zeigt die „Verkündigung der Pressefreiheit am Josephsplatz am 14. März 1848“: Das Joseph-Denkmal ist mit schwarz-rot-goldener Fahne beflaggt, davor steht ein Nationalgardist mit der Fahne „Press-Freiheit“⁷², ähnlich in einer Graphik mit dem Denkmal Josephs II. und dem Hinweis auf die „Press-Freiheit 1780“⁷³ sowie in einer Lithographie von Günther (nicht nachgewiesen)⁷⁴. Die Begebenheit, wie ein Buchbinderlehrling der Herrscherstatue eine Fahne mit der Aufschrift „Pressfreiheit“ zusteckt, ist auch Gegenstand einer Xylographie nach Vinzenz Katzler (1823–1882) in Heinrich Reschauers „Das Jahr 1848. Geschichte der Wiener Revolution“⁷⁵.



Abb. 13: Josef Hasslwander (nach einer Zeichnung von Antonín Lhota), „Přemysl und Libussa“, Lithographie, vor 1878 (Wien, ÖNB)

DER HERRSCHER ALS PFLÜGER

Die Legende vom Herrscher als Pflüger, Kernstück des Mythos Josephs II. im 19. Jahrhundert, besitzt entscheidende Vorstufen in der Geschichte Böhmens, betrachtete man doch bereits die Berufung Přemysls durch die Fürstin Libussa vom Pflug als mythische Gründung des tschechischen Staates⁷⁶. Přemysl seinerseits galt als Ahnherr des böhmischen Königshauses (vgl. die Lithographie „Přemysl und Libussa“ von Josef Hasslwander nach einer Zeichnung von Antonín Lhota, vor 1878)⁷⁷ (Abb. 13). Später wurde die Berufung Přemysls zum zentralen Bestandteil monumentaler böhmischer Nationalprogramme⁷⁸. Die Berufung Přemysls war bereits Gegenstand einer lavierten Federzeichnung von Joseph Bergler (1801; Prag, Akademie der bildenden Künste)⁷⁹ und Thema des in der Gräflisch Salm'schen Eisengießerei in Blansko gegossenen Denkmals von Josef Max (1804–1855) auf dem sog. Königsfeld bei Staditz (Stadice) als Erinnerung an Přemysls Funktion als Ackermann⁸⁰. Wesentlich ist, daß sich beim Denkmal von Staditz der Pflug auf dem Sockel befand und somit – ähnlich dem später so bedeutenden Pflug Josephs II. – einen inhaltlich prominenten



Abb. 14: Xylographie zur 600jährigen Gedächtnisfeier der Erweiterung der Stadt Zittau im Jahr 1855, Ottokars Zug (Wien, ÖNB)

Platz einnahm. Der zentrale antike Topos, der für Josephs und Přemysls Legenden fruchtbar gemacht wurde, ist die Berufung des Lucius Quinctius Cincinnatus vom Pflug (458 vor Chr.)⁸¹. Zudem müssen Darstellungen des chinesischen Kaisers als Pflüger⁸² berücksichtigt werden. Vollzogen und propagiert wurde dieser Akt des herrscherlichen Pflügens auch am französischen Hof, deutlich in Werken, die den Dauphin, den späteren Ludwig XVI., im Beisein seines Vaters als Pflüger zeigen⁸³. Negativ gewendet erscheint diese Thematik des Pflügens in einer Erzählung aus der mittelalterlichen sächsisch-thüringischen Geschichte, nach der Ludwig der Eiserne, Landgraf von Thüringen (1140–1172), seine Vasallen gezwungen hatte, unter dem Pflugjoch das Land zu bestellen⁸⁴. Kaiser Joseph II. hatte sicherlich Kenntnis von der Tradition des „Pflügerkönigs“, insbesondere in der böhmischen Überlieferung. Noch anlässlich der 600jährigen Gedächtnisfeier der Erweiterung der Stadt Zittau im Jahr 1855 wurde im Abschnitt „Ottokars Zug“ mit dem Pflug auf Libussa und Přemysl und weiters auf den Stadtgründer Ottokar II. Přemysl verwiesen⁸⁵ (Abb. 14).

Als Kaiser Joseph II. am 19. August 1769 während einer Reise durch Mähren im Dorf Slavikovice (Slawikowitz [Bezirk Austerlitz]) bei Rousinov (Rausnitz) einen Bauern ackern sah, stieg er aus dem Wagen, nahm den Pflug des Jan Kartoš, Knecht des Bauern Andreas Trnka, und brach selbst ein Stück Acker um⁸⁶. Der Kaiser war zu dieser Zeit gerade auf dem



Abb. 15: Anonyme zweisprachige Lithographie aus Wien auf Kaiser Joseph II. den Pflüger (Wien, ÖNB)

Weg nach Olšany und Neisse, als die Hofkutsche einen Achsschaden hatte. Auf diese ungewöhnliche Selbstdefinition Josephs als „Pflüger“ nahm bereits Franz Anton Maulbertschs Gemälde „Glorifikation Josephs II.“ Bezug (vor 1777)⁸⁷. Allerdings wird bei Maulbertsch auf eine explizite Darstellung dieser Begebenheit zugunsten einer Einbindung in die Tradition monarchischen Selbstverständnisses verzichtet. Darin kommt primär die Vorstellung zum Ausdruck, auch der aufgeklärte Herrscher, der an der Landwirtschaft Interesse hat, sei nur kraft seines von Gott verliehenen Amtes in der Lage, der Bevölkerung allgemeinen Wohlstand zu garantieren⁸⁸. Die Aussage gründet sich demnach auf ein von Maulbertsch visualisiertes „(...) kaiserliches Bekenntnis zum Physiokratismus (...)“⁸⁹ als Betonung der Bedeutung landwirtschaftlicher Produktionsformen im Rahmen einer Volkswirtschaft. In seiner Funktion als Förderer der Landwirtschaft und hausväterlicher Schutzherr seiner Untertanen garantierte der Regent den Fortbestand der natürlichen Ordnung, die im Sinne

der Physiokratie einem „royaume agricole“ gleichkommt. Noch im „Kronprinzenwerk“ Erzherzog Rudolfs⁹⁰ wurde (unter der Rubrik „volkswirtschaftliches Leben“) der Pflug Josephs zusammen mit Früchten des Bodens wiedergegeben, somit nicht die Bedeutung des monarchischen Handelns, sondern die *landwirtschaftliche* Dimension in den Vordergrund rückend. Die popularisierte Bedeutung des Führens des Pfluges – jenseits aller Herrscherideologie – verdeutlicht ein als Öl auf Kupfer gemaltes „Hauszeichen“ für das Haus „Zum Kaiseracker“ in Wien VII. (bereits Ende des 18. Jahrhunderts entstanden)⁹¹.

Die Episode des pflügenden Kaisers Joseph, Ereignis *und* Symbol zugleich, fand in der bildenden Kunst die unterschiedlichsten Ausprägungen und genrehaften Erweiterungen. Grundsätzlich sind sämtliche bildlichen und textlichen Interpretationen dieses Ereignisses im Spannungsfeld tschechischer *und* österreichischer Vereinnahmungen bzw. Identitätsstrategien angesiedelt⁹² (z. B. eine anonyme zweisprachige Lithographie aus Wien)⁹³ (Abb. 15). Ein sehr frühes Beispiel stellt K. L. Pauers „Entwurf für ein Denkmal des pflügenden Kaisers“, ein Kupferstich nach einer Zeichnung von Josef Anton II. Kapeller (Kappeller), dar (vor 1787)⁹⁴: Das Blatt, auf dem das von den mährischen Ständen im Jahr 1770 errichtete Denkmal zu sehen ist, fungierte als Illustration im ersten Band des Werkes „Abhandlung der Ökonomie und der dazu gehörigen Wissenschaften“ von Joachim J. N. Spalowsky (Wien 1787). Dieser Stich erweitert allerdings die Thematik durch eine allegorische Überformung im Sinne einer Ausweitung des Rahmenthemas der „Fruchtbarkeit“ (besonders deutlich am Giebel mit dem Opfer an Ceres als quasi-mythologische Einkleidung des Vorgangs).

Die Bewohner von Slavikovice hielten den Pflug, mit dem der Kaiser geackert hatte, hoch in Ehren. Sie behandelten ihn gleichsam wie eine Reliquie, bis er im Haus der mährischen Stände aufgestellt und schließlich im Jahr 1862 dem Mährischen Landesmuseum in Brünn (Inv.-Nr. Zem. 5/1-5) übergeben wurde⁹⁵. 1873 war dieser Pflug anlässlich der Wiener Weltausstellung das zentrale Objekt im „Tempel des Pfluges“ und Mittelpunkt eines Teiles des Pavillons des österreichischen Ackerbauministeriums, in dem 200 historische Pflüge (!) aus allen Teilen der Welt zusammengetragen worden waren⁹⁶.

DIE GESCHICHTE DER DENKMÄLER BEI SLAVIKOVICE

Die Denkmäler bei Slavikovice zur Erinnerung an Joseph als Pflüger⁹⁷ weisen eine äußerst wechselvolle Geschichte auf. Zuerst errichtete die Gemeinde einen einfachen Gedenkstein in Form eines Grenzsteines, der aber bereits 1788 versetzt wurde. Kaiserin Maria Theresia (und nicht Joseph II.)⁹⁸ äußerte den dringenden Wunsch, man möge auf dem Feld, wo ihr Sohn gepflügt hatte, ein einfaches Denkmal aufstellen. Bereits 1770⁹⁹ veranlaßte Fürst

Die unterschiedlichen Denkmäler in Slavikovice stellen nur den Kern außerordentlich vielfältiger Gedächtnissetzungen des Herrschers als „Pflüger“ dar: Dieser ist in bescheidener Form auch in Gedenktafeln präsent, etwa in der Relieftafel am Rathaus in Waidhofen/T. (NÖ.) [Enthüllung am 16. Oktober 1881]¹⁰⁵, und auch in Darstellungen auf Gedenkmedaillen nachweisbar (Medaille zum 19. August 1869 auf die hundertjährige Gedächtnisfeier der Ackerung des Kaisers bei Slawikowitz in Mähren)¹⁰⁶.

ZUR METAPHORIK DES HERRSCHERLICHEN PFLÜGENS

Das Ziehen der Ackerfurche in Slavikovice (1769) war nicht nur Gegenstand von Denkmälern und bildlichen Darstellungen¹⁰⁷, sondern das Ereignis eignete sich aufgrund des hohen symbolischen Gehalts in idealer Weise zur literarischen Verherrlichung, deutlich etwa im Gedicht „Der Ackersmann“ von Otto Prechtler, wo es unter anderem heißt: „(...) Was er pflanzte, war die Wahrheit, / war des Friedens grünes Reis; (...) Ja, sein Name wird nie sterben / in der treuen Völker Rath, / und die Nachwelt wird noch erben / Kaiser Josefs heilige Saat. (...)“¹⁰⁸, ähnlich in Michael Denis' SJ (1729–1800) Poem „Kaiser Josef als Pflüger“¹⁰⁹, nach dem Kaiser Joseph II. „(...) die erste der Künste, die Menschenernährerin / mit fürstlichen Händen (...)“ ehrte, und ihm dabei der Beifall der Ahnen (!) sicher war: „(...) Rudolf von Habsburg und alle Gestalten der Ahnen / Hingen vom heit'eren Himmel, und lächelten / Der Größe des Enkels in seiner Erniedrigung. (...)“. Vergleiche dieser Art wurden in der Kaiser-Joseph-Festliteratur in fast topischer Weise verwendet, so auch in der Publikation „Joseph II. Poetische Festgabe des Deutsch-Österreichischen Lesevereines der Wiener Hochschulen“ (Wien 1880), die eine Sammlung von Gedichten prominenter deutscher und österreichischer Schriftsteller aus dem 18. und 19. Jahrhundert zu Joseph II. enthält: Im Gedicht „Kaiser Joseph“ von Karl Theodor Ferdinand Grün¹¹⁰ wird das legendäre Ereignis des Pflügens in der zweiten und dritten Strophe folgendermaßen allegorisch geweitet: „(...) Des Geistes Boden riß der Held / Dann auf im ganzen Lande; / Ein größ'erer Acker ward bestellt / Vom Fels zum Meeresstrande. / Durch drangen die Luft und das himmlische Licht, / Und der Mensch erhub sein Angesicht. (...)“ (mit offensichtlichen Verweisen auf den Schöpfungsmythos der Genesis) und „(...) O Kaiser, steig' herab vom Roß, / Viel Unkraut wuchert weiter; / Verjag' den faulen Ackertroß, / Und zieh' die Furchen breiter! / Du Menschheitsschätzer, stets bereit, / Du Marc Aurel der neuen Zeit! (...)“. Der Akt des Pflügens wird hier zum metaphorisch vielfältig ausdeutbaren *Gleichnis* der Beglückung der gesamten Menschheit¹¹¹. Das Ereignis des pflügenden Kaisers besaß somit einen ungewöhnlich hohen Symbolwert, wie auch aus den späten Darstellungen dieses Themas deutlich wird: Dies illustriert unter anderem eine Farbpostkarte (Piusverein, Wien I.) nach einem



Abb. 17: Farbpostkarte des Piusvereins (nach einem Gemälde von Richard Assmann), „Kaiser Josef II. führt, die Wertschätzung des Bauernstandes bezeugend, auf einer Reise durch Mähren bei dem Dorfe Slavikowitz den Pflug 1765 (sic!)“, frühes 20. Jahrhundert (Wien, ÖNB)

zen Rudolf (auf einer Schubkarre Bauschutt führend!) mitten unter den Arbeitern auf der Wiener Löwelbastei während der Schleifung des Glacis. Diese offensichtlich gestellte Szene mit einem Mitglied des Erzhauses als „Arbeiter“ läßt deutliche Assoziationen zum pflügenden Joseph aufkommen. Die erstaunliche Konjunktur der Darstellungen des Herrschers als Pflüger dokumentiert noch ein Ringelspiel (!) mit einem Wanderkarren, worauf Joseph pflügend dargestellt ist (1914, Untereggersdorf [NÖ.])¹¹⁶.

Gemälde von Richard Assmann (frühes 20. Jahrhundert) mit dem Titel „Kaiser Josef II. führt, die Wertschätzung des Bauernstandes / bezeugend, auf einer Reise durch Mähren / bei dem Dorfe Slavikowitz den Pflug 1765 (sic!)“ (recte 19. August 1769)¹¹² (Abb. 17). Eng mit der Tätigkeit Josephs als Pflüger zusammenhängend ist die Legende, wonach Kaiser Joseph II. am 5. September 1779 in Kronstadt Hafer geschnitten hätte, wobei die verwendete Sense angeblich als Andenken aufbewahrt wurde¹¹³. Auch existiert ein „Nachleben“ des Pflügers Joseph im habsburgischen Bereich: Der ungarische Palatin Joseph (1776–1847) zog im Jahr 1801 beim Besuch des „Georgicons“ – anlässlich einer ihm zu Ehren veranstalteten Feier – mit einem Pflug eine Furche. Noch aus dem 19. Jahrhundert gibt es zahlreiche Berichte „freiwilliger“ Arbeitsleistungen der Habsburger bei Erntetätigkeiten, etwa als im Oktober 1869 die österreichische Kaiserin Elisabeth auf einem Feld beim Schloßpark von Gödöllö beim Abmähen des Hafers half¹¹⁴. Ein Zeitungsholzstich aus F. J. Singers „Rudolph und Stephanie. Festschrift zur Vermählung (sic!) unseres Kronprinzen“ (Wien 1881)¹¹⁵ zeigt den jungen Kronprin-

DIE LITERARISCHE VERHERRLICHUNG JOSEPHS II.

Das Ereignis von Slavikovice stellt gleichsam das Herzstück des Kultes Josephs II. dar. Den „legendären“ Joseph feierte man bereits seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Standen am Beginn noch Histörchen wie Bretschneiders „Josephinische Memorabilien“ (1810) oder die posthum veröffentlichten „Rhapsodien über Kaiser Joseph“ des Reichshofrates Friedrich Carl von Moser (1816), so folgten bald frei erdichtete Szenen, die den Kaiser zum Helden machten¹¹⁷. Besonders anlässlich des hundertsten Jubiläums der Thronbesteigung des Kaisers (aber auch des Todestages oder des Jahrestages einer von Joseph in Kraft gesetzten Reform) erschien in Österreich eine Reihe von Publikationen, vor allem szenische Epiloge, populäre Schriften, Festreden, Sammlungen von Aussprüchen, (illustrierte) Festschriften und Gedenkblätter sowie poetische Festgaben, Sammelbände und Theaterstücke, hauptsächlich mit der Zielsetzung der Unterweisung des Volkes – besonders anschaulich in „Kaiser Josef der Zweite. Gedenkblätter zur hundertjährigen Trauerfeier seines Todes“ (Wien 1890): „(...) Er (Joseph [W.T.]) lebte und wirkte nur für das Volk. (...) Er wollte nur das Rechte, Menschliche, Natürliche, wollte Mensch unter Menschen sein. (...)“¹¹⁸ Bei Frisch 1881 werden die legendarischen Erzählungen mit einfach gestalteten Xylographien verbunden (vor allem „Kaiser Josef als Arzt“¹¹⁹ und „Kaiser Josef und der Amtmann“¹²⁰; in letzterer Darstellung wird das biblische Typenrepertoire auf Joseph projiziert). In Wenzel Lustkandls Festrede „Die josephinischen Ideen und ihr Erfolg“ (Wien 1880/1881) vergleicht der Verfasser den Herrscher gar mit Kaiser Trajan, Karl dem Großen, Harun-al-Raschid¹²¹, König Philipp II. und anderen¹²². Kaiser Joseph II. ist in Werken dieser Art zumeist die alles überstrahlende, personifizierte aufklärerische Sonne, die Unverstand, Unrecht und Vorurteil besiegt¹²³. Adolph Kohuts im Jahr 1890 erschienenes Werk „Kaiser Joseph II., sein Wirken als Mensch“ (Dresden 1890) stellt den Kaiser ebenfalls in eine illustre antike Ahnenreihe: „(...) Kaiser Joseph, der Marc Anton und Titus auf dem Throne Österreichs, der edelste und hochherzigste Träger der welterlösenden Ideen, schönster und wahrster Menschlichkeit im 18. Jahrhundert, der bahnbrechende Reformator, welcher mit wuchtigen Schlägen eine Welt der Vorurteile, des Aberglaubens, der Grausamkeit und der Verfolgungswut in Trümmer schlug und ein neues Österreich auf der Grundlage des Rechts, des Gesetzes und der Freiheit schuf. (...)“¹²⁴ Gerade die Lichtmetaphorik erscheint im Andenken an den Herrscher besonders strapaziert, da „(...) von ihm (Joseph [W.T.]) ein Meer von Licht ausgegangen ist, das auch noch für die Gegenwart leuchtet. (...)“¹²⁵, darin deutlich an die – fast gleichzeitige – berühmte Eröffnungsrede Kronprinz Rudolfs anlässlich der Wiener Elektrizitätsausstellung (1883)¹²⁶ erinnernd. Wie in Lustkandls Festrede wird der Herrscher auch bei Kohut in eine – ihn gleichsam legitimierende – Ahnenreihe gestellt: Kaiser Joseph war, Kohut zufolge, „(...) ein Märtyrer des Idealismus und der überquellenden Humanität (...)“, erfüllt von

„(...) Selbstlosigkeit und Selbstaufopferung – ein moderner Harun-al-Raschid. (...)“¹²⁷. Der Großteil der zwischen 1880 und 1890 erschienenen Publikationen stellt den Kaiser und seine Maßnahmen positiv dar. Die in den sechziger und siebziger Jahren durchgeführten wissenschaftlichen Untersuchungen, die sich – aufgrund intensiven Quellenstudiums – bemüht hatten, ein tendenziell kritisches Bild des Kaisers zu erstellen, wurden in den Hintergrund gedrängt. Erst wieder um die Jahrhundertwende gingen einige Forscher wieder daran, kritische Untersuchungen zur josephinischen Epoche anzustellen¹²⁸.

DIE LEGENDARISCHE AUSWEITUNG DES WIRKENS JOSEPHS II. IN GESTALT EINES „LEBENSROMANS“

Die legendarische Aufbereitung des Lebens Josephs II. fand am Ende des 19. Jahrhunderts in allen Gattungen statt. Anekdoten (eine sehr frühe erschien unmittelbar nach dem Tod des Monarchen unter dem Titel „Anekdoten und Charakterzuege von Kaiser Joseph II. Nebst einer Skizze seines Lebens“ [Wien-Leipzig 1790]), besonders aber die Sammlung Franz Gräffers mit dem Titel „Josephinische Curiosa oder ganz besondere, theils nicht mehr theils noch nicht bekannte Persönlichkeiten, Geheimnisse, Details, Actenstücke und Denkwürdigkeiten des Lebens und Regierungsgeschichte Kaiser Josephs II.“ (5 Bände, Wien 1848) sowie Schimmer (nach 1850) – als umfangreichste Sammlung legendarischer Momente aus dem Leben Josephs II.¹²⁹ –, stellen dabei die wichtigsten Grundlagen dar. Bereits im Jahr 1837 war Eduard Burckhardts „Kaiser Joseph der Zweite in seinem Leben und Wirken. Für das deutsche Volk dargestellt“ (Meissen 1837) mit lithographischen Illustrationen erschienen. Ein prägnantes bildliches Zeugnis des josephinischen „Lebensromans“ ist der „Münchener Bilderbogen“ (8. Auflage, hrsg. und verlegt von Kaspar [Caspar] Braun und Friedrich Schneider in München), der in einer Xylographie auf Nr. 66 („Kaiser Joseph der Zweite“)¹³⁰ (Abb. 18) eine Zusammenschau der wichtigsten Ereignisse des Lebens Kaiser Josephs enthält und solcherart ganz wesentlich zur Popularisierung seines „Images“ beiträgt: Maria Theresia und Joseph in Preßburg (1741)¹³¹, die Begegnung zwischen Joseph II. und Friedrich II., eine Audienz Josephs, Joseph spendet Trost und verschreibt einer armen Witwe ein Rezept, Joseph führt den Pflug und rettet Menschen auf Leiterwagen vor dem Ertrinken, Joseph geht seinen Truppen bei der Erstürmung der türkischen Festung Šabac mit ruhmvollem Beispiel voran sowie der Tod Josephs. Die Ereignisse verkörpern letztlich die idealtypischen Geschehnisse eines Herrscher-„Lebensromans“. Ein dabei besonders häufig dargestelltes Thema war vor allem „Joseph II. im Kontrollorgang der Hofburg, Bittschriften entgegennehmend“¹³². Hinter Sujets dieser Art steht letztlich die überregional wirksame Ausstrahlung der Ikonographie König Friedrichs II. von Preußen als eines aufgeklärten Herrschers par excellence (beispielhaft in der Prägung durch Adolph Menzels

Kaiser Joseph der Zweite.

66



Kaiser Maria Theresia über ihre Waise eine Tochter Josephs im Jahr 1741 auf dem Reichstage in Pragung des kaiserlichen Erbprinzen. Was der Kaiser und seine Waise über ihre neuen Väter erfahren ist.



Joseph greift sich im Kampf zu Weiblich-Weiblich für Verwundete auf der Schlacht bei Mollwitz. Der Kaiser ist von einem Schusswunden getroffen und hat einen Gliedmaßen verloren. — Der König von Preußen von einem Österreichischen Soldaten und Schenker befreit.



Kaiser Joseph gibt seinen neuen Unterthanen, welchen er Maria Theresia erben ließ, ein neues Gesetz, in dem er die Freiheit der bürgerlichen Stande.



Wie er alle seine Unterthanen im Reich zu beglücken sucht, so bringt er in eigener Person auch den Ungarnen Recht und Gerechtigkeit, wie er es verdient. Hier verleiht er ein reichthümliches Recht, ohne seinen eigenen Namen zur Beherrschung und höchsten Erlaubnis ein bei weltlichen Würden.



Wie Kaiser Joseph mit dem weltlichen Stand bei Einführung zu handeln, wenn er auf einen Mann durch Wälder, welchen Kaiserlicher Dörfer mit eigener Hand.



Wie Kaiser Joseph Maria Theresia bei einer Unterthanenstand in einem Reichthümlichen Stand, und seinen Unterthanen eine Freiheit von dem Stand der Unterthanen.



Joseph bei einem großen Treffen bei der Bekämpfung der türkischen Infanterie, und bei einem anderen Treffen von Wien nach Lagersdorf.



Wie er gerade in Wien er auch im Reichthümlichen Stand seinen Unterthanen, und seinen Unterthanen, bei einem Stand mit der Kaiserin bei großen Ehren leben, unterthänig hat von Österreich zu beherrschen.

Münchener Bilderbogen.

Nro. 66.

Verlagsgesellschaft des Königs von N. Braun und J. Zehnerer in Wien 1844.

Abb. 18: „Münchener Bilderbogen“ (8. Auflage), hrsg. und verlegt von Kaspar (Caspar) Braun und Friedrich Schneider, München, Xylographie Nr. 66, „Kaiser Joseph der Zweite“ (Wien, HGM)



Abb. 19: Friedrich von Exter (nach Leander Ruß), Episode aus der Jugend Kaiser Josephs II., Holzschnitt, 1854 (Wien, Akademie der bildenden Künste)

Gemälde, z. B. „Die Bittschrift“, 1849, Privatbesitz). Eine Rezeption der durch Menzel vermittelten Ikonographie Friedrichs II. („Bon soir, Messieurs!“ [Hamburg, Kunsthalle, 1858]) ist auch in der Darstellung eines Besuchs Josephs in der berühmten Festung Spielberg zu konstatieren¹³³: Hier wird gezeigt, wie Joseph nach einem einstündigen Besuch in einer Zelle des Gefängnisses hinaufsteigt und den erstaunten Wärtern erscheint, die ihn anleuchten.

Zu den legendären Ereignissen aus dem Leben des Herrschers gehört auch: „Joseph II. im Invalidenhaus zu Salzburg“ (z. B. Heliogravüre von Josef Löwy [k.u.k. Hofphotograph in Wien], 1882)¹³⁴ nach einem in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien befindlichen Gemälde des Münchners Gabriel Ritter von Hackl (1882)¹³⁵. Dieses Thema wurde in der Prachtpublikation „An Ehren und Siegen reich“ (1908) wieder aufgenommen¹³⁶. Grundsätzlich wurden aber die Episoden aus der Jugend Josephs nicht besonders häufig dargestellt. Am bekanntesten ist ein Holzschnitt von Friedrich von Exter (1820–1860) nach einer Invention von Leander Ruß mit dem Titel „Episode aus der Jugend Kaiser Josef II.“ (aus: „WIENER KÜNSTLER-ALBUM“, 1854)¹³⁷ (Abb. 19): Hier wird gezeigt, wie Joseph II. (begleitet vom Obersthofmeister) das Druckerhandwerk (vor dem Gutenberg-Denkmal!) lernt, somit einen *bürgerlichen* Beruf nach der alten Sitte, wonach jeder Habsburger eine Kunstrichtung bzw. ein Handwerk zu beherrschen hatte.



Kaiser Josef als Arzt.

Kaiser: „Wie kommt die Patientin? (Der Doctor beantwortet: „Nicht! 40) Doktor: „Sie (Bergpredigten zusammengefasst) liegt nicht mehr helfen!“

Doct.: „Sie, (der Kaiser nickt) (antwortet) nur helfen allein.“

Schwan & Eberle, Wien.

Abb. 20: Franz Kollarž, Kaiser Joseph II. als Arzt (als Beilage zu M. Auer's „Faust“), Lithographie, spätes 19. Jahrhundert (Wien, Wien Museum)

Wichtiger sind die Joseph zugeschriebenen Funktionen als herrscherlicher Heiler: In einer Lithographie von Franz Kollarž (1829–1894) wird „Kaiser Josef als Arzt“ verherrlicht (als Beilage zu M. Auer's „Faust“)¹³⁸ (Abb. 20): Der Monarch befindet sich hier in der Krankenstube einer armen Frau und unterhält sich mit dem Arzt über Rezepte. Begebenheiten dieser Art waren immer beliebter Gegenstand der literarischen Rezeption. So ist das Gedicht „Kaiser Josef als Arzt“ von Ludwig Bowitsch auch in dessen Gedichtsammlung von 1880¹³⁹ enthalten. Darin wird der Kaiser ohne Umschweife als „Retter“ präsentiert, der einer armen Frau zur notwendigen Medizin verhilft und schließlich als „Arzt der leidenden Menschheit“ (!) Verherrlichung erfährt¹⁴⁰. Gerade der Themenkreis „Joseph als Arzt“ bot sich in idealer Weise an, programmatische Zielsetzungen der Regentschaft des Kaisers vorzustellen. Bei Themer 1880 erfolgt dies etwa im Verweis auf den „echten“ Arzt, der die Ratschläge liest, die der Kaiser bei der Kranken hinterlassen hat und ausruft: „(...) Ja dieser Arzt! (...) / Allein und sicher helfen kann! (...)“¹⁴¹ Die Wendung zur Herrscherpanegyrik erfolgt am Schluß des Gedichts mit dem Ausruf der Kranken: „(...) Schütz Kaiser Josef's hohen Thron, / Schirm Habsburgs Thron in Ewigkeit, / Der Rechtes-Schutz dem Volke weiht! (...)“ The-

mer fügt hier an: „(...) Und Rechts-Schutz macht die Völker reich! / D'rum glüht im Lande Oesterreich / Für Habsburgs-Thron stets freudevoll / Des Volkes Lieb! – Des Volkes Wohl. (...)“¹⁴² Die allgemeine Vorstellung des Kaisers als Helfer aller Armen kommt auch in einer unbezeichneten Kreidelithographie („Kaiser Joseph II. bei einer kinderreichen Familie“ [um 1840])¹⁴³, die den sitzenden Joseph vor einer Kinderschar mit Eltern zeigt, zum Ausdruck.

DER KULT JOSEPHS II. IN DEN DENKMÄLERN DES 19. JAHRHUNDERTS IM DEUTSCH-TSCHECHISCHEN SPANNUNGSFELD

Joseph II. erhielt – angesichts des im 19. Jahrhundert an Brisanz gewinnenden Nationalitätenkonflikts mit den Tschechen – aus deutscher Sicht die Kennmarke eines „(...) symbol for a past golden era of German predominance in the monarchy (...)“¹⁴⁴. Der Kaiser war in diesem ethnischen Konfliktfeld allerdings nicht die einzige umstrittene historische Figur: Im Jahr 1913 faßte die „Deutsche Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur“ in Prag (gemeinsam mit dem „Mozartverein“ und mit Förderung des Landesausschusses) den Beschluß, das Ständetheater, in dem 1787 die Uraufführung von Mozarts „Don Giovanni“ stattgefunden hatte, mit einem Denkmal des Komponisten zu schmücken, das dem deutschböhmischem Bildhauer Franz Metzner übertragen wurde (1914, seit 1988 im Kurpark von Teplitz, von 1920 bis 1945 an der Stelle der Statue Josephs II. auf dem Marktplatz von Teplitz)¹⁴⁵. Die Diskussionen und Streitigkeiten zwischen den Deutschen und Tschechen zeigen deutlich, daß das – an sich unumstrittene – Denkmal für Mozart nicht als Sachfrage, sondern als Streitobjekt in nationalem Sinn verstanden wurde. Speziell in den böhmischen Ländern war die Errichtung von Statuen Josephs II. unmittelbar mit dem deutschen Nationalismus verbunden. Carl Richters materialreiche Zusammenfassung der Geschichte der Kaiser-Joseph-Denkmäler (1883) hält in diesem Zusammenhang aus deutschem Blickpunkt fest: „(...) Böhmens Grenzen sind fast ausschließlich der Wohnsitz der Deutsch-Böhmen und wer unter den Tschechen frei von Nationalitätsdünkel, wird gewiß zugestehen, daß das Deutschthum auf Böhmen immer einen wohlthuenden Einfluß ausübte. (...)“¹⁴⁶ Begriffe wie „Zentralisierung“ und „Germanisierung“ wurden um 1880 von der tschechischen Bevölkerung direkt mit Joseph II. und dem Josephinismus identifiziert¹⁴⁷, wobei die meisten Tschechen und Deutschen, vor allem in ländlichen Gebieten, Joseph II. als „Befreier“ (von Knechtschaft) verehrten¹⁴⁸. Gußeiserne Standbilder Josephs II. wurden serienweise in der Gräflisch Salm'schen Eisengießerei in Blansko (Mähren) hergestellt¹⁴⁹. Der Herausgeber der Leitmeritzer Zeitung, Julius Gierschick, der in seiner Zeitung am 3. Mai 1879 einen Artikel mit dem Titel „Ein Gedenktag der österreichischen Landwirthe“ verfaßte, regte die Herstellung solcher Denkmäler nachdrücklich an. Beson-



Abb. 21: Zerstörung des Joseph-Denkmal in Böhmisches-Leipa (1882) im Jahr 1919, Foto (Wien, ÖNB)

ders im deutschsprachigen Nordböhmen (deshalb auch „Josephsland“ genannt) und im Kreis Leitmeritz fiel dieser Gedanke auf fruchtbaren Boden. Von 1880 bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs breitete sich die Vorliebe für diese Art von Denkmälern im deutsch-böhmischen und österreichischen Raum aus¹⁵⁰. Aber auch in den untersteirischen Städten, wo die Expansion des deutschen Nationalismus am stärksten war, entstanden zu Beginn der achtziger Jahre öffentliche Monumente (ebenfalls aus der Gießerei in Blansko stammend), die das prodeutsche Bewußtsein zugleich spiegelten *und* propagierten¹⁵¹. Die Monumente teilten das Schicksal der Franz-Joseph-Statuen, die nach dem Zusammenbruch der Monarchie der Zerstörung anheimfielen¹⁵², deutlich etwa in der Zerstörung des Denkmals in Böhmisches-Leipa (1882) im Jahr 1919¹⁵³ (Abb. 21) bzw. in der Entfernung des Denkmals in Fischern bei Karlsbad im Jahr 1919¹⁵⁴. Eine Gedenktafel mit dem Porträt Josephs an einem Felsen (!) in Prachatitz in

Böhmen, errichtet vom Deutschen Böhmerwaldbund am 28. September 1895, überlebte die Zerstörungen¹⁵⁵ (Abb. 22). Auch ein Obelisk außerhalb des Städtchens Kostenblatt (Kostomlat pod Milešovkou) in Nordböhmen aus dem Jahr 1881 zeugt noch heute vom Andenken an Kaiser Joseph II.¹⁵⁶

Die Funktion der Statuen aus der Gießerei in Blansko ging weit über die Erinnerung an die Aufhebung der Leibeigenschaft und das Toleranzpatent hinaus und bezog sich auf Fragen „nationalen“ Selbstverständnisses. Sie reflektierten die „doppelte“ böhmisch-deutsche Identität in ihrer Beziehung zu den Habsburgern und Wien auf der einen Seite und zu den Tschechen auf der anderen Seite. Damit wurde mehr als *ein* kollektives Gedächtnis konstruiert, nämlich sowohl das *tschechische* als auch das *deutsche* – in Opposition und parallel zueinander. In dieser Hinsicht waren diese Monumente Josephs II. ideale „(...) repositories for multiple meanings (...)“¹⁵⁷. Die Gußstatuen der Gräflin Salm'schen Eisengießerei in Blansko differieren jeweils nur durch einen verschiedenfarbigen Anstrich und unterschied-



Abb. 22: Porträt Kaiser Josephs II. an einem Felsen in Prachatitz (Böhmen), errichtet vom Deutschen Böhmerwaldbund am 28. September 1895 (Wien, ÖNB)

liche Textpassagen auf den Dekreten, die Joseph beigegeben sind. Die dezidiert „standardisierte“ Ikonographie, die große Zahl der hergestellten Exemplare, der offensichtliche Mangel an komplizierten Programmen und die relativ geringen Kosten für den Erwerb machen aus den Joseph-Statuen der Gräfllich Salm'schen Eisengießerei in Blansko typische Produkte des Industriezeitalters. Diese Denkmäler, deren Bestellung aus dem Katalog möglich war, standen in Böhmen und Mähren entlang der deutschen Grenze mit den Tschechen, diese als „(...) imagined community (...)“¹⁵⁸ markierend. Mit dieser Strategie einer gleichsam „flächendeckenden“ Versorgung mit Statuen Josephs II. wurden neue Formen der Gedächtnissetzung möglich, indem sowohl Uniformität als auch eine geringe Variabilität in der Ikonographie als Eigenschaften der Aussage fungierten. Dieser uniforme Typus der Standfiguren Josephs in der Ausführung der Gräfllich Salm'schen Eisengießerei in Blansko tritt auch in der Graphik auf, etwa in der Wiedergabe Kaiser Josephs in einer Lithographie (im Verlag L. T. Neumann) nach einem im Jahr 1862 angefertigten Gemälde (Aufenthaltsort unbekannt) von Franz X. Schams (1824–1883)¹⁵⁹ mit dem Titel „Kardinal Migazzi als Zeuge einer Unterredung zwischen Joseph II. und Pius VI. im Jahr 1782“¹⁶⁰ (Abb. 23). Dieses Blatt zeigt nicht zuletzt die Rezeption bedeutender Kunstwerke der Zeit, da Papst Pius VI. im Typus des Jeanne d'Arc verhörenden Kardinals (nach dem Gemälde von Paul Delaroche im Musée des Beaux-Arts in Rouen [1824]) wiedergegeben ist.



Abb. 23: Lithographie (im Verlag L. T. Neumann) nach einem Gemälde (1862) von Franz Schams, Kardinal Migazzi als Zeuge einer Unterredung zwischen Joseph II. und Pius VI. im Jahr 1782 (Wien, ÖNB)

Ikonographisch anspruchsvollere Denkmäler sind in diesem Zusammenhang nicht besonders häufig anzutreffen. Diese wurden vielfach erst später errichtet, so etwa das Denkmal von Joseph Friedrich (1788–1873) in Niemes, das vom Zumbusch-Schüler Georg Leisek (1869–1936) in Arnau, jenes in Teplitz von Julius Trautz(e)l (1859–?) und schließlich – besonders hervorzuheben – die von Anton Brenek (1848–1908) [Antonín Břenek] in Brünn (Brno) [1892, abgetragen im Jahr 1918], Neutitschein und Reichenberg¹⁶¹. Einen besonderen Fall stellt das Kaiser-Joseph-Denkmal am Kaiser-Joseph-Platz vor dem kurz zuvor fertiggestellten „Deutschen Haus“ in Brünn dar¹⁶²: Der männliche Genius reicht Joseph einen Kranz zum Dank für die Förderung von Wissenschaft, Handel und Industrie, während die weibliche Figur die Fackel der Aufklärung in der Hand hält (ihr Schild trägt die Aufschrift „concordia religionum“). Eine der monumentalen allegorischen Figuren dieses Monuments befindet sich heute in einem Park im Zentrum von Brünn (Denisamy sady).

Am deutlichsten manifestiert sich die Funktion politisch konnotierter Joseph-Denkmäler im Monument am Weißen Berg bei Prag (Enthüllung am 14. August 1881). In den Begleitpublikationen wird der Kaiser als „(...) Befreier aus geistiger und leiblicher Knechtschaft

(...)“, als „(...) Apostel des Lichtes (...)“ und als „(...) kühner Streiter für der Wahrheit Fahnen (...)“ verherrlicht¹⁶³. Die besondere Position an diesem höchst sensiblen und geschichtsträchtigen Ort wird durch die Formulierung „(...) es ragt weit hinein in das böhmische Land als Markstein echter deutscher Kraft und Dankbarkeit (...)“ ausgenützt. Im Vordergrund steht auch hier der intensive Gebrauch biblischer Metaphern: „(...) Der Verstand wurde in seine Rechte eingesetzt und die Wissenschaft hörte auf, ein Monopol zu sein. Der erlogene Nimbus um die Häupter falscher Gottheiten zerfloß in sein leeres Nichts, denn der Kaiser gab zu erkennen, daß es keinen andern Adel gebe, als den des wahrhaft Edlen, daß er kein anderes Priesterthum kenne, als das der Liebe und des wahrhaft Guten! (...)“¹⁶⁴ Die Erinnerung an den Monarchen, den „neuen“ Heiligen, wird als Zeichen einer neuen Profanreligion interpretiert: „(...) Die Erinnerung an diesen großen Wohlthäter der Menschheit, an diesen Mann von edlem Geist und starkem Herzen ist ein erhabener Cultus, ist eine wahre Religion! Und wenn die Alten ihre Götterbilder hatten, die Kirche ihre Heiligen, so haben wir – unseren Kaiser Josef, den Befreier. (...)“¹⁶⁵ In dieser Einstellung werden Traditionen des späten 18. Jahrhunderts fortgesetzt, deutlich etwa in einer Quelle aus dem Jahr 1792¹⁶⁶: „(...) Zeitung, einer hierländischen eingeschaltete Nachricht, daß die Bauern in einem Dorfe unweit von Leutmeritz (Leitmeritz [W.T.]) den Pfarrer gezwungen haben, den Kaiser Joseph II. heilig zu sprechen betr. (...)“ In Moriz Bermanns Werk „Das illustrierte Geschichtsbuch vom Kaiser Joseph. Gedenkbuch zur hundertjährigen Jubelfeier der Aufhebung der Leibeigenschaft“ (Wien 1882)¹⁶⁷ wird ebenfalls der Terminus „heilig“ in bezug auf Joseph gebraucht, indem „(...) die Erinnerung an Joseph II. eine heilige (...)“¹⁶⁸ bezeichnet wird.

In Böhmen und Mähren waren die Tschechen bei den Denkmalsenthüllungen zum größten Teil weder eingeladen, noch bemühten sie sich um eine Teilnahme an den Feiern. Budweis ist die einzige Stadt, wo Diskussionen einer möglichen tschechischen Teilnahme an den Festivitäten zur Enthüllung des Denkmals Kaiser Josephs II. im Oktober 1883 stattfanden. In diesem Zusammenhang ist auch nachweisbar, daß die Tschechen die Deutschen „warnten“, den Namen und das Andenken an Joseph II. nicht für prodeutsche Demonstrationen und Propaganda zu mißbrauchen¹⁶⁹. Dieser Aspekt des „Mißbrauchs“ wurde explizit während der Denkmalsenthüllung in Dallwitz bei Karlsbad (1881) durch den Bürgermeister thematisiert. Indem dieser den Satz eines tschechischen Volksvertreters im böhmischen Landtag („[...] Mißbrauchen Sie nicht den Namen und das Andenken Kaiser Josefs zu politischen Demonstrationen und Aufwiegelungen. [...]“) aufgriff, antwortete er, sich verteidigend, daß es nicht „politische Demonstrationssucht“, sondern das Volk sei, „(...) in welchem sich das Bedürfniß einstellte (...) Josef II. Zeichen der Dankbarkeit zu stellen. (...)“¹⁷⁰. Anlässlich dieser Enthüllungsfeier wurde auch auf das Problem der Staatssprache hingewiesen, indem man auf Josefs Ausspruch verwies, daß eine einheitliche Sprache der

stärkste Garant für die Einheit des durch das Band der Bruderliebe verknüpften Reiches sei¹⁷¹. Die Art und Weise, wie liberal und national gesinnte Deutsche die Person Kaiser Josephs II. reflektierten und instrumentalisierten, zeigt, daß sie – die Joseph II. zugeordneten – Ziele wie Deutschrum, Reichseinheit und Freiheit zugleich zu ihren eigenen Zielen machten, das Interesse am historischen Gegenstand somit letztlich nur ihre eigenen politischen Interessen vertrat¹⁷². Dieser wichtige Aspekt einer unmittelbaren Verbindung zwischen der Zeit Josephs II. und den „Aktualisierungen“ im späten 19. Jahrhundert läßt sich explizit bei der Enthüllungsfeier des Joseph-Denkmal in Elbogen (1881) beobachten: „(...) Josef II. wußte wohl, daß seine treuen deutschen Unterthanen in ihrer Hingebung an das österreichische Vaterland in alle Zukunft von gar Niemandem übertroffen werden konnten und können. – Wahrhaft ernst ist die Zeit, in welcher es gewagt werden durfte, den Patriotismus der Deutsch-Oesterreicher in Frage zu stellen, sobald sie ihr Stammesbewußtsein öffentlich bekannten und über die Antastung ihrer heiligsten nationalen Güter klagten. (...)“¹⁷³ Die hier unmißverständlich manifestierte „Deutschentreue“ wurde auch dahingehend interpretiert, daß sich die deutsch-böhmischen Bezirke als „(...) treue deutsche Leibgarde des österreichischen Thrones (...)“, als „(...) treue deutsche Schildwache des österreichischen Staates (...)“¹⁷⁴ verstanden. Eine allzu enge Verbindung zwischen Joseph II. und den habsburgischen Regenten des 19. Jahrhunderts wurde zwar vermieden; zum Teil sind aber in den Jubiläumsschriften entsprechende Konnexen zu bemerken (z. B. Gustav Frank, „Das Toleranzpatent Kaiser Josephs II. Urkundliche Geschichte seiner Entstehung und seiner Folgen [...]“ [Wien 1881])¹⁷⁵. Der Verfasser rühmt dabei Kaiser Franz Josephs Protestantentpatent (1861) als undenkbar ohne die gewaltigen Vorarbeiten Josephs II.: „(...) Dieses Doppelgestirn wird immerdar leuchten an ihrem Himmel und alle Zeit ruhmvoll genannt werden in den Büchern ihrer Geschichte. (...)“¹⁷⁶ Auch in Franz von Neubergs „Kaiser Joseph II., der Wohltäter seines Volkes (...)“ (Wien 1882)¹⁷⁷ wird propagiert, wie sehr der josephinische Geist in der franzisko-josephinischen Epoche gegenwärtig sei: „(...) Wir erkennen in dem Fortschritt unserer Zeit, in dem Aufschwung unserer gesellschaftlichen Zustände das Emporkeimen seiner Saat. (...)“¹⁷⁸, ähnlich bei der dezidiert antipreußisch eingestellten Schrift Faber 1863, welche die Reformanstrengungen der beiden Monarchen vergleicht, Franz Josephs Reformen aber nicht „aus Princip“, sondern „(...) aus Noth, durch den Drang der Umstände (...)“ motiviert sieht¹⁷⁹. Diese Beziehung zwischen Joseph II. und Franz Joseph, die sich bereits rein äußerlich am deutlichsten in der Vorliebe für das Tragen von Uniformen manifestiert, kam bereits in einer in Prag im Jahr 1849 erschienenen Broschüre von J. Müller mit dem Titel „Österreichs Joseph der Zweyte, römischer König, Kaiser der Deutschen – der Völker süßes Erinnern und Franz Joseph der Erste, Kaiser des einigen Österreichs und der Völker gläubige Hoffnung“¹⁸⁰ zum Ausdruck. Verbindungen dieser Art wurden auch bei Rotter 1881 angesprochen – eine Publikation, die es sich – zugunsten der Stärkung des „(...)

Oesterreicherthum(es) der Zukunft (...)“¹⁸¹ – dezidiert zum Ziel setzte, die Erinnerung an Kaiser Joseph II. eng mit der Ehrfurcht vor dem gegenwärtigen Regenten Franz Joseph I. zu verknüpfen.

DIE DENKMÄLER JOSEPHS II. IM HEUTIGEN ÖSTERREICH

Zahlreiche Denkmäler Josephs II., ausgeführt von der Gräflich Salm'schen Eisengießerei in Blansko, sind in Niederösterreich erhalten: St. Pölten, Stadtpark (Sparkassepark), 1886 enthüllt, mit dem Dekret „Aufhebung der Leibeigenschaft. Josef II.“¹⁸², Langenlois, Kaiser-Joseph-Park, 1904¹⁸³ (mit dem Dekret der Aufhebung der Leibeigenschaft), Bad Vöslau, Kurpark, 1901 enthüllt (mit dem Dekret „Aufhebung der Leibeigenschaft“)¹⁸⁴, Preßbaum, vor der Volksschule, 1885¹⁸⁵, Poysdorf, Josephsplatz, 1881 (mit dem Dekret der Aufhebung der Leibeigenschaft) [Abb. 24]¹⁸⁶, Drösing, Kaiser-Josef-Platz, 1890 enthüllt, mit dem Hinweis auf die Aufhebung der Leibeigenschaft (Abb. 25)¹⁸⁷, Ybbs/D., Kaiser-Joseph-Platz (mit dem Hinweis auf Aufhebung der Leibeigenschaft: Postament von 1887)¹⁸⁸, Gmünd, Schloßpark, 1884¹⁸⁹, Groß-Siegharts, Stadtpark, 1882¹⁹⁰, und Weitra, Rathausplatz, 1881 (errichtet vom „Landwirtschaftlichen Bezirksverein“)¹⁹¹. Auch im Hof II des Alten Allgemeinen Krankenhauses in Wien befindet sich ein, im Jahr 1884 enthülltes, Standbild des Kaisers (von Richard Kauffungen). Die Schriftrolle trägt die Inschrift: „Saluti / et solatio / aegrorum“¹⁹². Das Denkmal wurde von Dr. Kamilo Lederer anlässlich des 100jährigen Bestandes des Allgemeinen Krankenhauses gestiftet. Im Wilhelminenspital (Wien XVI.) wird eine Büste der Gräflich Salm'schen Eisengießerei in Blansko aufbewahrt¹⁹³.

In den anderen Kronländern (mit Ausnahme Kärntens) stellen Statuen Kaiser Josephs II. eher die Ausnahme dar. In Oberösterreich ist in Wels (1939 entfernt und im Burggarten aufgestellt, ab 1982 in der Nähe des Burgeinganges, heute am Kaiser-Joseph-Platz) eine – 1884 errichtete – Statue erhalten, die den Kaiser (mit einem Hinweis auf die Aufhebung der Leibeigenschaft) zeigt. Das Denkmal wurde nach einem Entwurf von Johann Schauer in Wels in der Gräflich Salm'schen Gießerei in Blansko gegossen und über Anregung des 1881 gegründeten oberösterreichischen Bauern-Vereins, für den Josephs Bauernbefreiung ein zentrales Anliegen darstellte, errichtet. Es ist das einzige Monument, das nicht in Zusammenhang mit einem Kaiser-Jubiläum, sondern mit dem Landtagswahljahr 1884 in Verbindung steht¹⁹⁴. In Schrattenthal (BH Hollabrunn) stellte man im Jahr 1881 bei der Stadtmauer (am Eingang zum Stadtgraben) eine Gußeisenbüste aus der Salm'schen Gießerei (in der Höhe von 80 cm Höhe) auf einer Säule auf (Abb. 26)¹⁹⁵. Dieses außergewöhnliche Denkmal wurde zum 100. Jubiläum der Aufhebung der Leibeigenschaft gewidmet und hat in Schrattenthal mehrmals den Standort gewechselt. Eine Büste des Kaisers in antikem Typus



Abb. 24: Poysdorf (NÖ.), Denkmal für Joseph II. am Josephsplatz, 1881 (Autor)



Abb. 25: Drösing (NÖ.), Denkmal für Joseph II. am Kaiser-Josef-Platz, 1890 (Autor)

schuf man für Wiener Neustadt: Das 1881 von Josef De Cente gestiftete Werk befindet sich heute im Stadtpark. Die Porträtbüste stammte von Anton Grassi; nach der Zerstörung im Jahr 1883 wurde sie von Ignaz Hilzer nach dem Modell Grassis neu gegossen und 1969 renoviert¹⁹⁶. Drei Porträtbüsten aus dem Jahr 1905 (Goethe, Schiller und Joseph II.), gegossen von der Gräflich Salm'schen Eisengießerei, in Edlach/Rax (neben dem Strandbad, ehemals vor dem Schulhaus)¹⁹⁷ integrieren den aufklärerischen Habsburgerkaiser mit zwei Hauptvertretern der Deutschen Klassik, die zu dieser Zeit für den deutschen Nationalismus instrumentalisiert wurden (vgl. die Schillerbüste [nach Dannecker] im Stadtpark in Horn)¹⁹⁸. Daneben wurden zahlreiche Statuen und Gedenkbüsten geschaffen, die nicht in Blansko hergestellt wurden. In diesen Kontext gehörten etwa eine für den Badener Kurpark im Jahr 1899 vom Bildhauer Artur Kaan angefertigte Bronzebüste Josephs II. auf qualitätvollem Jugendstilsockel¹⁹⁹ (Abb. 27) sowie eine Kaiserbüste auf neobarockem Pfeiler im Stadtpark in Krems/D. (Ende 19. Jahrhundert)²⁰⁰.



Abb. 26: Schrattenthal (NÖ.), Gedenksäule für Joseph II., 1881 (Autor)



Abb. 27: Baden (NÖ.), Kurpark, Artur Kaan, Bronzestatuette Josephs II., 1899 (Autor)

Das bäuerlich und gewerblich dominierte Kärnten eignete sich in besonderer Weise für die Aufstellung von Gedenkstatuen zu Ehren Josephs II. In Arriach (BH Villach Land), der ersten Toleranzgemeinde Kärntens, wurde (gegenüber dem Evangelischen Gemeindehaus) eine Büste des Kaisers im Jahr 1881 aufgestellt²⁰¹ (Abb. 28). Die Inschrift an dem von Ludwig Nais (Villach) signierten Sockel lautet: „Dem / Schätzer der / Menschheit / Kaiser / Josef II. / Die / dankbaren Bauern / dieser Gegend. / 1881.“ Die mehrfach bei Denkmälern anzutreffende Anrede Josephs als „Schätzer der Menschheit“ (so hatte sich Joseph II. selbst genannt) dürfte in der bekannten Inschrift am Hauptportal des Wiener Augartens („Allen Menschen gewidmeter Erlustigungsort von ihrem Schätzer“) ihren Ursprung besitzen. Das Klagenfurter Josephsdenkmal (in Gestalt einer Büste) wurde 1944 zerstört. Die Einweihung hatte am 16. Juli 1882 stattgefunden²⁰². Architekt Wilhelm Heß erhielt den Auftrag, die notwendigen Zeichnungen anzufertigen; finanzielle Probleme führten allerdings bald dazu, das kostengünstige Angebot der Gräfllich Salm'schen Gießerei in Blansko anzunehmen, die eine 80 cm hohe Büste offerierte. Die Südseite des Sockels enthielt die Inschrift „Kaiser Josef dem



Abb. 28: Arriach (Ktn.), Gedenkbüste für Joseph II., 1881 (Autor)



Abb. 29: Villach (Ktn.), Denkmal für Joseph II. am Kaiser-Josef-Platz, 1888 (Autor)

Zweiten / die dankbaren Landwirte Kärntens. 1882“, die nördliche Seite „12. Juli 1782. / 12. Juli 1882“. Das Monument befand sich im Vorgarten der damaligen k.k. Ackerbauschule (heute: Kärntner Landwirtschaftskammer). Am 12. Juli 1772 erschien ein Patent Kaiser Josephs, das durch eine Reihe von gesetzlichen Bestimmungen dem Kärntner Bauernstand neue wirtschaftliche Grundlagen garantierte. Die Landwirte in Kärnten einigten sich aus diesem Grund, dem „Wohlthäter ihres Berufsstandes“ ein Denkmal zu errichten. Dieser Bezug wurde auch vom Präsidenten der k.k. Landwirtschafts-Gesellschaft für Kärnten, Dr. Ernst Ritter von Edlmann, in seiner Ansprache anlässlich der Denkmalsenthüllung angesprochen, in der er den ersten Satz des Patentes Josephs II. zitierte: „(...) Da die Landescultur in Emsigkeit sich nur unter dem günstigen Einflusse einer anständigen Freiheit emporschwingen kann, so finden wir uns bewogen, eine gemäßigte Unterthänigkeit einzuführen. (...)“

Wenige Jahre später erhielt auch Villach als die zweite größere Stadt des Landes ein Josephsdenkmal. Das entsprechende Monument am Kaiser-Josef-Platz zeigt den Kaiser mit dem Toleranzpatent (Abb. 29). Die Marmorstatue wurde nach einem Entwurf von Jo-

sef Messner von Carl Kundmann ausgeführt²⁰³. Für den Sockel fungierte ein Entwurf von Theophil Hansen als Grundlage. Die Enthüllung fand am 2. September 1888 statt²⁰⁴. Nach einem Aufruf des Denkmalcomités vom 2. April 1886 sollten die Denkmäler als „(...) echte Heiligthümer für Jeden in Oesterreich (...)“ und „(...) Merksteine des Deutschthums (...)“ fungieren. Diese nationale Kontextualisierung wurde auch in den entsprechenden Festgedichten und Reden anlässlich der Denkmalsenthüllung beschworen.

BEGLEITPUBLIKATIONEN ZU DEN DENKMALSENTHÜLLUNGEN

Wesentlich für die Verbreitung der unterschiedlichen „Images“ Josephs II. sind die Begleitpublikationen, die Auskunft über den Zweck der jeweiligen Denkmalserrichtung geben und die entsprechenden Motive zum Ausdruck bringen (Befreier von Knechtschaft, Aufhebung des Jesuitenordens, Einführung des Deutschen als Staatssprache, Toleranzpatent, Pressefreiheit, Aufschwung des Handels und Begründer der Volksschule). Die Monumente besitzen somit literarische Pendants, die über das Umfeld der Entstehung (z. B. Denkmalvereine [z. B. Kaiser Joseph-Denkmalverein in Wien, um 1916 aktiv]) beredete Auskunft geben. Daneben wurden viele Medaillen, besonders anlässlich der Errichtung der Denkmäler in Böhmen und Mähren, geprägt²⁰⁵. Anlässlich der Denkmalsenthüllung in Auscha (1881) erfuhr etwa der Aspekt der Befreiung von Leibeigenschaft eine deutliche Betonung: Der „befreite Bauer“ und der Kaiser als „(...) treuer Schützer des Bauernstandes (...)“²⁰⁶ standen hier im Zentrum des Interesses. In einer panegyrischen Rede wurden die Verdienste des Herrschers in Religion, Unterricht, Öffnung der Gärten, Reorganisation von Heer und Beamtenstand sowie in der Befreiung von der „(...) todtten lateinischen Sprache (...)“²⁰⁷ gepriesen. Das Monument selbst rühmte man – in der typischen Diktion habsburgischer Herrscherherrlichkeit – als „(...) Denkmal der Dankbarkeit und Liebe des Volkes zum Monarchen (...)“²⁰⁸ sowie als „(...) Palladium des Deutschthums der Stadt und Umgebung Auscha's (...)“²⁰⁹. Im häufig rezipierten Gedicht „Des Kaisers Herz“ von Karl Egon Ritter von Ebert²¹⁰ erscheint hingegen der Aspekt der Liebe des Herrschers *zum* Volk allegorisch verdichtet: „(...) Ich aber trug in meiner Brust / Ein Herz, das schlug für Aller Lust, / Für alle hat's gesorgt, geschafft, / Für alle hegt' es Liebeskraft. (...)“ (4. Strophe): Das Motiv der *Völkerliebe*, wichtigstes Element der Propaganda Kaiser Franz' II. (I.) und Kaiser Franz Josephs²¹¹, erscheint hier auf Joseph II. bezogen. Zudem wird – unter Verwendung des Topos des Herrschers als Pflüger – postuliert, daß die Saat, die unter Joseph ausgesät wurde, in der Zukunft reiche Ernte bringen werde: „(...) Doch durch die Erde ging der Ruf, / Wie Großes dieses Herz erschuf, / Und später Zukunft wurde es Saat, / Was es gewirkt in edler Tat. (...)“²¹² (7. Strophe). Auch in der Publikation von Berger (1880), eines Oberlehrers in

Neu-Raussnitz (Mähren), wird auf die Denkmäler zu Ehren Josephs Bezug genommen. Der Autor hält im entsprechenden Abschnitt²¹¹ fest: „(...) Die meisten Denkmale setzte sich Kaiser Josef wohl selbst durch seine Werke und Thaten. (...)“²¹⁴ In der „Festschrift zur Enthüllungs-Feier des Kaiser Joseph-Denkmales in Brüx, errichtet von der Stadt- und Landbevölkerung des Bezirkes am 16. Mai 1882“ (Brüx 1882), wird der Kaiser sogar umstandslos zum „(...) Heiligen des Volkes des österreichischen Staates, des freien, fortschrittlichen deutschen Volkes (...)“²¹⁵ stilisiert. Die Denkmäler würden demnach Zeugnis von „(...) ursprünglicher und ungekünstelter Anhänglichkeit des deutschen Volkes in Oesterreich an seine angestammte Dynastie (...)“²¹⁶ ablegen, und die Aufstellung des gegenständlichen Monuments wird mit dem Wunsch verbunden, daß „(...) die Nachkommen der lebenden Generation in dem Josephs-Denkmales die bleibende Mahnung erblicken (werden) müssen, daß für immerdar der freie deutsche Geist Joseph's II. auch unter ihnen zu walten habe. (...)“²¹⁷. Die Schrift „Zum Gedächtnis an die Aufhebung der Leibeigenschaft durch Kaiser Josef II. Festgabe zur Einweihung von Kaiser Josef-Monumenten und ähnlichen Festen“ (Leipa o.J. [1881]) weist in einem „Mahnwort an den österreichischen Ackerbürger“²¹⁸ auf das Ende der Knechtschaft des Bauernstandes durch die Taten Josephs II. hin, und der Herrscher wird als „(...) Retter und Erlöser aus unmenschlicher Knechtschaft (...)“²¹⁹ bezeichnet²²⁰. Nach dem Abschnitt „Über die Aufhebung der Leibeigenschaft“²²¹ werden im Kapitel „Charakteristische Worte und Züge aus dem Leben der Kaiserin Maria Theresia und des Kaiser (sic!) Josefs II.“²²² – in legendarisch aufbereiteter Form – Worte und Taten dieser beiden Regenten vorgestellt. Erzählungen dieser Art besitzen deutlich *hagiographisch* gefärbten Charakter, indem das Bild des Herrschers durch biblische Anspielungen idealtypisch verklärt werden soll. Dazu dienen erfundene Begebenheiten wie jene, nach der Joseph II. am Ende einer Unterredung mit Bauern, bei der er ihnen Hilfe versprach und diese in Hochrufe ausbrachen, in patriarchalischer Terminologie erwiderte: „(...) Verwundert Euch nicht, Kinder; ich bin ja Euer Vater, Euer Freund! (...)“²²³ Die Bezeichnung des Herrschers als „Vater“ (besonders in bezug auf die Soldaten bzw. das Volk insgesamt)²²⁴, die im gesamten habsburgischen 19. Jahrhundert eine besondere Ausprägung erfuhr, basiert wesentlich auf der „Hausväterliteratur“ des 17. Jahrhunderts, die den Vergleich zwischen dem Herrscher und dem der Hausgemeinschaft vorstehenden Hausvater thematisiert²²⁵.

5 Das österreichische Kaisertum von Franz II. (I.)
bis Franz Joseph I. im Spannungsfeld von dynastischer
Repräsentation und nationaler Identität

„(...) Und wenn sie einstens mich begraben, /
Im Sarg' will ich des Kaisers Bildnis haben. (...)“⁵

Die Herrscherikonographie bildet gleichsam das „Kernstück“ monarchischen Selbstverständnisses. Die europäischen Regenten konnten im 19. Jahrhundert in umfassender Weise moderne Entwicklungen nützen, indem sie Anlässe verschiedenster Art zeremoniell begingen, vor allem, „(...) um mittels Repräsentation vor der Öffentlichkeit das politische System zu rechtfertigen und zu festigen. (...)“⁶. Dies geschah in einer – bisher ungekannten medialen und gattungsmäßigen – Differenzierung, die verschiedene Ansprüche zu erfüllen hatte. Symbolische Macht war brüchig und labil. Sie mußte daher immer wieder neu errichtet werden, um Geltung besitzen zu können. Im komplexen Prozeß der „Nationalisierung der Monarchien“⁷ wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts Personifizierungen von Politik sukzessive durch abstrakte Regulative, Körperschaften und Parlamente abgelöst oder zumindest ergänzt. Der Fürst war nach 1815 nicht mehr die einzige und vor allem nicht mehr die entscheidende Klammer, die den Staat zusammenhielt. Insofern monarchische Herrschaft in diesem Sinne „nationalisiert“ war, huldigte das Publikum einer – Monarch und Bürger verbindenden – Vorstellung, die als „imaginierte Gemeinschaft“ einer Nation bezeichnet werden kann⁸.

Die Hinrichtung des französischen Königs Ludwig XVI. im Jahr 1793 spiegelt – wie kaum ein anderes Ereignis – die fundamentalen Bruchstellen im Bewußtsein des europäischen Herrschertums⁹. In dieser Spannung zwischen dem Ende des Gottesgnadentums und der Wiedererrichtung der Monarchien nach 1815 sind wesentliche Aspekte der Repräsentation im 19. Jahrhundert zu betrachten. Am deutlichsten wird dieser historische Einschnitt in zwei Darstellungstypen, die sich auf Ludwig XVI. beziehen: zum einen die rasch vervielfältigten – und mit unterschiedlichen Beischriften versehenen – Darstellungen des guillotinierten Hauptes des französischen Königs (z. B. Stich [nach 1793] mit royalistisch-prodeutschem Text)⁶ (Abb. 1), zum anderen legitimatorisch und restaurativ konzipierte Blätter, welche die „glückliche Wiedervereinigung“ Ludwigs mit seiner Familie feiern, etwa ein Punktierstich von Luigi Schiavonetti († 1810) vom 1. Jänner 1800 nach einem Gemäl-



Wahrer Abbildung des Unschuldigen Könige
Ludwig XVI., der den 21. Jänner 1793. durch die Guill,
lethlich unter Aufsichtung vieler tausentert
Enthauptet worden ist.

Mensch von bey diesem Bild, dein Aug nicht Tränenström,
Denn bist du härter noch, als selbst die Sichelnde Hand.

Abb. 1: Darstellung des guillotinierten Hauptes des französischen Königs Ludwig XVI., Stich mit prodeutschem Text, nach 1793 (Wien, ÖNB)

de Domenico Pellegrinis († 1840) mit der Beischrift „THE HAPPY REUNION – L'HEUREUSE RÉUNION“⁷ (Abb. 2).

Seit Kaiser Joseph II. (reg. 1765–1790)⁸ ist im Bereich der Erblande eine gewaltige quantitative Zunahme an Herrscherporträts festzustellen: Ämter, Kasernen, Schulen etc. wurden mit Bildern des Regenten ausgestattet. Hinzu kam der Wunsch der Untertanen, Bilder des Kaisers zu besitzen, womit eine steigende Anzahl von druckgraphischen Reproduktionen, Fotografien (die sich bei Franz Joseph I. zum Teil in einem fast peinlichen Realismus äußern) bzw. von Briefmarken, die ab der Regierungszeit Franz Josephs in

Gebrauch kamen (1858/1859), zusammenhängt. Dadurch gelangten die prominenten Typen herrscherlicher Repräsentation in der Öffentlichkeit zu großer Bekanntheit. Unter diesem Aspekt ist der – sich medialer Vervielfältigung öffnenden – Verherrlichung des Herrschers ein eminent wichtiger Platz im Rahmen dynastischer „Kunstpolitik“ zuzuordnen. Ausdruck einer bestimmten, „von unten“ kommenden Erwartungshaltung sind Herrscherbilder, die eine naive und gefühlvolle Verehrung des Regenten zeigen⁹. Die dominierenden Typenbildungen, die sich in Gemälden nachweisen lassen und in den Medien der Graphik reproduziert wurden, fanden sich schließlich in Kitschdarstellungen wieder, die für die weite Verbreitung kaiserlicher Porträts eine nicht zu unterschätzende Rolle spielten¹⁰. Repräsentative und „von oben“ konzipierte Darstellungen zeigen nie *einen bestimmten Typus*, sondern spiegeln zumeist die künstlerischen Reaktionen auf die Vielzahl historischer Anlässe. Herrscherporträts in verschiedenen Roben und Ornaten boten zudem die Möglichkeit, unterschiedlichen nationalen „Identitäten“ Rechnung zu tragen. So besaß das Porträt Franz Josephs im österreichischen Kaiserornat oder im St.-Stephans-Ornat eine grundsätzlich andere Funktion und Aussage als die Darstellung des Kaisers im Ornat vom Goldenen Vlies. Während sich Kaiser Franz II. (I.) dezidiert bürgerlich gab¹¹, läßt die Herrscherrepräsentation



Abb. 2: Luigi Schiavonetti (nach einem Gemälde Domenico Pellegrinis), „THE HAPPY REUNION – L'HEUREUSE RÉUNION“, Punktierstich, 1800 (Wien, ÖNB)



Abb. 3: Joseph Führich, Auszug aus dem Testament Kaiser Franz I., Kupferstich nach dem Original, 1835 (Wien, ÖNB)

Franz Josephs I. andere Schwerpunkte erkennen, da sie über weite Strecken eine stärker „aristokratische“ Ausrichtung besitzt (Jagdbilder und Reiterporträts).

KAISER FRANZ II. (I.)

Kaiser Franz II. (I.) [er regierte als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation von 1792 bis 1806, von 1804 bis 1835 als Kaiser von Österreich] war – wie auch die anderen Habsburgerregenten im 19. Jahrhundert – weder Intellektueller noch Heros oder Kriegsheld. Er kann vielmehr als schlichter Mensch und überaus fleißiger Arbeiter bezeichnet werden, gleichsam als der „erste Hofrat“ Österreichs. In der Verherrlichung seiner Person kurz nach dem Tod erfuhr gerade dieser Aspekt eine besondere Betonung¹². Der raffinierte Machtpolitiker Clemens Wenzel Lothar Fürst von Metternich kommentierte seinen ganz anders gearteten Herrn in recht eindeutiger Weise: „(...) Der Kaiser Franz verliert keine Worte, er weiss, was er will, und sein Wille ist immer das, was zu wollen seine Pflicht



Abb. 4: David Weiss, Uniformbildnis Kaiser Franz' I., Punktierstich, 1814 (Wien, ÖNB)

bethen können; und Ich fordere / sie auf zur Treue und Anhänglichkeit ge- / gen meinen legitimen Nachfolger, so wie / sie Mir dieselbe in guten und schlimmen Tagen / bewiesen haben.“ Diese berühmten Worte werden flankiert vom siegreich kämpfenden hl. Michael links (der bereits in einer aquarellierten Federzeichnung aus dem Jahr 1824 von Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld die Personifikation Wiens bzw. Österreichs [Bindenschild] beschützt)¹⁷ und den drei Theologischen Tugenden rechts. Im unteren Bereich erheben Vertreter der verschiedenen Völker ihre Hände zum Eid auf den Herrscher.

Ein Großteil der Bildnisse Franz' II. (I.) ist allerdings nicht in kaiserlichem Auftrag entstanden und kann deshalb nicht unmittelbar zu einer Beurteilung der dynastischen „Kunstpolitik“ herangezogen werden. Besonders Darstellungen von Kaiser Franz im Krönungsornat sind selten¹⁸. Im Gegensatz dazu treten repräsentative Bildnisse des Regenten im Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies häufig auf. Vor allem gegen Lebensende läßt sich – wie auch bei Franz Joseph – eine Zunahme von Darstellungen dieses Typs feststellen. Die umfangreichste und zugleich heterogenste Gruppe der Porträts des Herrschers bildet allerdings jene, die ihn in Uniform zeigt (z. B. Punktierstich von David Weiss, 1814)¹⁹ (Abb. 4), was vor allem mit der Bedeutung der Uniform als sich am Hof (nach Abschaffung des spanischen Mantelkleides [1766]) durchsetzende Kleidung zusammenhängen dürfte. Bei nichtoffizi-

ist. (...)“²³ Dieses verinnerlichte Pflichtgefühl für den Erhalt des Bestehenden fand noch im berühmten Testament Kaiser Franz' vom 1. März 1835 deutlichen Ausdruck: „(...) Verrücke nichts an den Grundlagen des Staatsgebäudes; regiere; und verändere nicht; (...)“²⁴ Joseph Führich hat in einem Auszug aus diesem Testament (1835)²⁵ (Kupferstich nach dem Original)²⁶ (Abb. 3) Kaiser Franz' „Vermaechtnis an seine Unterthanen.“ (Beischrift) in einer allegorischen Komposition festgehalten: Der Kaiser kniet vor der Heiligsten Dreifaltigkeit, hinter ihm Maria, Franz von Assisi, Markgraf Leopold III., König Stephan von Ungarn, Rudolf I. (mit römisch-deutscher Reichskrone) sowie Herzog Wenzel. Auf einer Schriftrolle, auf die Franz verweist, steht geschrieben: „Meine Liebe vermache ich meinen Un- / terthanen. Ich hoffe, daß Ich für sie bey / Gott werde



Abb. 5 (links): König Maximilian I. Joseph von Bayern in Zivil in Begleitung seiner Frau am Markt („DER MAX KOMMT.“), Kupferstich (Wien, ÖNB)

Abb. 6: Carl Ernst Christoph Hess (nach einem Gemälde von Josef Karl Stieler), König Maximilian I. Joseph von Bayern in Herrscherrobe, Kupferstich, vor 1828 (Wien, ÖNB)

ellen Anlässen trug der Kaiser Zivilkleidung, in der er Bauten besichtigte, Audienzen hielt oder am Schreibtisch arbeitete. Die Herrscherrepräsentation Kaiser Franz' macht somit äußerst variantenreich *das Sowohl-als-auch* verschiedener Roben (und damit Bildtypen) möglich. Wie bei ihm sind auch in der Bildpropaganda anderer europäischer Regenten Darstellungen in herrscherlicher Robe *und* in bürgerlicher Kleidung zu konstatieren, wie etwa bei Maximilian I. Joseph (1756–1825, König von Bayern ab 1806): Der bayerische König trat sowohl in Zivil auf, etwa in einem Kupferstich in Begleitung seiner Frau am Markt mit dem aussagekräftigen Titel „DER MAX KOMMT.“²⁰ (Abb. 5), als auch in herrscherlicher Robe (z. B. Kupferstich von Carl Ernst Christoph Hess [1755–1828] nach einem Gemälde von Josef Karl Stieler)²¹ (Abb. 6) bzw. in Uniform²².

KAISER FRANZ II. (I.) ALS LETZTER REGENT DES
HEILIGEN RÖMISCHEN REICHES DEUTSCHER NATION UND ALS
BEGRÜNDER DES KAISERTUMS ÖSTERREICH

Die Herrschaft Franz' II. (I.) ist grundsätzlich durch massive Änderungen in der Rechtsstellung Österreichs (als Teil des Heiligen Römischen Reiches sowie [ab 1804] als eigenständiges Kaisertum) gekennzeichnet. Dementsprechenden Entwicklungen unterworfen waren auch die Anfänge der Herrscherikonographie: Ein Punktierstich und Radierung von Hieronymus Löschenkohl (1753–1807) zeigt Franz II. (I.) im zentralen Ovalbild als König von Ungarn und Böhmen (ab 1792), das aufgestützte Szepter in der Rechten haltend²³ (Abb. 7): Über dem Ovalbild befindet sich die „Fama“ mit der Posaunenflagge und dem Hinweis auf Vergils vierte Ekloge („ASPICE VENTURO / LAETENTUR / UT OMNIA / S[A]EC[U]LO“ [Virg.]), links die auf die Stephanskrone verweisende Personifikation Ungarns mit einer vom Christusmonogramm bekrönten Standarte („HUNGARIA FELIX.“). Die allegorische Verherrlichung des Herrschers faßt die Sockelinschrift summarisch mit dessen Funktionen zusammen: „FRANCISCUS / HUNGARIA (sic!) et BOH. / REX. / ARCHIDUX AUSTRIAE / PIUS IUSTUS CLEMENS / PATER PATRIAE / MDCCXCII.“ Dieses Blatt aus dem Jahr 1792 markiert eines der frühesten Zeugnisse der Herrscherrepräsentation von Kaiser Franz. Für den Kaiser als Inhaber der Herrscherwürde im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation ist eine Serie von kolorierten Stichen von Fritz Neubauer (1825–vor 1882) auf der Basis von Gemälden Leopold Kupelwiesers („Franz II. / 1792–1806.“; von Kupelwieser 1840/1841 angefertigt)²⁴ (Abb. 8) und anderer mit Darstellungen der Regenten des Heiligen Römischen Reiches entscheidend (für den „Kaisersaal“ im „Römer“ in Frankfurt/M. angefertigt). Diese Ahnengalerie wurde zwischen 1838 und 1851 in 42 Porträts realisiert. Kupelwiesers Kaiser Franz, in der Rechten das Szepter und in der Linken den Reichsapfel haltend, steht vor einem Altar. Bereits Herrscher früherer Zeiten wurden in einem vergleichbaren Typus dargestellt, etwa Kaiser Joseph I.²⁵, und auch ein kolorierter Stich nach einer Zeichnung Johann Adam Delsenbachs (1687–1765)²⁶ kommt Kupelwiesers Formulierung sehr nahe. Die Symbolkraft der Insignien des Heiligen Römischen Reiches war auch dann noch gegeben, als das Reich erloschen war – deutlich in einer Darstellung eines anonymen österreichischen Malers, die Kaiser Franz II. (I.) mit Zeigegestus stehend vor einem Tisch präsentiert, auf dem sich die römisch-deutsche Kaiserkrone befindet (um 1815)²⁷.

Sucht man nach monumentalen Programmen unter der Regentschaft Kaiser Franz' II. (I.), die mit der Begründung des Kaisertums Österreich in Zusammenhang stehen, so kommt diesbezüglich lediglich der „Rittersaal“ der Wiener Hofburg in Betracht, der, seit dem Jahr 1802 geplant (ein kaiserlicher Baubeschluß ist im Hofbauamtsprotokoll vom 26. August 1804 festgehalten), erstmals 1808, anlässlich der Verleihung des Leopoldsordens



Abb. 7: Hieronymus Löschenkohl, Kaiser Franz II. (I.) als König von Ungarn und Böhmen, Punktierstich und Radierung, nach 1792 (Wien, ÖNB)



Abb. 8: Fritz Neubauer (nach einem Gemälde von Leopold Kupelwieser [1840/1841]), Kaiser Franz II., kolorierter Stich (Wien, ÖNB)

durch Kaiser Franz, einer konkreten Nutzung zugeführt wurde. Die querrrechteckigen, in die Wand vertieften Felder des – von Louis Joseph Montoyer errichteten – Baus zeigen (mit denen im Festsaal des Wiener Palais Rasumofsky verwandte) Stuckreliefs (wahrscheinlich im Jahr 1807 ausgeführt) von Augustin Robatz (1757–1815), deren breites Themenspektrum exemplarischer Heldentaten sowohl den griechisch-römischen Tugendkanon (altrömische Tugenden, Alexander, Frauen [unter anderem Sophonisbe]) und Bezüge zur Sage vom Goldenen Vlies als auch „zeitgenössische“ Ereignisse aus der Regentschaft des Kaisers (Franz vor

einem Feldherrnzelt, der thronende Herrscher, der Kaiser als Förderer von Landwirtschaft und Handel²⁸, Ritterschlag durch den Kaiser etc.) enthält²⁹. Die große Streuung der Themen läßt allerdings keine gezielte Programmatik oder Legitimation (etwa des neu errichteten österreichischen Kaisertums) im Rahmen der franziszeischen Herrscherrepräsentation erkennen³⁰.

DER BEZUG ZU KAISER JOSEPH II.

Am Anfang der eigenständigen Ikonographie Kaiser Franz' II. (I.) stehen Darstellungen, die ihn mit seinem „Erzieher“, Kaiser Joseph II., in Verbindung setzen³¹. Ein Gemälde mit dem späteren Kaiser Franz, der demonstrativ auf eine Büste Josephs II. weist, ist um 1785 von Joseph Hickel angefertigt worden³². Sogar eine Angleichung Franz' an den Kopftypus Josephs ist, etwa in einer Lithographie von François Séraphin Delpech (1778–1825) [„FRANÇOIS I.^{er} / Empereur d'Autriche.“]³³, die Franz II. (I.) im Ornat vom Goldenen Vlies zeigt, anzutreffen. Diese intensive Bezugnahme auf den großen Ahnherrn im Herrscheramt ist bereits bei einigen Porträts Kaiser Leopolds II. (reg. 1790–1792) zu bemerken³⁴. Der dadurch sichtbar gemachte Verweis auf einen Vorgänger im Amt im Rahmen der Darstellung sollte später auch bei der Herrscherrepräsentation Ferdinands I. praktiziert werden.

DIE REZEPTION BAROCKER TRADITIONEN

Neben der Orientierung an klassizistischen Traditionen stehen barocke Allegorien wie jene berühmte von Heinrich Friedrich Füger mit dem Titel „Allegorie auf die Segnungen des Friedens“ (1814)³⁵ (Abb. 9): In Fügers Gemälde erfährt Kaiser Franz als Herrscher, der Heimat und Kirche den Frieden bringt („[...] PATRIAE / AC ECCLESIAE / LIBERATORI [...]“), Verherrlichung. Rechts vorne ist die Personifikation des „Glaubens“ („Fides“) in Gestalt einer Frau, mit einem Kreuz in der Linken und mit der Rechten die zentrale Kaiserbüste umfassend, dargestellt, daneben liegt der Flußgott „Danubius“. Die linke vordere Gruppe, darunter ein Mann mit Eisenfesseln, versinnbildlicht das vom Regenten Gerechtigkeit, Frieden und Wohlstand erflehende Volk. Nach oben schließt die Komposition die Heiligste Dreifaltigkeit in Gestalt eines dreieckigen Strahlennimbus ab. Dadurch, daß der Kaiser in Fügers Formulierung als Porträtbüste à l'antique zum zentralen Bildgegenstand gemacht wird, erscheint der Verherrlichte auf eine höhere – und damit überzeitliche – Ebene erhoben. In diese Kategorie gehört auch Johann Joseph Schindlers (1777–1836) „Friedensfest“³⁶ mit den auf dem Altar des durch Kaiser



Abb. 9: Heinrich Friedrich Füger, Allegorie auf die Segnungen des Friedens, Gemälde, 1814
(Wien, Österreichische Galerie Belvedere)



Abb. 10: Franz von Hauslab d.Ä., Franz I. empfängt den Strahlenkranz des Ruhmes, Deckfarbenmalerei, 1814 (Wien, ÖNB)



Abb. 11: Johann Boehm nach Georg (?) Lamprecht, Himmel und Erde feiern den österreichischen Kaiser Franz I. („BEYSPIEL SIRIUS REINER EHRFURCHT“), Aquatinta, 1814 (Wien, ÖNB)

Franz personifizierten Vaterlandes ihre Herzen opfernden Volksstämmen der Monarchie (in entsprechenden Trachten)³⁷. Bereits in Fügers Ölskizze „Venetia und Dalmatia huldigen Kaiser Franz II.“ (um 1797)³⁸, die der allegorischen Verherrlichung des Friedens von Campo Formio (1797) gewidmet ist, fanden barocke Bildmuster Eingang: Die neuerworbenen Provinzen huldigen hier dem von Maria mit Kind beschirmten Kaiser. Werke dieser Prägung stehen letztlich im Banne der Ikonographie der Befreiungskriege, die im Ausdruck des Dankes gegenüber dem „Retter des Vaterlandes“ ihre zentrale Aussage besitzt – besonders deutlich in einer Deckfarbenmalerei von Franz von Hauslab d.Ä. mit dem Titel „Franz I. empfängt den Strahlenkranz des Ruhmes“ (1814)³⁹ (Abb. 10). Ebenfalls als Huldigung vor dem vaterländischen „Retter“ konzipiert ist eine Aquatinta aus dem Jahr 1814 (gezeichnet von Georg [?] Lamprecht und gestochen von Johann Boehm), die darstellt, wie – anlässlich der wiedergewonnenen Freiheit (mit Hinweis auf den 16. Juni 1814 als Datum der Rückkehr Kaiser Franz' aus Paris) – Himmel und Erde den österreichischen Regenten feiern („BEYSPIEL SIRIUS – REINER EHRFURCHT“)⁴⁰ (Abb. 11). Darauf nimmt auch die entsprechende Beischrift „Als der Schöpfer des Glückes der Deutschen – Geschlechter

von der Seine an die Donau zurücke kam / war innigste Freude auf jeder Stirne zu sehen. – Hoch schlugen die Herzen der Helden und Bürger / selbst Himmel und Erde – feyerte (sic!) den Glücklichsten der Tage!“ Bezug: Das Bild des Regenten wird von zwei Personifikationen (links die „Wahrheit“, welche die „Falschheit“ zertritt, rechts die „Erkenntnis der Ursachen“) an einer Friedenspalme angebracht. Nicht eine bestimmte Aktion des Herrschers ist hier entscheidend, sondern dessen Wirken in einem vorherbestimmten göttlichen – und durch kosmische Symbolik (Sterne, Regenbogen) veranschaulichten – Heils- bzw. Geschichtsplan. Bereits in einer lavierten Tuschzeichnung von Ludwig Kohl mit dem Titel „Apotheose Franz' I.“⁴¹ war Kaiser Franz in allegorischer Weise verherrlicht worden: Eine Muse (oder die „Veritas“ mit der Sonnenscheibe vor der Brust) schreibt hier den Namen des Herrschers auf einen Steinblock.

DIE „LIEBE“ DES HERRSCHERS UND DIE „LIEBE“ ZUM HERRSCHER ALS PROPAGANDISTISCHE LEITMOTIVE HABSBURGS IM 19. JAHRHUNDERT

Die im 19. Jahrhundert allgegenwärtige Betonung der „Liebe“ zum Vaterland war theoretisch in Joseph von Sonnenfels' (1733–1817) bedeutender Schrift „Über die Liebe des Vaterlandes“ (Wien 1771) grundgelegt, in der allerdings von einem gottesfürchtigen Patriotismus nicht die Rede ist⁴². Nach Sonnenfels' „Rede auf Marien Theresiens Geburtstag“ (Wien 1762) gehört es zu den Aufgaben eines idealen Fürsten, „(...) Vater des Reichs (...)“ zu sein, der „(...) seine Unterthanen sämmtlich als seine Kinder betrachtet. (...)“⁴³. Hier konnte Kaiser Franz' spezifische Auffassung vom Herrschertum – auf der Basis des im 18. Jahrhundert verstärkt an Bedeutung gewinnenden emotionalisierten Patriarchalismus⁴⁴ – unmittelbar anschließen. Klingenstein⁴⁵ interpretierte die stark familienväterlichen Züge der kaiserlichen Mentalität als „Traditionsrest“ des alten – und inzwischen geschrumpften – Begriffs vom „Haus Österreich“. In den Reisebeschreibungen ausländischer Besucher aus dem späten 18. Jahrhundert wurde zumeist ein Bild vom Regenten entworfen, das wesentlich durch die Eigenschaften Einfachheit, Wohltätigkeit und Frömmigkeit charakterisiert werden kann. In den entsprechenden Berichten ist durchwegs von treuer Anhänglichkeit des Volkes die Rede, von Güte und Zugänglichkeit des Monarchen und auch davon, daß die Bevölkerung mit Wärme und Gerechtigkeit von ihrem Kaiser spricht⁴⁶ – Feststellungen, die bereits während der Regentschaft Kaiser Josephs II. an der Tagesordnung waren, so im anonym erschienenen Büchlein Josef Richters „Warum wird Kaiser Joseph von seinem Volke nicht geliebt“ (Wien 1787) sowie in der entsprechenden Antwort „Kaiser Joseph wird doch geliebt. Ein (sic!) kleine Antwort auf die kuerzlich erschienene Schrift: >Warum wird Kaiser Joseph von seinem Volke nicht geliebt?<“ (Wien 1787). Christian Ulrich Detlev Freiherr von

Eggers schrieb in einem aus dem frühen 19. Jahrhundert stammenden Konvolut im Wiener Stadt- und Landesarchiv⁴⁷ über die Person des Kaisers: „(...) Es ist nicht möglich ihn nicht zu lieben und ihm nicht zu vertrauen. (...)“, und der berühmte Freiheitsdichter Karl Theodor Körner (1791–1813) formulierte in ähnlicher Weise⁴⁸: „(...) Er hat für mich so einen biederen Ausdruck von Rechtlichkeit und Treue im Gesicht, daß ich ihn gern ansehe. (...)“ Zum Kontakt mit *seinem* Volk gehörte vor allem die Abhaltung wöchentlicher Audienzen, die jeder besuchen konnte. Besonders gern betrachtete sich Kaiser Franz als „Vater“ einer Völkerfamilie, die durch den Rahmen der Monarchie vereint war. Nicht zuletzt war der Begriff des monarchischen „Familienvaters“ in aufklärerischen Diskursen⁴⁹ und in der Gründungsurkunde der „Heiligen Allianz“ festgeschrieben. Auch die Eintracht der Herrschenden als Grundlage des Glücks der Völker kann seit franziszeischer Zeit als bestimmender Topos ausgemacht werden⁵⁰, der über das Franz-Denkmal Pompeo Marchesi in Wien⁵¹ bis zur „Konkordienformel“ an der Rückseite (Burggarten) der Neuen Burg in Wien (1916) mit der Inschrift im Attikageschoß („HIS AEDIBVS / ADHAERET CONCORS / POPVLORVM AMOR“) reicht.

Als frühes anschauliches Zeugnis dieser Propagierung der „Liebe zum Herrscher“ ist ein Entwurf für ein „vaterländisches Denkmal“⁵² anzusehen, der in der darunter befindlichen Inschrift zitiert: „Wie unser Kaiser war noch kein Monarch geliebt / Da jeder Bürger Ihm Geschenke freudig giebt.“: Dargestellt ist hier Franz II. (I.), die ihm von seinen Untertanen dargebrachten „patriotischen Beiträge“, eine Art freiwillige Kriegssteuer, entgegennehmend. Löschenkohl selbst war im Jahr 1793 unter den ersten Spendern. Zunfabzeichen und andere Kriegsgeräte des ersten Koalitionskrieges gegen Frankreich, ursprünglich in der k.k. Schatzkammer, wurden 1871 an das Museum im „Arsenal“ mit der Bestimmung abgetreten, hier ein bleibendes Monument für die Opferwilligkeit Österreichs in den Jahren von 1792 bis 1794 zu bilden. In diesem Zusammenhang ist auch ein Kupferstich von Mansfeld (Mitglied der Wiener Kupferstecherfamilie) nach Franz Xaver Würth (1749–1813) von Bedeutung, der einen Pokal zeigt, den Kaiser Franz II. (I.) „seinen“ Bürgern in Wien widmete (1793)⁵³ (Abb. 12).

Am 22. Jänner 1806 rief Franz II. (I.) in einer Proklamation zur inneren Erneuerung und Festigung Österreichs auf: „(...) Ich kenne kein anderes Glück als das Glück dieser Völker, keinen höheren Ruhm als Vater dieser Völker zu seyn, die an Biedersinn, an fester und unerschütterlicher Treue, die an reiner Liebe zu ihrem Monarchen und ihrem Vaterlande keiner Nation (sic!) Europas nachstehen. (...)“⁵⁴ Johann Philipp Karl Reichsgraf von Stadion, der am 25. September 1805 Österreichs Außenminister geworden war, stand hinter der Formulierung dieses Manifests⁵⁵. Die propagandistische Aufbereitung herrscherlicher „Liebe“ war allerdings in vielen Spielarten möglich – nicht nur in bezug auf die *Herrscherliebe dem Volk gegenüber*⁵⁶ und die *Liebe zum Herrscher*, sondern auch in der *brüderlichen Liebe zwi-*



ZUM EWIGEN ANDEKEN
 des inwendigen Liebe aller bürgerl. Stande, Meißner und Gewerken in Wien, die Ihn, und die Vaterland
 und seine Herrscher: Seine Geistesgaben und Ehrschaftlichkeit, anerkennen
FRANZ DER ZWEITE
 dessen Reiches allen Zeiten Lob und Preisung 1793

Abb. 12: Kupferstich von Mansfeld nach Franz Xaver Würth, Pokal, den Kaiser Franz II. (I.) „seinen“ Bürgern in Wien widmete, undatierter Kupferstich, nach 1793 (Wien, Wien Museum)



Kaiser Albrechts Hund.

Abb. 13: Johann Nepomuk Passini, Kaiser Albrechts Hund, in: Hormayrs „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte“ 1820, Kupferstich (Wien, ÖNB)

schen Mitgliedern des habsburgischen Herrscherhauses – ein Aspekt, der im berühmten Gedicht „Kaiser Albrechts Hund“ (1809) Heinrich Joseph von Collins (1771–1811) besonders deutlich wird: „(...) Und: Habsburg kann nicht sinken, wenn seine Söhne sich / So brüderlich stets lieben, so fest, so inniglich. (...)“ (22. Strophe)⁵⁷. Als entsprechende Darstellung in Hormayrs „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte“ 1 (1820)⁵⁸ ist ein Stich von Johann Nepomuk Passini (nach einem auf Burg Raitz [Mähren] befindlichen Gemälde von Karl Ruß)⁵⁹ (Abb. 13) beigegeben. Die in Collins Gedicht dezidiert in den Vordergrund gestellte Umarmung der Söhne Leopold und Friedrich durch Kaiser Albrecht (als Ausdruck habsburgischer „Brüderliebe“) findet ein Pendant in der Frontispizabbildung der Werkausgabe des Jahres 1813, da dort (in einem Punktierstich von Friedrich John) ebenfalls dieser Umarmungsgestus wiedergegeben wird⁶⁰.

Die umfassende und vielschichtige Instrumentalisierung der „Liebe“ als fundamentale Kategorie der Herrscherverehrung ist allerdings keine Erfindung der Habsburger: Leopold I. von Belgien (1790–1865) etwa antwortete auf eine Schilderung Königin Victorias (1819–1901) über einen begeisterten Empfang, daß nichts bewegender sei als der spontane Ausdruck von gefühlsmäßiger Zuneigung und Verehrung von seiten der Menschenmenge: „The affection of the people“, so belehrte er die englische Königin über den Nutzen der Monarchie am 1. November 1844, „is (...) a strong support, and a real guarantee for future times. (...)“⁶¹ Auch die bayerische Verfassung des Jahres 1818 („Charta magna Bavariae“) hatte König Maximilian I. Joseph als einen Herrscher bezeichnet, „(...) welcher das Glück seines Herzens und den Ruhm seines Thrones nur von dem Glücke des Vaterlandes und von der Liebe seines Volkes empfangen will. (...)“⁶² Nicht zuletzt war dieses Motiv in den Broschüren anlässlich des Todes Kaiser Wilhelms I. im Jahr 1888 entscheidend (z. B. „Die Liebe des deutschen Volkes zu seinem Kaiser Wilhelm I. Dichternachrufe aus allen Gauen Deutschlands, gesammelt von K. Reimann“ [Dresden 1888]).

DAS JAHR 1814 – DIE BEFREIUNG IN WORT UND BILD

Die Rückkehr des Kaisers aus Paris und dessen feierlicher Einzug in Wien am 16. Juni 1814 waren für Ikonographie und Panegyrik von allergrößter Bedeutung. Der Kaiser wurde bei dem neben dem Kärntnertor errichteten Triumphbogen („Ehrenpforte, welche zu Wien am äussern Kärnthnerthor errichtet, / und durch die Se. Majestät Kaiser Franz I. nach / glorreicher Rückkehr aus Frankreich am 16. Juni 1814. / den feierlichen Einzug hielt.“)⁶³ vom Wiener Bürgermeister Stephan von Wohlleben und dem Magistrat empfangen. Dabei ist zu berücksichtigen, daß bereits frühere feierliche Einzüge des Regenten Bildwürdigkeit erlangten, so etwa der Einzug Franz' II. (I.) nach Abschluß des Preßburger Friedens in Wien am 16. Jänner 1806⁶⁴ und jener von Kaiser Franz in Paris am 15. April 1814⁶⁵.

Das angeblich wahre Ausmaß der „Liebe“ des Volkes zum Kaiser in den Jahren 1814/1815 wurde in besonderer Weise in einem zweibändigen Werk von Rossi (1814/1815) propagiert, das in minutiöser Weise alle entsprechenden Zeugnisse auflistet und wichtige Querverbindungen zu bildlichen Darstellungen ermöglicht. Dies kommt bereits in der Widmung zu Band 1 (1814) klar zum Ausdruck: Ziel des Werkes sei es, „(...) den Aeüßerungen der Freude, Treue und Liebe der edlen Bewohner dieses Kaiserstaates ein bleibendes Denkmahl zu setzen. (...)“ Die Publikation spart nicht mit Superlativen, beispielsweise bei der „Rueckreise Sr Majestät des Kaisers und Koenigs von Paris bis Wien“: „(...) Nie ward ein Sieger in der Hauptstadt des Feindes mit solch ungezwungener, ungeheuchelter Freude empfangen, nie bey seiner Abreise mit solch herzlichen Segenswünschen begleitet, als Kaiser Franz der

I. beym Einzuge in, und bey der Abreise von Paris (...)“ In der Folge werden in der Publikation alle Denkmäler, Ehrenpforten, Transparente, Beleuchtungen, Chronogramme etc. aufgelistet, die Franz bei der Durchreise bis zu seiner Ankunft in Wien gewidmet wurden, wobei das „Hochgefühl des Volkes“ variantenreich beschworen wird. Beim Einzug in die Hofburg überreichte man Franz ein Gedicht des achtjährigen Alexander Georg Manaszky, das den Herrscher unter anderem als „Koenig aller Herzen“ feiert. Am Ballhausplatz war „Vater des Vaterlandes! / Segen der Voelker! / Liebling der Gottheit!“⁶⁶ zu lesen, und Am Bergel, am Anfang des Rathgäßchens, „Kein Opfer scheuest Du, / Uns alle zu befreyen. / Wir wollen Dir dafuer / Die reinste Liebe weihen.“⁶⁷ Nicht nur die *offiziellen* Lobgedichte und Huldigungen gegenüber dem Kaiser wurden penibel aufgelistet, sondern in gleicher Weise sollten auch die Zeugnisse der „reinen“ Liebe des Volkes in den Vordergrund treten⁶⁸. Dabei wechseln mythologische Anspielungen mit klassischen Zitaten „väterlicher“ Herrscherliebe⁶⁹, gipfelnd in Formulierungen wie „Vater Franz“ und „Agamemnon unsrer Zeit“⁷⁰. Besonders die Bezeichnung des Herrschers als „Vater“ ist in diesem Zusammenhang eine wichtige grundlegende Konstante, wie nicht zuletzt auch Joseph Müllers Schrift „Der Vater ist da! Ein Freudengehoene am Tage der glorreichen Ankunft Seiner Majestät unsers vielgeliebten Kaisers in Wien den 16. Junius 1814“ (Wien 1814 [besonders die 4. Strophe]) demonstriert. Noch in Carl Adam Kaltenbrunners Gedicht „An Oesterreich's Kaiserpaar Franz und Caroline. An den Thoren von Linz im October 1833“⁷¹ kann man lesen: „(...) Und jubelnd hört man von den Stimmen allen: / >Der Vater und die Mutter, sind's!< erschallen. (...)“ bzw. „(...) Du Vater, dem wir kindlich liebend nahen, (...)“. Die Anrufung des „Stammvaters“ Rudolf I. darf dabei nicht fehlen: „(...) Wohl ueber fuenf hundert Jahre sind / Seit jenem Tage verschwunden, / Wo Deutschland sein schoenstes Angebind' / An Rudolph von Habsburg gefunden. / Seit Gott Ihn als Retter herbey gefuehrt, / Hat immer ein Habsburger uns regiert. (...)“⁷² Am Ende des ersten Bandes von Rossis Publikation sind einige Festdekorationen, Beleuchtungen etc. in aufklappbaren Stichen als Faltafeln dargestellt (ebenso im zweiten Band, der alle Feiern, Denkmäler, Beleuchtungen etc. auflistet, die zu Ehren von Franz abgehalten wurden. Auf S. 4–7 sind alle Gelegenheitsschriften, poetische Aufsätze, Vertonungen etc. verzeichnet, die anlässlich der Rückkehr von Kaiser Franz erschienen). Rossis materialreiche Publikation ist eindrucksvollster Ausdruck der Propaganda anlässlich der Rückkehr Kaiser Franz' im Jahr 1814.

Die prominentesten Darstellungen des Einzugs Kaiser Franz' in Wien am 16. Juni 1814 sind ohne Zweifel Johann Peter Kraffts enkaustische Wachsmalereien in der Wiener Hofburg (1828–1832)⁷³ und Carl von Blaas' „Der Einzug des Kaisers Franz I. in Wien nach dem Pariser Frieden am 16. Juni 1814“ für die „Ruhmeshalle“ im Wiener „Arsenal“⁷⁴. Im Gegensatz zu Krafft wird bei Blaas der triumphale Aspekt deutlich herausgestrichen und durch die frontale Wiedergabe des reitenden Kaisers monumental in Szene gesetzt. Eine wichtige



Abb. 14: Johann Nepomuk Hoechle, Feierlicher Einzug Kaiser Franz' I. in Wien am 16. Juni 1814, Aquarell (Wien, ÖNB)

Grundlage für die Interpretation Kraffts ist Johann Nepomuk Hoechles (1790–1835) Aquarell „Feierlicher Einzug Kaiser Franz' I. in Wien am 16. Juni 1814“ aus dem Jahr 1814⁷⁵, das als entsprechende Vorlage für Blatt 11 („Feyerlicher Einzug Sr. Majestät des Kaisers in Wien, am 16^{ten} Juny 1814“) der 1836 von Franz Wolf in Preßburg in 21 kolorierten lithographischen Tafeln ausgeführten berühmten Serie „Hauptmomente aus dem Leben Sr. Majestät Franz I. Kaisers von Oesterreich, apostol. Königs“ fungierte. Daneben ist eine kolorierte Radierung (mit Kupferstich) Johann Nepomuk Hoechles als Blatt Nr. 18 der bei Artaria erschienenen Serie „Schlachten, Ereignisse und andere militärische Vorstellungen“ überliefert⁷⁶. Der dabei monumental ins Zentrum gesetzte Triumphbogen ist zudem wesentlicher Teil eines weiteren Aquarells Hoechles zu diesem Thema⁷⁷ (Abb. 14). Die gattungsübergreifende Bedeutung des Einzugs Franz' II. (I.) in der Formulierung Hoechles wird dadurch unterstrichen, daß auch die Medaillenkunst das Sujet in ähnlicher Weise aufgriff⁷⁸.

DAS REITERPORTRÄT

Das ganzfigurige Reiterporträt erfuhr unter Kaiser Franz II. (I.) eine neue Belebung⁷⁹. Bereits ein anonymer kolorierter Stich aus dem späten 18. Jahrhundert stellt „Franciscus II. Römischer Kaiser geb. den 12.^{ten} Febr. / 1768“⁸⁰ im Typus eines Reiters als Teil einer große-



FRANCISCVS I.

*Alte Manier des et Antonius Archiduc Austriae
 Des. Tencate. Sculp. Paul Veroy. Sculp. Supplement F. Kellner*



FERDINANDVS II DG ROM IMP. SEMP AUG GER M
 HUNG BOHDAL CR SCL - REX ARCHIDV AUST
 DVX BURG ST CAR CARN WIR SUP ET INF SILES
 MARCH MORET SUP ET INF LISCOHAR TYROL GORZ



Abb. 15 (links oben): Jakob Adam (nach einer Zeichnung von Josef Kreuztlinger), Kaiser Franz II. (I.) als böhmischer und ungarischer König sowie als Erzherzog von Österreich, Kupferstich, 1792 (Wien, ÖNB)

Abb. 16 (rechts oben): Reiterporträt Kaiser Ferdinands II., unsignierter Stich, vor 1637 (Wien, ÖNB)

Abb. 17: Johann Nepomuk Hoechle, Kaiser Franz I. bei einer Truppenparade vor der Spinnerin am Kreuz, Aquarell, um 1815 (Wien, ÖNB)

ren Serie dar. Im Krönungsjahr 1792 schuf Jakob Adam (nach einer Zeichnung von Josef Kreuzinger) einen Stich mit der Bezeichnung „FRANCISCUS I.“, der Franz II. (I.) als böhmischen und ungarischen König sowie als Erzherzog von Österreich zeigt⁸¹ (Abb. 15) und in der Typik deutlich auf die barocken Traditionen des herrscherlichen Reiterporträts Bezug nimmt (z. B. unsignierter Stich; Kaiser Ferdinand II., [† 1637])⁸² (Abb. 16). Das Reiterbildnis erlebte besonders in einer Feder- und Aquarellserie Johann Nepomuk Hoechles in der Akademie der bildenden Künste in Wien⁸³ eine beachtliche künstlerische Aufwertung: Kaiser Franz I. Stephan zu Pferd mit der römisch-deutschen Kaiserkrone (?) vor der Spinnerin am Kreuz und St. Stephan⁸⁴, Joseph II.⁸⁵, Leopold II. (als König von Böhmen)⁸⁶ sowie Maria Theresia als Königin von Ungarn (vor der Silhouette Preßburgs)⁸⁷. Die Insignien sind in allen vier Darstellungen der Serie äußerst stilisiert gehalten und erlauben keine direkte Zuordnung. Blätter dieser Art sind mit einem Aquarell Johann Nepomuk Hoechles („Kaiser Franz II. [I.] bei einer Truppenparade vor der Spinnerin am Kreuz“) [um 1815]⁸⁸ (Abb. 17) vergleichbar. Offensichtlich bildete Johann Nepomuk Hoechles Folge in der Akademie der bildenden Künste in Wien eine wichtige Grundlage für die Deckengestaltung der „Rüstkammer“ bzw. des „Zweiten Empfangszimmers“ der „Franzensburg“ mit vier Reiterdarstellungen von Eticho bis Kaiser Franz II. (I.) [1829]⁸⁹.

DAS KAISERPORTRÄT FRIEDRICH VON AMERLINGS (1832) UND DIE WIEDERGABE DER „INDIVIDUALITÄT“ DES HERRSCHERS

Besonders jene Porträts Kaiser Franz', welche die *Physiognomie* des Herrschers in das Zentrum stellen, sind für Fragen des herrscherlichen Selbstverständnisses im Kaisertum Österreich von zentralem Interesse. Dies betrifft insbesondere Friedrich von Amerlings bekanntes Kaiserporträt aus dem Jahr 1832 im Wiener Kunsthistorischen Museum⁹⁰. Das bei den Audienzen unmittelbar greifbare Verhältnis zwischen dem Herrscher und *seinem* Volk wird in Amerlings Porträt besonders durch die akzentuierte kaiserliche Physiognomie zum Ausdruck gebracht, die in einem emotionalen Verhältnis zwischen dem Regenten und den anonymen Untertanen gründet. Für das bürgerliche Publikum, hauptsächlich „Konsument“ dieser Art von Kaiserbildern, erhielt dabei die Rolle des von Mitgefühl und Menschenliebe motivierten und gezeichneten Monarchen eine besondere Betonung. Amerling ging es in seinem Gemälde offensichtlich primär um die Veranschaulichung der Intention, Individualität im Herrscherporträt als Ausdruck des „väterlichen“ Bewußtseins um das Wohlergehen des Volkes einzusetzen. Das Werk war nicht ohne Grund Gegenstand einer umfangreichen Rezeption – am deutlichsten in einer Lithographie Thomas Driendls (München) nach einer Zeichnung von Johann Nepomuk Ender („DIE KAISERLICH KOENIGLICH



Abb. 18: Thomas Driendl (nach einer Zeichnung von Johann Nepomuk Ender), Die kaiserliche Familie betrachtet das Bildnis Franz' I., Lithographie, um 1836 (Graz, Neue Galerie am Joanneum, Graphische Sammlung)

OESTERREICHISCHE FAMILIE / DAS BILDNISS DES HÖCHSTSELIGEN KAISERS FRANZ I. BETRACHTEND. / Den treuen Nationen des Oesterreich. Kaiserreiches / gewidmet.“; um 1836)⁹¹ (Abb. 18). Driendls Blatt ist – wie auch Amerlings Gemälde – bewusst auf ein *persönlich-emotionales* Verhältnis zum Betrachter hin angelegt, der als *Adressat* des Gedenkens an den „guten Kaiser“ Franz angesprochen wird⁹². Die besondere Bedeutung von Amerlings Porträt verdeutlicht – neben einer vielleicht von Johann Nepomuk Ender unmittelbar nach Amerlings Version angefertigten Fassung mit Kaiser Ferdinand I. im Krönungsornat (nach 1835)⁹³ (Abb. 19) – auch dessen umfangreiche literarische Rezeption, beispielsweise im Gedicht „Das Bild Sr. Majestät des Kaisers, / gemahlt von Friedrich Amerling. / Betrachtet von Friedrich Reil.“⁹⁴. Dieses – bislang nicht entsprechend beachtete – Poem betont nachdrücklich die Bedeutung des Antlitzes des Herrschers im Rahmen der Aussage des Gemäldes: „(...) Wie durchaus wahrer Ausdruck gibt dieß Haupt! / Nichts dünkt uns übrig, Alles rein und fertig. / Ich weiß kein Bild, wo man so willig glaubt / Und fromm, der Kaiser selbst sei gegenwärtig. (...)“⁹⁵ Der auffällige Ernst im Gesichtsausdruck



Abb. 19: Johann Nepomuk Ender (?), Kaiser Ferdinand I. im Krönungsornat, Gemälde, nach 1835 (Wien, Österreichische Galerie Belvedere)

des Kaisers steht auch hier im Zentrum der Betrachtungen: „(...) Hier ist das Antlitz, ja! das Alles kündet, / Was an dem Kaiser all sein Volk verehrt. / Ernst ist es; doch die Krone Ernst begehrt. (...) Allein, wie mild spricht Franzens Ernst sich aus! / Mit Ehrfurcht nur tritt Jeder aus dem Haus. (...)“⁹⁶ In der Folge werden Stirn-, Mund- und Augenpartien detailliert beschrieben und allegorisch interpretiert. Das als äußerst lebendig interpretierte Antlitz des Monarchen wird als eigentlich wünschenswertes „liebste Bild“ gesehen und nicht dessen Abbild auf dem Gemälde, mag es vom Künstler auch noch so gut getroffen sein: „(...) Daß Franz, der Segenslande Salomon / Das Wunder auch von Menschenalter werde, / Gepriesen, wie noch Keiner auf dem Thron / Dieß bitt' ich, Gott des Himmels und der Erde! / Das wäre mir des Kaisers liebste Bild, / Und so der allgemeine Wunsch erfüllt. (...)“⁹⁷

Der Ausdruck des ernst und melancholisch blickenden Kaisers wurde für viele Porträts

Franz' II. (I.) – vor und nach der Entstehung von Amerlings Gemälde – wesentlich, etwa in Ferdinand Georg Waldmüllers Gemälden Kaiser Franz', davon eines im Besitz des Wien Museums⁹⁸, in einem Gemälde eines anonymen Malers (um 1825) mit Kaiser Franz in Feldmarschall-Uniform⁹⁹, in Amerlings Brustbild (1832) in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien¹⁰⁰ sowie in einem Schreibtischbild (Hüftstück in Zivil) Amerlings (1833)¹⁰¹, verbreitet durch einen Stich von Tommaso Benedetti (1834)¹⁰² (Abb. 20). Das dabei zumeist im Zentrum des künstlerischen Interesses stehende Antlitz des ernst blickenden Regenten ist somit quasi standardisierter – und eben nicht „individueller“ – Ausdruck des am Schicksal seines Volkes Anteil nehmenden Herrschers und Völkervaters. Zum einen sollte durch diese Darstellungen Individualität und Anteilnahme signalisiert werden, zum anderen wurde „Individualität“ gerade durch den stereotypen Gebrauch typisiert, formelhaft gebraucht und damit letztlich entkräftet. Die meisten dieser Werke bewegen sich somit im Spannungsfeld von realistischer Charakterisierung und maskenhafter Vervielfältigung eines standardisierten Herrscher-„Images“. Nicht nur in den Gemälden, sondern auch in den



Abb. 20: Kaiser Franz I. am Schreibtisch (Hüftstück in Zivil), Stich von Tommaso Benedetti (nach einem Gemälde von Friedrich von Amerling), 1834 (Wien, ÖNB)



FRANZ I.

Abb. 21: Wilhelm Görner (nach einer Zeichnung von J. Schwind), Kaiser Franz I., Lithographie, um 1825/1827 (Wien, ÖNB)

großen druckgraphischen Serien wurde dieser markante Gesichtstypus, der gleichsam eine „Trademark“ des Herrschers darstellte, betont, so auch im Titelblatt der äußerst verbreiteten lithographischen Serie „Hauptmomente aus dem Leben Sr. Majestät Franz I. Kaisers von Oesterreich“ von Franz Wolf nach Johann Nepomuk Hoechle mit dem (von fünf Szenen umgebenen) Antlitz des Regenten im Zentrum¹⁰³.

REPRÄSENTATIVE HERRSCHERPORTRÄTS

Als eine der frühesten repräsentativ-ganzfigurigen Darstellungen kann ein Porträt Kaiser Franz' im Goldenen Vlies-Ornat von Joseph Abel aus dem Jahr 1815 angesprochen werden: Rechts auf dem Empiretisch befinden sich die Kroninsignien. Die portalartige Nische im Hintergrund rahmt den Herrscher und betont ihn im Sinne einer architektonischen Würdeformel¹⁰⁴. Anzuschließen wäre hier Anton Einsles (1801–1871) Gemälde „Kaiser Franz I. im

Vlies-Ornat¹⁰⁵, das den Regenten in der Pose mit der in die Hüfte gestemmt rechten Hand zeigt – ein Typus, der besonders stark auf frühe Darstellungen Kaiser Franz Josephs wirkt¹⁰⁶. Besonders in Leopold Kupelwiesers Gemälde Kaiser Franz' im Goldenen-Vlies-Ornat aus dem Jahr 1827¹⁰⁷ gewinnt die Rolle der priesterlich-strengen Gestalt eine monumentale und fast hoheitsvolle Wirkung. Repräsentative Herrscherporträts Kaiser Franz' II. (I.), wie sie auch in entsprechenden Druckgraphiken (z. B. Lithographie von Wilhelm Görner [tätig in Wien um 1825/1827] nach einer Zeichnung von J. Schwind)¹⁰⁸ (Abb. 21) überliefert sind, stellen die Ausnahme innerhalb der Ikonographie des Kaisers dar. Häufig wird dabei ein standardisiertes Schema verwendet, auf das auch Johann Baptist Lampi d.J.¹⁰⁹ zurückgriff.

DER HERRSCHER ALS „ERSTER BÜRGER“

Der innovativste Aspekt in der Ikonographie Kaiser Franz' bestand ohne Zweifel in der Integration *bürgerlicher* Elemente in das Herrscherbild. In Adam Rammelmayers (1808 bzw. 1810–nach 1850) Entwurf einer Statue des Kaisers im Gehrock wird der Übergang zur realistisch-genremäßigen Denkmalkunst in besonderer Weise vollzogen: Die rechte Hand (mit der Dokumentenrolle) weist nach vorne, die Linke aber ist in den Rockaufschlag gesteckt. Rammelmayers Statue (nach dessen Werkliste um 1842 angefertigt), von der wir nicht wissen, ob sie als Statuette oder zur Ausführung in Lebensgröße geplant war, ist in einer Lithographie Joseph Kriehubers, herausgegeben von Joseph Trentsensky (1793–1839) in Wien (mit der Bezeichnung „NACH DER STATUE VON RAMELMAYER.“), überliefert¹¹⁰ (Abb. 22). Das wahrscheinlich um 1842 – und somit ein Jahr nach der feierlichen Grundsteinlegung des Wiener Franz-Monuments – entstandene Werk gehört zweifellos zu den künstlerisch modernsten Herrscherstandbildern im deutschsprachigen Raum, an das sich Ludwig Schwanthalers Standbild



Abb. 22: Joseph Kriehuber, Kaiser Franz I. im Gehrock, Lithographie, nach 1842 (Wien, ÖNB)

DER STILLE WAND



Der Kaiser führt den Sarg eines Armen
 durch die Straßen von Wien, um den Armen zu helfen.

Abb. 23: Kaiser Franz I. begleitet den Sarg eines Armen, Lithographie (nach einer Vorlage von E. Koralek [Koraleh]), nach 1834 (Wien, ÖNB)

Kaiser Franz' für Franzensbad (1851 aufgestellt), ein privater Auftrag aus dessen letzten Lebensjahren, anschließt. Die Bedeutung des Entwurfs Rammelmayers zeigt auch ein verwandter kleinformatiger Stahlstich Carl Heinrich Rahls (1812–1865), der Kaiser Franz (mit der Schriftrolle in der Linken) im bürgerlichen Rock darstellt¹¹¹.

Im Jahr 1807 erhielten Anton Petter (1781–1858), Karl Ruß (1779–1843) und Johann Peter Krafft (1780–1856) den Auftrag, in der Wiener Hofburg die Appartements für Maria Ludovica von Este, die im Jänner des folgenden Jahres die dritte Gemahlin des Kaisers wurde, mit Supraporten und Deckenbildern mythologischen und allegorischen Inhalts auszustatten¹¹². Ganz neuartig konzipiert aber sind die drei Historienbilder mit Szenen aus dem Leben Franz' I., die Krafft ab 1834 für die Kaiserin Caroline Auguste schuf¹¹³. Anders als in den monumentalen Wandgemälden für die Hofburg¹¹⁴ spielt hier der Kaiser eine aktive Rolle im Rahmen von Begebenheiten, die seine *väterliche Verbundenheit* mit dem Volk demonstrier-

ren sollen: „Kaiser Franz I. begleitet den Sarg eines Armen“¹¹⁵, „Kaiser Franz I. erteilt eine allgemeine Audienz“¹¹⁶ und „Kaiser Franz I. setzt einen Mann auf dem Laxenburger Teich über“¹¹⁷. Das „Image“ des sich bürgerlich und volksverbunden gebenden Monarchen fand besonders im Gemälde „Kaiser Franz I. begleitet den Sarg eines Armen“ kongenialen Ausdruck (eine Vorlage von E. Koralek [Koraleh] [nicht nachgewiesen], die eine Variante dieser Begebenheit darstellt, wurde von einem gewissen „Heinrich“, vielleicht Franz [1802–1890], lithographiert [nach 1834])¹¹⁸ (Abb. 23): Der fürsorgliche Landesvater erkannte, daß dem Leichenzug eines fremden und armen Mannes niemand folgte. Deshalb ging er zusammen mit seinem Adjutanten mit gutem Beispiel voran. Dieser konkrete Anlaß, beschrieben in einem Gedicht von Nina von Guyon-Rouland („Der Leichenzug des Armen“, abgedruckt in der „Wiener Zeitung“ vom 4. Dezember 1832 [Franz, der „(...) stets mit Vatergüte der Völker Wohl erwägt. (...)]“), betont das väterliche Auftreten des Regenten in anekdotischer Weise, ähnlich im Gedicht „Der stille Gang“ von Moritz Gottlieb Saphir, das als textliches Pendant gelten kann¹¹⁹ und den „aufrichtigen“ Charakter Franz’ sowie dessen schlichtes Auftreten („[...] Ganz einfach und ganz schlicht ist sein Gewand, / Und kenntlich nur ist er dem ganzen Volk, allein / Am frommen Antlitz, an des Auges milden Schein! [...]“)¹²⁰ in den Vordergrund stellt. Auch die Ballade „Todtenglöcklein“¹²¹ sowie das Gedicht „Des Armen Leichenzug“ von Franz Ernst Scherer (tätig im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts)¹²² sind dieser Begebenheit gewidmet. „Der stille Gang“ des Kaisers ist somit ein instruktives Beispiel, wie zahlreiche literarische *und* bildliche Formulierungen einen Topos herrscherlichen Wirkens bzw. kaiserlicher Legende in den Vordergrund stellen. Im Gedicht „Des Armen Leichenbegängniß“ von Wilhelm Smets (1796–1848) wird sogar die Funktion des Trauerzugs umgedeutet, indem nun der Kaiser als eigentliches Ziel (wie letztlich auch in Kraffts Gemälde mit dem bildparallel und weisend [!] dargestellten Regenten) der Erzählung fungiert: „(...) So wuchs und wuchs der Trauerzug / des armen Mann’s, / und jedes Herz in Ehrfurcht schlug / für Kaiser Franz. (...)“¹²³ Auch im Titelblatt der Publikation „Denkbuch uiber die Allerhöchste Anwesenheit Ihrer k.k. Majestäten Franz I. und Caroline in Böhmen“ (Prag 1834)¹²⁴ wird die zentrale Darstellung des Herrscherpaares vor der Vedute Prags mit „Rudolfs Begegnung mit dem Priester“ und dem „stillen Gang“ kombiniert.

DER HERRSCHER ALS „ERSTER ARBEITER“ DES VOLKES

Als essentielle Aufgabenstellungen innerhalb der bürgerlichen Repräsentation sind jene Darstellungen anzusehen, die das Bild des unablässig für „sein“ Volk arbeitenden Herrschers strapazieren. Da das Beamtentum in Österreich die bürgerliche Klasse schlechthin verkörperte, nahm der Kaiser durch Formen der Herrscherrepräsentation – bewußt oder



Abb. 24: Johann Stephan Decker, Kaiser Franz I. in seinem Arbeitszimmer in der Wiener Hofburg, Gemälde, 1826 (Wien, Österreichische Galerie Belvedere)

unbewußt – bestimmte Positionen ein: Er war unter anderem „(...) der erste Beamte im Reich (...)“¹²⁵. Die hausväterlich-patriarchalisch geprägte Volksnähe, die der Monarch zur Schau trug und in zahllosen Audienzen greifbare Verwirklichung fand, wurde bereits von kritischen Zeitgenossen vehement in Frage gestellt, vielleicht am schärfsten von Karl Postl (Charles Sealsfield) in „Austria as it is“ (1828)¹²⁶. Bald nach der Entstehung von Krafft's Gemälden vom „guten Kaiser Franz“ (siehe oben) schrieb Franz Grillparzer sein zornbebedendes Gedicht „Des Kaisers Bildsäule“ (1837), das Kaiser Joseph II. zum Gericht über seine Nachfahren ruft. Offensichtlich ist hier die Empörung über die durch den reaktionären Kurs jäh beendeten josephinischen Reformen.

Attribute des *arbeitsamen* und *mitfühlenden* Monarchen kombiniert bereits ein Stich von Hieronymus Löschenkohl (1792), der den schreibenden Franz II. (I.) am Sterbebett seiner Mutter zeigt („Die ersten Tage der Regierung Königs Franz I. / oder / Das Beyspiel der Söhne und der Regenten“)¹²⁷. In Johann Stephan Deckers (1784–1844) Gemälde „Kaiser Franz I. in seinem Arbeitszimmer in der Wiener Hofburg“ (1826)¹²⁸ (Abb. 24), dem verbreitetsten „Propagandastück“ (Gerbert Frodl) des arbeitsamen und für sein Volk treu sorgenden Regenten, fand diese Strategie ihren kongenialsten Ausdruck. Diese Darstel-



Abb. 25: Johann Joseph Schindler (?), Allegorie auf Kaiser Franz I., Gemälde, vor 1836 (Wien, ÖNB)

lung erzielte durch vielfache Wiederholung¹²⁹ eine enorme Breitenwirkung. Deckers Bild imaginiert in verführerischer Weise einen angeblichen „(...) Ausschnitt der Wirklichkeit (...)“¹³⁰ (aus dem alltäglichen Wirken des Monarchen), steht aber typenmäßig in der Tradition des „Schreibtischbildes“¹³¹, was auch eine Allegorie auf Kaiser Franz (Gemälde von Johann Joseph Schindler ? [1777–1836]) unterstreicht, welche die Darstellung Deckers in den Zusammenhang des Anbruchs des Tages und des Verschwindens der Nacht¹³² (Abb. 25) integriert. Franz Xaver Schweickhardt von Sickingen (1794–1858) war es von Franz gestattet worden, in seiner 1832 erschienenen „Darstellung der k.k. Haupt- und Residenzstadt Wien“ die Ausstattung der kaiserlichen Räume zu beschreiben. Mit Hilfe dieser Publikation lassen sich die einzelnen Einrichtungsgegenstände in Deckers Bild genau bestimmen. In panegyrischer Weise verherrlicht Carl Buels Gedicht „Des Kaisers Arbeitsstätte“¹³³ das angeblich unermüdliche Arbeitsethos des Herrschers: „(...) Indeß die Kinder schlafen / Verweilt Er wachend noch; / Von ihnen abzuwenden / Der Unruh drückend Joch! (...)“ Besonders die Abhaltung von zahllosen Audienzen durch den Kaiser war in idealer Weise geeignet, diesen als jederzeit präsenten Diener seines Volkes vorzustellen¹³⁴. In diesen Zusammenhang gehört besonders die Aquatinta „Franz I. / Der Landesvater Oesterreichs / an einem der Tage des in allen Ständen gewährten Zutrittes zu Seiner Allerhöchsten Person.“ des Wieners Vincenz Raimund Grüner (1771–1832)¹³⁵.

DER KAISER ALS „FAMILIENVATER“

Wie kaum ein anderes Sujet begleitet das Familienbild die bürgerlichen Emanzipationsbestrebungen, deren tragende Säule die Familie war¹³⁶. Durch den Vergleich mit dem Familienoberhaupt wurde eine *direkte Identifikation* des Bürgers mit der Figur des Herrschers möglich. Bereits Joseph von Sonnenfels („Von dem Verdienste des Portraitmalers“ [Wien 1768])¹³⁷ hatte verlangt, im Familienbild gegenseitige Empfindungen und eine gewisse Intimität zum Ausdruck zu bringen. Der patrimoniale Familiensinn Kaiser Franz' II. (I.) wurde vor allem von restaurativen Naturrechts- und Staatstheorien der Jahre nach 1800 geprägt. Seinem Herrschaftsanspruch lagen allerdings keine abstrakt formulierten Vorstellungen vom Staat zugrunde, sondern das scheinbar naturgegebene „Urbild“ der Familie, die väterliche Autorität des „pater familias“ und die „natürliche“ Ordnung, die eng mit Carl Ludwig von Hallers (1768–1854) Konzept des „Patrimonialstaates“ zusammengesehen werden müssen¹³⁸. Diesen wichtigen Aspekt im Herrschaftsverständnis verdeutlicht besonders Leopold Fertbauers – wahrscheinlich aus eigenem Antrieb angefertigtes – Ölgemälde „Familienbild des Kaiserhauses um den Herzog von Reichstadt“ (1826)¹³⁹, in dem die dargestellten Personen in keiner Beziehung zueinander stehen, sondern gebannt aus dem Bild herausblicken und primär der quasi privat-familiäre und menschliche Aspekt des sorgenden Familien- bzw. Landesvaters als Oberhaupt einer wohlhabenden Bürgerfamilie im überschaubaren (!) Raum einer Gartenlaube zum Ausdruck kommt. Genrehaft-anekdotisch überformt erscheint dieser Aspekt in Peter Fendis bekanntem Gemälde „Kaiser Franz I. und die Schildwache in Laxenburg“ (1836, Privatbesitz)¹⁴⁰. Zu Franz Josephs Herrscherjubiläum im Jahr 1898 wurde eine Farbpostkarte („Zur Erinnerung an das 50jährige Regierungsjubiläum S. Maj. Kaiser Franz Josef I. [1848–1898]“) in Auftrag gegeben, die eine ungewöhnliche Konstruktion von Kontinuität demonstriert¹⁴¹ (Abb. 26): Diese Karte zeigt Peter Fendis Darstellung, nach welcher der junge Erzherzog Franz Joseph der Schildwache in Laxenburg etwas zusteckt. Mit der Bezugnahme auf diese Begebenheit wird eine *fiktive* Kontinuität in der Persönlichkeit Franz Josephs (bzw. der habsburgischen Dynastie im allgemeinen) konstruiert, die mit der Beischrift „Schon als Kind zeigt er seine Güte.“ kommentiert wird. Der ungewöhnlich intime Charakter der franziszeischen „Familienbilder“ wird besonders im Vergleich zu einem Fenster im „Speisesaal“ der „Franzensburg“ anschaulich, das nach Entwürfen Ludwig Schnorr von Carolsfelds von Gottlob Samuel Mohn von 1822 bis 1824 fertiggestellt wurde (Lithographie von Karl Bschor, um 1825)¹⁴² (Abb. 27): Im Zentrum dieses Fensters, das ein zuvor in die „Franzensburg“ transferiertes spätgotisches Medaillonfenster aus der Kirche Maria am Gestade in Wien reflektiert, befinden sich Darstellungen von Kaiser Franz und seiner (zweiten) Gemahlin Maria Theresia. In dem in Kreisform geordneten Kranz von acht medaillonförmigen Porträts sind die Kinder Franz' II. (I.), die Erzherzöge Ferdinand, Franz



Abb. 26: Farbpostkarte, „Zur Erinnerung an das 50jährige Regierungsjubiläum S. Maj. Kaiser Franz Josef I. (1848–1898)“, 1898 (Wien, ÖNB)



Abb. 27: Fenster im „Speisesaal“ der „Franzensburg“, nach Entwürfen von Ludwig Schnorr von Carolsfeld von Gottlob Samuel Mohn zwischen 1822 und 1824 fertiggestellt, Lithographie von Karl Bschor, um 1825 (Wien, ÖNB)



Franz II. im Schooße seiner Familie

Zwei zwemt Melangeist die Erdengötter fhr, Doch macht ein Vaterhaus sie liebenswürdig

Abb. 28: Quirin Mark (Marck), Franz II. im Schoß seiner Familie, Stich, vor 1807 (Wien, ÖNB)

und Joseph sowie die Erzherzoginnen Maria Louise, Leopoldine, Clementine, Caroline und Marianne, in altdeutschem Kostüm gemalt, an den Flanken der Porträts die Wahlsprüche Kaiser Franz' („LEGE ET FIDE“) und seiner Gemahlin Maria Theresia („IMITARI / MALIM, QUAM / VOCARI“).

Besonders durch die Einbeziehung von *Veduten* erhielten Familienbilder eine zusätzliche Sinnebene. Neben Josef Kreutzingers Gemälde „Kaiser Franz mit seiner Familie“ (um 1805)¹⁴⁵ muß hier vor allem auf einen Stich (Franz II. im Schoß seiner Familie) von Quirin Mark (Marck) [vor 1807]¹⁴⁴ (Abb. 28) sowie auf ein Aquarell Johann Nepomuk Hoechles, „Kaiser Franz I. mit seiner Familie im Park von Laxenburg“ (1807)¹⁴⁵, hingewiesen werden. Eine anonyme Darstellung der Familie Kaiser Franz' II. (I.) kombiniert die familiäre Versammlung mit einem Ausblick auf die neuerbaute „Franzensburg“ (um 1800)¹⁴⁶. Dieser Typus des herrscherlichen Familienbildes vor reicher Natur- und Architekturstaffage ist noch für Johann Nepomuk Enders Aquarell „Erzherzog Carl mit seinen Kindern auf der Weilburg



Abb. 29: Franz Wolf (gedruckt bei Johann Höflich), „Ein Morgen in Laxenburg“, Lithographie (Wien, ÖNB)

in Baden bei Wien“ (um 1832)¹⁴⁷ von grundlegender Bedeutung. In der franziszeischen Zeit wurden somit wichtige Traditionen begründet, die in der franzisko-josephinischen Epoche eine breite Ausgestaltung erfahren sollten, deutlich in einer Lithographie von Franz Wolf (gedruckt bei Johann Höflich [1800–1849]) mit dem Titel „EIN MORGEN IN LAXENBURG.“¹⁴⁸ (Abb. 29) mit dem jungen Kaiserpaar im Park von Laxenburg sowie in Karl Schweningers d.Ä. Ölgrisaile „Das Kaiser- und Kronprinzenpaar im Laxenburger Schloßpark“ (um 1887)¹⁴⁹, das ein ungetrübtes familiäres Ambiente in szenischer Weise dergestalt formuliert, daß das Kaiserpaar dem Kronprinzen und seiner Gemahlin im Park scheinbar zufällig begegnet. Ähnlich wie auch bei den Einzelporträts werden hier Traditionen der franziszeischen Zeit in den Jahrzehnten nach 1848 weiterge-

führt, so etwa in einem Kupferstich von Ignaz Lechleitner (nach einem Gemälde von Ferdinand Laufberger) mit dem Titel „Seine k.k. apost. Majestät im Familienkreise“¹⁵⁰.

Die *genrehaft* orientierten Familienszenen unter Kaiser Franz II. (I.) wichen allerdings unter Franz Joseph zunehmend *formellen* Repräsentationen (ohne jeden anekdotischen Charakter). Dieser Wandel gilt auch für fotografische Aufnahmen der kaiserlichen Familie mit zeremoniell-feierlichem Charakter, deren erste Belege in die Zeit der Schlacht von Solferino (1859) datieren¹⁵¹ und die sowohl Distanz zum Betrachter schaffen als auch natürliche Verbundenheit innerhalb der Familie zeigen sollten. Die Rolle des Herrschers in seiner Funktion als unangefochtenes Familienoberhaupt ist vor allem im „Familienstatut“ begründet, nach dem der Kaiser als oberster Richter über die Familienangehörigen, besonders in Fragen von Eheschließungen, Apanagen und Auftreten, fungiert.

Peter Fendis Aquarell „Die Familienvereinigung des österreichischen Kaiserhauses im Herbst 1834“ (1834/1835, Privatbesitz)¹⁵², von dem Johann Nepomuk Passini im Jahr 1835 eine kolorierte Radierung¹⁵³ (Abb. 30) sowie einen Bildspiegel anfertigte, stellt den Gipfelpunkt des franziszeischen Familienbildes dar: Das von Fendi signierte Werk wurde im Auftrag von Kaiserin Caroline Auguste angefertigt. Die „Familienreunion“ (wie der offizielle Titel des Werkes lautet, der auch programmatisch verstanden werden muß) ist eine erstaunliche



Abb. 30: Johann Nepomuk Passini nach Peter Fendi, Die „Familienvereinigung“ des österreichischen Kaiserhauses im Herbst 1834, kolorierte Radierung, 1835 (Wien, ÖNB)

künstlerische Leistung, da trotz der Vielzahl individueller Bildnisse eine geschlossene Gesamtkomposition erzielt wurde. Genremäßig eingekleidet wird der familiäre Zusammenhalt in geschickter Weise als „natürlich“ existierende Ordnung und festes Rückgrat des österreichischen Staates propagiert. In Fendis Aquarell „Kaiser Franz I. und Kaiserin Caroline Auguste im Kreise ihrer Enkelkinder“ (1834, Privatbesitz)¹⁵⁴ kulminiert dieses genrehafte Element in den spielenden Kindern, die den eigentlichen Handlungsmittelpunkt konstituieren. Auch mit diesem Bildtypus wurden in der Epoche Franz' II (I.) wegweisende Traditionen begründet, deren Auswirkungen noch in einem Vierfarbendruck von Strelz aus dem Jahr 1915 („OESTERREICH'S / VERTRAUEN UND ZUVERSICHT“; Franz Joseph mit Otto [?], der am Schloß gehalten wird)¹⁵⁵ deutlich festzustellen sind. Bilder der „Intimität“ fungieren hier als bewußt eingesetzte „Kontrastbilder“ zu den zahlreichen Typen „offizieller“ Herrscherrepräsentation im Sinne einer bildlich formulierten Relativierung der Unnahbarkeit der Regenten. Dieses Genre ist durchaus kein habsburgisches Spezifikum, sondern bereits über weite Strecken im 18. Jahrhundert vorgeprägt¹⁵⁶. Das „Image“ von Mitgliedern der Kaiserfamilie als Menschen „wie du und ich“ sollten auch Gemälde wie Friedrich von

Amerlings „Erzherzog Franz Joseph mit der Fahne“ (1838)¹⁵⁷ veranschaulichen: Das Werk, das die Hoheitssymbole spielerisch in die Gesamtkomposition integriert, ist nicht zuletzt das Ergebnis der Bildpropaganda Erzherzogin Sophies, die ihren Sohn, den achtjährigen Erzherzog, in der Öffentlichkeit zu positionieren suchte. Ein frühes Beispiel dieser Richtung ist ein berühmtes Gemälde Ferdinand Georg Waldmüllers (1832)¹⁵⁸, das den erst knapp zwei Jahre alten Franz Joseph in kindlicher Pose mit Grenadiermütze und dem Riemenzeug eines Infanteristen sowie einem Spielgewehr in der Hand wiedergibt. Einen noch intimeren Rahmen betritt Peter Fendis Aquarell „Erzherzogin Sophie mit ihren Kindern beim Abendgebet“ (Erzherzogin Sophie mit ihren Kindern, den Erzherzögen Franz Joseph, Max, Carl Ludwig und der Erzherzogin Maria Anna)¹⁵⁹, das von Sophie im Jahr 1839 als Weihnachtsgeschenk für ihren Gemahl, Erzherzog Franz Carl, in Auftrag gegeben wurde.

DIE „FRANZENSBURG“ ALS AUSDRUCK HABSBURGISCHEN AHNENKULTES

Die ursprüngliche Konzeption der „Franzensburg“ (von 1798 bis 1801)¹⁶⁰ war von Kaiser Franz II. (I.) als „(...) Gartenhaus in Gestalt einer gothischen Burgveste (...)“¹⁶¹ gedacht worden. Während Form und Anlage der Außenmauern bereits 1798 feststanden, erfolgten während des Baues immer wieder Veränderungen in Größe und Ausrichtung¹⁶² (Abb. 31). Bald nach der Fertigstellung im Jahr 1802 initiierte man öffentliche Führungen. Nach der Vollendung des „Vereinigungsbaues“ begannen diese nun nicht mehr in den Wohnungen des Burgpfaffen und -vogtes, sondern im „Habsburger-“ und „Lothringersaal“ sowie im „Ungarischen Krönungssaal“¹⁶³. Die Errichtung der „Franzensburg“ ist vor allem „(...) Ausdruck familiengeschichtlichen Bewußtseins (...)“¹⁶⁴. Sie stellt einen Ort der Besinnung dar, an dem sich Kaiser Franz II. (I.) – in fast privater Zurückgezogenheit – Erinnerungen an die Geschichte seines Hauses hingeben konnte. In der Konzeption der „Franzensburg“ und ihrer Ausstattung sollten somit vor allem Aspekte der „(...) Dauer und Legitimität der Dynastie (...)“¹⁶⁵ zum Ausdruck kommen. Gerade in der darin impliziten Verweigerung gegenüber aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen war ein „(...) Rest Eigenlebens im Banne geschichtlichen Bewußtseins (...)“¹⁶⁶ enthalten, der sowohl Selbstbesinnung als auch das Gefühl dynastischer Zusammengehörigkeit schaffen sollte. Die Betonung des Überkommenen und geschichtlich Gewordenen ist zudem ein wichtiger Indikator, daß das Geschichtliche nicht mehr selbstverständlich war und primär als bereits *reflektierte Vergangenheit* wahrgenommen wurde¹⁶⁷. Kennzeichnend für die komplexe Programmatik der „Franzensburg“ ist die *multipolare* Verfügbarkeit von Sinnebenen, die in ihrer ikonographischen Ausrichtung nicht auf eine Aussage allein fixiert werden können, sondern höchst unterschiedliche historische Traditionen verarbeiteten und somit für ein vielschichtig interpretierbares Identi-



Abb. 31: Die „Franzensburg“ bei Laxenburg, Vogelschau, Lithographie von Rudolf von Alt, vor 1905 (Wien, Wien Museum)

tätsangebot genutzt werden konnten (Königreich Ungarn, „Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation“, Kaisertum Österreich etc.). Seit dem Jahr 1803 trug man sich mit dem (1821 endgültig aufgegebenen) Gedanken, die Stätte anmutig-gebildeter Rekreation stärker in politischem Sinn zu nutzen, und so sollte – in einer signifikanten Polarität von „altem“ („Habsburg“) und „neuem“ Ritterschloß („Franzensburg“) – auf einem nahen Felsen eine Nachbildung der originalen „Habsburg“ als künstliche Ruine (!) entstehen, die durch die Porträts aller Kaiser memorialen Charakter erhalten hätte (Entwürfe des Schweizer Architekten Sebastian Fritschi)¹⁶⁸. Die darunter liegende Grotte wurde dabei als Kuppelraum in den verschiedensten Formen konzipiert, wobei ursprünglich auch die Aufstellung der barocken Habsburgerstatuen Peter und Paul Strudels (siehe unten) erwogen wurde¹⁶⁹. Einen Nachhall dieser – nicht realisierten – Konzeption findet man in den (1803 erworbenen) Büsten des „Vogteihofes“ (37 Mitglieder des Hauses Habsburg), die als mythische Ahnenreihe der Habsburger deklariert wurden¹⁷⁰. Gerade der „mittelalterliche“ und scheinbar „deutsche“ Charakter war es, der in der „Franzensburg“ bewusst dem „fremden“ (französisch-antiken) Zeitgeist entgegengehalten wurde. Der ästhetische Reiz lag zweifellos in einer größeren Abwechslung und Vielfalt,



Abb. 32: Kaiser Franz II. (I.) [?] inmitten seines Hofstaates in einer nicht bezeichneten Burg, Zeichnung in Privatbesitz (Autor)

die der Phantasie mehr Spielraum bieten konnte¹⁷¹. In dieser Ausrichtung spiegelte sich die Interpretation der eigenen Vergangenheit als „(...) Evokation ritterlicher Ideale (...)“¹⁷², wie sie auch aus einer unpublizierten Zeichnung mit Kaiser Franz II. (I.) [?] inmitten seines Hofstaates in einer – nicht näher bezeichneten – Ritterburg deutlich wird¹⁷³ (Abb. 32). So fanden Rittergedichte Johann Baptist Alxingers (1755–1797) begeisterte Aufnahme, und im Jahr 1806 führte die Gemahlin des Kaisers, die bourbonische Prinzessin Maria Theresia, gar die altdeutsche Tracht bei Veranstaltungen ein¹⁷⁴. Matthäus Loders Aquarell „Bankett im Rittersaal“ (um 1807/1808)¹⁷⁵ kann als künstlerische Entsprechung zu diesen Tendenzen verstanden werden. Das Abrücken von der Anwendung des gotischen Stils in der Gestaltung von „Habsburger-“ und „Lothringersaal“ besaß seinen eigentlichen Grund in der zunehmenden Verbindung der Gotik mit freiheitlich-nationalistischen Strömungen, die letztlich eine entsprechende Verwendung durch das habsburgische Kaiserhaus problematisch erscheinen ließ¹⁷⁶.

DER BAU ALS GESCHICHTSTRÄCHTIGES „RELIQUIAR“

Die Bewahrung der eigenen Vergangenheit erfolgte in der „Franzensburg“ an vielen Orten nicht nur in programmatischer Form, sondern in höchst greifbarer Weise, da die Objekte vergangener Zeiten – gleichsam als „Reliquien“ – in die neuen baulichen Zusammenhänge integriert wurden: Reste der berühmten Klosterneuburger „Capella speciosa“ sowie Holzdecken und Ausstattungen aus den ober- und niederösterreichischen Klöstern Säusenstein, Waldhausen, Melk, Kremsmünster, Zwettl, Klosterneuburg, Heiligenkreuz, Schlierbach und Wilhering fanden dabei Verwendung. Neben Ideen der Integration des „Alten“ in das „Neue“ bzw. der Legitimation des „Neuen“ durch das „Geschichtsträchtige“ und offensichtlichen ökonomischen Vorteilen spielten museale Konzepte sowie die Erhaltung von wertvollen Denkmälern eine nicht unwesentliche Rolle. Diese „Spolien“ verliehen dem Bau eine Art historische „Weihe“¹⁷⁷. Durch die Berührung mit dem Original, der als traditionsmächtig-magisch angesehenen Geschichte, erhielt die Gegenwart gleichsam eine neue Strahlkraft und Legitimation. Manchmal hat es den Anschein, daß die Dimensionierung einzelner Räume durch die wiederverwendeten alten Bauteile, vor allem durch die kostbaren getäfelten Decken aus Klöstern und Burgen, bestimmt gewesen ist¹⁷⁸. So sollten nicht nur die Glasgemälde aus der Kirche Maria am Gestade in Wien, sondern auch die von dort stammenden Fenstergewände und das Maßwerk im hohen Turm der „Franzensburg“ eingebaut werden. Der über der Gerichtsstube befindliche „Rittersaal“ besitzt gotische Fenster aus Maria am Gestade, und die Türgestaltung besteht aus den roten Marmorsäulen der „Capella speciosa“¹⁷⁹. Die große Säule, die wahrscheinlich die Westempore der „Capella speciosa“ getragen hatte, wurde nun auf einem gewaltigen Unterbau mit Löwenfiguren des Hofstatuarius Johann Friedrich Wilhelm Beyer (1729–1797) aufgestellt und mit einer Ritterfigur bekrönt¹⁸⁰. Michael Sebastian Riedl (1763–1850), seit 1807 Schloßhauptmann, besuchte auf seiner Reise nach Schleiz (Thüringen) die Stadt Eger, um von dort neue Geschenke für die Ausstattung des „Krönungssaales“ der „Franzensburg“ zu erhalten. Die Bürger von Eger schenkten dem Kaiser sechs (!) Lastwagen wertvoller Kunstwerke, darunter die kostbare Holzdecke für den „Ungarischen Krönungssaal“ sowie Schränke mit Reliefs aus farbigem Holz¹⁸¹. In dieser Weise entstanden Ritter- und Thronsäle, Rüstkammern, Gerichtsstuben und Turmzimmer, die ebenso wie der Turnierplatz im Park keiner realen Verwendung dienten, sondern als historisch-topographisch gestaltetes „Erinnerungsbuch“¹⁸² anzusehen sind und neben der angesprochenen identitätsstiftend-legitimierenden Funktion auch die Atmosphäre entschwundener Epochen vermitteln sollten, die in anderer Form in der romantischen „Ritterschaft zur Blauen Erde“ im niederösterreichischen Seebenstein auflebte.

DER „HABSBURGERSAAL“ DER „FRANZENSBURG“

Peter und Paul Strudels barocke Marmorstatuen der Habsburger (von König Rudolf I. bis Kaiser Karl VI.) [1696–1714]¹⁸³ fanden im „Habsburgersaal“ der „Franzensburg“ ab dem Jahr 1829 ihre endgültige Aufstellung (Abb. 33). Die insgesamt 31 Statuen waren zunächst in einer Art „Sala terrena“ unter den Schatzkammergewölben im Erdgeschoß der Hofburg aufgestellt worden. 1720 werden sie als im sog. Paradeisgartl der Hofburg befindlich erwähnt. Als man dieses im Jahr 1728 sprengte, teilte man die Plastiken in zwei Gruppen: 16 Statuen wurden nach 1730 im Prunksaal der Hofbibliothek aufgestellt, und im Jahr 1800 ordnete Kaiser Franz den Transport verschiedener Statuen nach Laxenburg an. Nach dem Austausch von sieben Marmorstatuen zwischen dem Prunksaal der Hofbibliothek und der „Franzensburg“ (1829) erhielten sie im neu erbauten „Habsburgersaal“ – ergänzt durch Statuen Karls VI. und Maria Theresias – ihren endgültigen Standort¹⁸⁴. Die zeitlich aufeinanderfolgenden Herrscher stehen einander gegenüber, womit es – in innovativer Weise – die Porträtierten (und nicht die Betrachter) sind, „(...) die durch die Zuwendung ihrer Blicke die Ahnenreihe konstituieren. (...)“¹⁸⁵. Der regierende Herrscher Kaiser Franz II. (I.) sollte in dieser Konzeption des „Habsburgersaales“ – nach der Überwindung revolutionärer Bestrebungen¹⁸⁶ – in die „(...) Gesamtheit der historischen Überlieferung seines Hauses (...)“¹⁸⁷ integriert werden. Im Statuenzyklus sind allerdings nicht nur die direkten Vorfahren gegenwärtig, sondern Vertreter der *gesamten* Dynastie präsent (u. a. Herzog Sigismund, Kaiser Rudolf II. und Kaiser Matthias). Erweitert wurde das Programm um einzelne für die Geschichte der Dynastie höchst bedeutende Vertreter anderer Geschlechter.

Die Statuenfolge¹⁸⁸:

Rudolf I.

Meinhard II., Graf von Görz-Tirol

Albrecht I.

Rudolf III., Herzog von Österreich

Friedrich I. (III.) der Schöne

Rudolf IV. der Stifter

Albrecht II.

Friedrich III.

Sigismund, Herzog von Österreich

Ferdinand V. der Katholische, König von Aragon

Ladislau, König von Böhmen und Ungarn

Maximilian I.

Karl V.



Abb. 33: „Franzensburg“ bei Laxenburg, „Habsburgersaal“, um 1834/1835 (Wien, ÖNB)

Ferdinand I.

Maximilian II.

Philipp II., König von Spanien

Ferdinand II., Erzherzog von Österreich

Karl II., Erzherzog von Österreich

Don Juan d'Austria

Rudolf II.

Matthias

Maximilian III., Erzherzog von Österreich

Albrecht VII., Erzherzog von Österreich

Ferdinand II.

Ferdinand III.

Erzherzog Leopold Wilhelm

Ferdinand IV.
 Leopold I.
 Karl II., König von Spanien
 Joseph I.
 Karl III., König von Spanien (Kaiser Karl VI.)

Von einer Statue Maria Theresias, die Joseph Kähsmann im Jahr 1839 für den „Habsburger-saal“ entworfen haben soll, ist nicht bekannt, wie diese aussehen hätte sollen⁸⁹. In den Lünetten des Gewölbes sind signifikante (und auch in der Druckgraphik des 19. Jahrhunderts verbreitete) historische Ereignisse (1829 von Joseph Klieber [1773–1850] nach Entwürfen von Peter Fendi gemalt) – den jeweiligen Herrscher betreffend – dargestellt⁹⁰:

Rudolf I. (Huldigungseid im Dom zu Aachen)
 Albrecht I. (Belehrung mit Österreich, Steiermark und Krain, 1282)
 Friedrich I. (III.), der Schöne (Befreiung aus der Gefangenschaft in Trausnitz [Oberpfalz] durch seinen Bruder Leopold, 1325)
 Albrecht II. (Vereinigung der Kaiserkrone mit den Kronen Ungarns und Böhmens)
 Friedrich III. (Begegnung mit Papst Nikolaus V. auf dem Zug nach Rom, 1452)
 Maximilian I. (Begegnung mit seiner Braut Maria von Burgund, 1477)
 Karl V. (Kreuzzug gegen Tunis und die Befreiung der Christensklaven, 1535)
 Ferdinand I. (mit seiner Gemahlin im Kreis der Kinder)
 Maximilian II. (Vermählung seiner Tochter Elisabeth mit dem französischen König Karl IX., 1570)
 Rudolf II. (mit dem Astronomen Tycho de Brahe)
 Matthias (betrachtet ein Gemälde, das auf die Schwäche des Einzelnen und die Stärke der einigen Brüder hinweist)
 Ferdinand II. (im Gebet vor dem Kruzifix in der Hofburgkapelle in Wien, 1619)
 Ferdinand III. (Unterzeichnung des „Westfälischen Friedens“, 1648)
 Leopold I. (Prinz Eugen gegenübergestellt, dem das Goldene Vlies verliehen wird [historisch nicht korrekt, da diesem der Orden erst von Kaiser Karl VI. verliehen wurde])
 Joseph I. (Spanischer Erbfolgekrieg)
 Karl VI. (Fischer von Erlach, der dem Kaiser den Plan der Wiener Hofbibliothek überreicht; im Hintergrund die Karlskirche)
 Maria Theresia (mit dem kleinen Joseph [II.] auf dem Reichstag zu Preßburg, 1741)

DER „LOTHRINGERSAAL“ DER „FRANZENSBURG“

In der Vorhalle zum „Lothringersaal“ malte Johann Nepomuk Hoechle, wahrscheinlich ab 1820, ursprünglich auf Papier vorgesehene, schließlich aber auf Leinwand in Öl ausgeführte Szenen der österreichischen Geschichte zur Verherrlichung der Dynastie¹⁹¹: Neben der Befreiung von den Türken im Jahr 1683 („Die Begegnung Leopolds I. mit Johann III. Sobieski von Polen am 15. September 1683 bei Schwechat“¹⁹² [von Leopold Bucher 1837 vollendet]) sind „Der Einzug Kaiser Friedrichs III. in Rom, 1452“¹⁹³ (von Leopold Bucher 1839 vollendet), „Der Babenbergerherzog Friedrich der Katholische vor Jerusalem, 1197“ (oder [wahrscheinlicher] „Albrecht IV. vor Jerusalem“)¹⁹⁴, „Rudolf von Habsburg und der Priester“¹⁹⁵ sowie „Löwen mit den Wappen der Häuser Habsburg und Lothringen“¹⁹⁶ (vor 1835 entstanden) dargestellt. Die „Segenserteilung für den auf der Martinswand verirrtten Maximilian“ (vor 1835; als einziges Werk nicht in Öl ausgeführt; im Zweiten Weltkrieg zerstört) bezieht sich auf die bekannte wundersame Errettung des Kaisers¹⁹⁷ (Abb. 34), nimmt die in der „Franzensburg“ prominent vertretene Maximiliansthematik auf und besitzt wahrscheinlich in einer Tusch-, Feder- und Pinselzeichnung Johann Nepomuk Hoechles in der Akademie der bildenden Künste in Wien¹⁹⁸ eine entsprechende Vorstudie. Auffällig bei dieser Darstellung ist die ungewöhnlich deutliche Konzentration auf den Priester mit der Eucharistie (und nicht auf das Geschehen der Rettung des Herrschers), was der Propagierung habsburgischer „Pietas“ – vor allem in Zusammenhang mit dem benachbarten Sujet „Rudolf von Habsburg und der Priester“ – entspricht. Die „wunderbare“ *Errettung Österreichs* durch die Eucharistie oder durch den Sieg über die Türken ist das die einzelnen Szenen verbindende Leitmotiv¹⁹⁹.

Der Vorraum des „Lothringersaals“ zeigt – dicht gedrängt – Höhepunkte habsburgischer Geschichte aus der Perspektive des Hauses Habsburg-Lothringen. Dieser Aspekt führt direkt zur Ausstattung des „Lothringersaals“²⁰⁰, in dem in Gestalt 20 lebensgroßer Porträts alle Mitglieder des Hauses Habsburg-Lothringen in Gestalt einer Familiengalerie dargestellt sind. Jeder Repräsentant der Dynastie ist mit den offiziellen Insignien seines Amtes versehen, das er innehatte bzw. noch besaß. An der Fensterseite sind Franz I. Stephan und Maria Theresia, in schwächeren Gemälden aus der Schule Martin van Meytens³, wiedergegeben. Diese waren als Brustbilder vorhanden und sind durch einen Maler um 1830 unten angestückt worden, sodaß jeweils eine Standfigur in der Größe der anderen Bilder des Saales erreicht wurde²⁰¹.

Leopold II., thronend im Ornat des römisch-deutschen Kaisers, Leopold Stöber, 1831
Joseph II. im Kaiserornat, posthum von Anton Ritter von Perger (1809–1876) gemalt
Ferdinand Carl von Este im Ornat des Stephansordens, Karl Jautz (Jauz), 1831



Abb. 34: „Franzensburg“ bei Laxenburg, Vorraum zum „Lothringersaal“, Johann Nepomuk Hoechle, Segenserteilung für den auf der Martinswand verirrtten Maximilian, Gemälde (im Zweiten Weltkrieg zerstört), vor 1835 (Wien, ÖNB)

Erzherzog Maximilian, Hochmeister des Deutschen Ordens, posthum von Leander Ruß gemalt, 1831

Kaiser Franz II. (I.) von Leopold Kupelwieser, 1837²⁰¹ (vgl. Schabkunstblatt von Tommaso Benedetti nach diesem Gemälde²⁰³ [Abb. 35]). Friedrich von Amerlings – 1832 geschaffenes – Porträt Kaiser Franz' II. (I.) [siehe oben] wurde im Jahr 1843 gegen das Gemälde Kupelwiesers ausgetauscht.

Erzherzog Ferdinand als König von Ungarn, Joseph Bayer, 1831²⁰⁴

Erzherzog Franz Carl, Leopold Kupelwieser, 1832²⁰⁵

Maria Ludovica, Gemahlin Leopolds II. und Mutter Franz' II. (I.), Ferdinand Georg Waldmüller, 1833²⁰⁶

Erzherzog Ferdinand, ältester Bruder des Kaisers, Großherzog von Toskana, Franz Geyling, 1831



Abb. 35: „Franzensburg“ bei Laxenburg, „Lothringersaal“, Kaiser Franz I., Schabkunstblatt von Tommaso Benedetti (nach einem Gemälde Leopold Kupelwiesers), nach 1837 (Wien, ÖNB)

Erzherzog Leopold, Großherzog von Toskana, Ferdinand Georg Waldmüller, 1833²⁰⁷

Erzherzog Carl in einem blaugoldenen Harnisch aus Wien (1557), Leopold Kupelwieser, 1831²⁰⁸

Erzherzog Leopold, Palatin von Ungarn, in ungarischer Rüstung, posthum von Carl von Sales gemalt, 1833²⁰⁹

Erzherzog Anton in einem Harnisch des Jahres 1557, als Hochmeister des Deutschen Ordens, Leopold Kupelwieser, 1831

Erzherzog Johann (in einem halben Harnisch, wie ihn auch Karl II. von Innerösterreich verwendete) vor steirischer Landschaft, Leopold Kupelwieser, 1831²¹⁰

Erzherzog Rainer als Vizekönig von Venedien und der Lombardei in einer kostbaren italienischen Rüstung aus der Ambraser Sammlung, Carl von Sales, 1833 (?)

Erzherzog Ludwig (mit Fußturnierharnisch), Leopold Kupelwieser, 1832

Erzherzog Rudolf als Erzbischof von Olmütz, Friedrich von Amerling, 1831

Auffällig ist bei diesen Porträts die offensichtliche Dominanz der *Rüstungen*, die auch als Hinweis auf die Anciennität des Geschlechts verstanden werden kann. Ornat und Rüstung sind mit Bedacht gewählt und symbolisieren die jeweilige Stellung des Betreffenden. Diese Betonung der Rüstungen ist im Rahmen der Bildausstattung der „Franzensburg“ allerdings kein Einzelfall: Joseph Kreuzingers Supraporte im „Thronsaal“, Kaiser Franz II. (I.) darstellend²¹¹, zeigt den Herrscher im Typus eines Brustbildes in Rüstung mit Halskrause, Goldener-Vlies-Collane, Schwert, Reichskrone und Erzherzogshut. Auch in Gottlob Samuel Mohns Glasfenster (1822) im „Thronsaal“²¹² ist Kaiser Franz II. (I.) [mit „Rudolfinischer Kaiserkrone“, Szepter und Reichsapfel], diesmal mit seinen Söhnen, den Erzherzögen Ferdinand (mit den Kronen von Ungarn und Böhmen) und Franz Carl (mit dem österreichischen Erzherzogshut), in *historischer Ritterrüstung* unter Spitzbögen mit Wimpergen präsent²¹³.

Die Entwürfe für die historischen Szenen im „Lothringersaal“ stammen zum Teil von Johann Nepomuk Hoechle. Für die Veduten sind verschiedene Vorlagen anzunehmen. Die Ausführung lag in der Hand von Wilhelm Voertel (Vörtl bzw. Viertel) aus Dresden, der 1828/1829 die Arbeit des – 1825 verstorbenen – Gottlob Samuel Mohn fortsetzte²¹⁴: Die fünf zweiteiligen Fenster sind mit bemalten Glastafeln versehen, die in Rautenfeldern Szenen aus der Geschichte des Hauses Habsburg-Lothringen und Ansichten von Familienherrschaften im Erzherzogtum Österreich unter der Enns zeigen, die fast alle erst unter Franz II. (I.) erworben wurden: Arndorf, Ranna, Marbach, Schloßhof, Pöggstall, Wieselburg, Maria Taferl, Artstetten, Emmersdorf, Pirkerhof, Persenbeug, Petzenkirchen, Streitwiesen, Wintberg, Klee Hof, Rothenhaus, Weinzierl und Luberegg²¹⁵: Erinnerung an die eigene *Familien-geschichte* und eine Übersicht über die kaiserlichen *Familienterritorien* sind hier zu einer innovativ formulierten Einheit zusammengefügt.

Die Szenen aus der habsburgisch-lothringischen Geschichte²¹⁶:

Die Verlobung Maria Theresias mit Franz von Lothringen, 1736

Franz I. Stephan, wissenschaftliche Sammlungen gründend

Maria Theresia mit dem kleinen Joseph (II.) auf dem Reichstag zu Preßburg, 1741

Maria Theresia für kriegerische Verdienste den Maria-Theresien-Orden stiftend

Der Fürstenbund im Jahr 1813

Die Audienz Kaiser Franz' II. (I.) von Österreich bei Papst Pius VII. in Rom, 1819

Kaiser Joseph II. schenkt dem Staat 22 Millionen seines väterlichen Privatvermögens²¹⁷

Kaiser Joseph II. erbaut die chirurgisch-medizinische Akademie, 1785

Joseph II. und Leopold II. in Rom, 1769

Leopold II. als Großherzog von Toskana die Kunstsammlungen in Florenz vermehrend (sein nächtlicher Besuch bei den Niobiden in den Uffizien)

Diese Darstellungen aus der habsburgisch-lothringischen Geschichte – signifikanterweise mit der Verlobung Maria Theresias mit Franz Stephan beginnend (damit auf den Beginn der „neuen“ Dynastie Habsburg-Lothringen hinweisend) – zeigen ein eindeutiges Übergewicht in der Demonstration *kultureller* und *wissenschaftlicher* Ambitionen im Gegensatz zu den Manifestationen habsburgischer Frömmigkeits- und Abwehrmythen im Vorraum. Die Auswahl der Szenen aus der Familiengeschichte erfolgte demzufolge nach den – aus *familiengeschichtlicher* und *kultureller* Perspektive – als wegweisend angesehenen Ereignissen der Vorfahren. In der Konzeption von „Habsburger-“ und „Lothringersaal“ der „Franzensburg“ steht eine – in besonderer Weise über den „Ahnenkult“ vermittelte – Geschichtsanschauung im Vordergrund. Man versuchte, die genealogischen Legitimationsstrategien über die markanten Bruchstellen von Aufklärung und Französischer Revolution hinwegzuretten:



Abb. 36: Wien, Museen des Mobiliendepots, Hofsilber- und Tafelkammer, Dessertservice („Habsburger-Service“), Leopold der Dicke und Katharina von Burgund, 1821–1824 (Autor)

Entstanden ist dabei eine der „(...) letzten monumentalen Ahnengalerien der Habsburger (...)“²¹⁸. Da Kaiser Franz II. (I.) das Andenken an seine Vorfahren nicht mehr bruchlos im Kontext eines lebendigen Sinnzusammenhangs aktivieren konnte, war es nur konsequent, dieses in eine Genealogie zu verbannen. Somit fiel in der „Franzensburg“ die zuerst als einziger Saal geplante Ehrenhalle symptomatisch in zwei Programmteile auseinander – in einen (habsburgischen) *Ahnenzyklus* und einen (habsburgisch-lothringischen) *Familiensaal*²¹⁹. Geling es, mit Hilfe der darin manifesten bildlichen Legitimationsstrategien, die Untertanen an die Herrschaftskonzeptionen und Traditionsentwürfe seines Geschlechts zu binden, so war der Herrscher zugleich im Besitz der entscheidenden „Definitionsmacht“ über dynastisch vermitteltes „Staatsbewußtsein“ und „kollektive“ Identität.

Ein wichtiges Monument der dynastischen Strategien Kaiser Franz' II. (I.), das eng mit seiner spezifischen Art von „Familiensinn“ zusammenhängt, ist ein prunkvolles Dessertservice („Habsburger-Service“ [früher „Laxenburger Service“]), das im Auftrag des Herrschers zwischen 1821 und 1824 für die Hochzeit seines Sohnes Franz Carl mit Sophie von Bayern angefertigt wurde²²⁰ (Abb. 36). Das Gesamtkonzept dieses umfangreichen Service

entspricht in vielem der Programmatik der „Franzensburg“, was sich vor allem in einem starken Ahnenkult der habsburgischen Herrscher und ihrer Ehefrauen äußert: Die Porträts der habsburgischen Erzherzöge und Kaiser kopierte man von Darstellungen aus der Porträtsammlung des Schlosses Ambras²²¹. Die Vorzeichnungen zu den Porträts auf Porzellan befinden sich heute im Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien. Der architektonische Aufbau des Tafelaufsatzes in gotischem Stil erinnert deutlich an Reliquien-schreine, Altartabernakel und liturgische Geräte. Durch diese formale Ähnlichkeit wird ein quasi-sakraler Zusammenhang evoziert, der sich im Sinne des Analogiedenkens als immer wiederkehrende Erneuerung der solcherart geheiligten Dynastie interpretieren läßt²²². Das tabernakelförmige Mittelstück zeigt die Bildnisse der habsburgischen Regenten Albrecht I., Rudolf I., Friedrich II., auf der Rückseite Albrecht II., Maximilian I. und Friedrich IV., während auf der Schmalseite Wappen auf Goldgrund zu sehen sind. Die Dessertteller zeigen die (auch in der Ausstattung der „Franzensburg“ zu beobachtende) *territorial* vermittelte Bindung von dynastischer Identität: Schlösser, Burgen und Ruinen (darunter auch die Habsburg in der Schweiz) in Sepiamalerei, umrahmt von einer gotischen Spitzbogengalerie mit dem österreichischen und böhmischen Wappen in Grisaille auf Gold. Der Tafelaufsatz wurde noch vom Nachfolger Franz' II. (I.), Kaiser Ferdinand I., im Jahr 1836 zu den Krönungsfeierlichkeiten nach Prag mitgenommen.

HERRSCHERREPRÄSENTATION UND „CARITAS“

Neben dem Einsatz von „Familienbildern“ bestand besonders in der Instrumentalisierung karitativer Aspekte die geeignetste Möglichkeit der Herstellung von Kontakten mit der Öffentlichkeit. Die Funktionalisierung der Ikonographie der „Caritas“ darf dabei nicht isoliert und auf Habsburg beschränkt betrachtet werden. Julius Friedrich Schraders (1815–1900) Gemälde „Königin Luise besucht ein Waisenhaus“²²³ verdeutlicht etwa gleichgerichtete Bestrebungen dieser Art im preußischen Bereich; ähnliche Beispiele lassen sich bereits früh in Frankreich finden²²⁴ bzw. sind in Gestalt eines Stuckmedaillons (vor 1829) eines wittelsbachischen Zyklus (nach einem Entwurf Ludwig Schwanthalers) im „Stiftersaal“ der Alten Pinakothek in München nachzuweisen, das Herzog Wilhelm V. als „Vater der Armen“ zeigt.

Die katastrophale Überschwemmung von Ende Februar und Anfang März des Jahres 1830 in Wien²²⁵ hatte einen entsprechend großen medialen Widerhall in Bildpropaganda und Dichtung zur Folge, beispielsweise in einem Einblattdruck, gedruckt bei den Mechitaristen im Jahr 1830²²⁶, mit einer sentimental-pathetischen Ballade auf die Katastrophennacht vom 1. März 1830 („Die Schreckensnacht auf den 1. März 1830“), die in einer Apotheose auf Kaiser Franz II. (I.) mündet: „Verblichne! die ihr geendet, / Eilt friedlich eurem Schöpfer

zu, / Den Gnadenblick zu euch gewendet, / Gibt neues Leben er und Ruh. / Verderben läßt die Vorsicht Keinen, / Freut euch bey Gott im hehren Glanz. / Ein Vater sorgt für eu're Kleinen, Man nennt ihn >Oestreichs Vater Franz<“. In umfassendster Weise wird diese Überschwemmungskatastrophe in Franz Sartoris (1782–1832)²²⁷ „Wien's Tage der Gefahr und die Retter aus der Noth“ (2 Teile, Wien 1830–1832)²²⁸ referiert. Der Autor hebt dabei besonders die Wohltaten des Kaiserpaares für das Volk hervor. Jeder kleine Anlaß wird zur Verherrlichung der „unermesslichen Wohltaten“²²⁹ des Herrschers genützt. Sartoris Panegyrik ist kennzeichnenderweise bewußt auf die Rezeption durch die Nachwelt berechnet: „(...) Der Vater wird es seinem Sohne, die Mutter der unmündigen Tochter, die Großmutter den Enkeln erzählen, was der Kaiser in diesen Tagen der Noth an seinen Unterthanen that. (...)“²³⁰ Zumeist erfolgt die Herrscherverherrlichung in äußerst schwülstigem Stil: So wird die Kaiserin als „(...) huldreiche Beschützerin der Armen (...)“, als „(...) engelgleiche Milde (...)“ sowie als „(...) liebevolle Mutter ihrer Völker (...)“²³¹ verherrlicht: „(...) Jeder Fußtritt, den die erhabene Beherrscherin durch die überschwemmten Vorstädte that, trieft von Segen, überall hört man von den Gaben der Kaiserin. (...)“²³² Der Geist dieser angeblich omnipräsenten Wohltätigkeit und des Mitgefühls gegenüber den Opfern der Naturkatastrophe wird nicht nur der Herrscherfamilie selbst zugeschrieben, sondern fungiert insgesamt als „(...) Ehrenzeugniß des österreichischen Nationalcharakters (...)“²³³. Noch in der Publikation „Oesterreichisches Museum (...)“ von Franz Xaver Schweickhardt, Ritter von Sickingen (1. Abtheilung, IV. Bd., VI. Lieferung) [Wien 1838] wird das katastrophale Hochwasser unter dem Blickpunkt der karitativen Leistungen des Kaiserhauses referiert und der Monarch und sein kaiserliches Haus werden als „(...) große Wohlthäter (...)“²³⁴ bezeichnet.

In den Jahren 1830/1831 brach in Wien eine verheerende Choleraepidemie aus²³⁵. Dabei fand der Bau eines Cholerakanals unter den Weißgerbern in einem Aquarell mit Federzeichnung (1831) von Tobias Dionys Raulino besondere Aufmerksamkeit („Der Bau des Cholerakanals unter den Weißgerbern“)²³⁶ – in einer Variation auch als Farblithographie überliefert²³⁷ (Abb. 37): Dargestellt sind hier die Bauarbeiten am rechten Wienflußufer oberhalb der Mündung des Wienflusses in den Donaukanal, der links mit dem Leopoldstädter Ufer zu sehen ist. Kaiser Franz II. (I.) inspiziert – in Begleitung seiner Gemahlin Caroline Auguste – die Arbeiten. Dieses Motiv nimmt auch eine Feder- und Pinselzeichnung in Sepia von Alexander Clarot („Franz I. und Caroline Auguste bei den Arbeiten am Bau des Cholerakanals im Jahr 1831“)²³⁸ auf: Durch den Jubel der Bevölkerung im Vorder- und Hintergrund wird ein zeithistorisches Ereignis unter dem Aspekt der Herrscherpropaganda funktionalisiert. Hinter der Verbreitung von Sujets dieser Art stand vor allem Kaiserin Caroline (Karoline) Auguste (1792–1873), die seit ihrer Eheschließung (1816) unentwegt (und besonders nach dem Tod ihres Mannes [1835]) entsprechende Themen in Auftrag gab. Vom Volk wurde das Herrscherpaar im Sinne des patriarchalischen Staatsgedankens als „(...) unser Vater



Abb. 37: Bau eines Cholerakanals unter den Weißgerbern, Farblithographie nach einem Aquarell mit Federzeichnung (1831) von Tobias Dionys Raulino (Wien, Wien Museum)

und unsere Mutter (...)“²³⁹ bejubelt. Besonders in den Beilagen zu Wiener Zeitungen erfuhren Darstellungen dieser Art eine massenhafte Verbreitung. Dies zeigt nachdrücklich, daß gerade die patriarchalischen Staatsideen in der Popularisierung als Wort- und Bildmedien eine zentrale Rolle in der franziszeischen Epoche spielten. Textliche und bildliche Nachweise der *persönlichen* Verantwortlichkeit des Kaiserhauses allen Bevölkerungsschichten gegenüber bei gleichzeitiger Negierung der Gefahren der Ansteckung durch Seuchen dienten dabei als ideale Propagandamittel. Diese „karitative“ Topik wurde besonders dann strapaziert, wenn Kaiser Franz II. (I.) in bürgerlicher Kleidung Arbeiter besuchte²⁴⁰. Sujets dieser Art gehören in den weiten Bereich der im 19. Jahrhundert generell an Bedeutung zunehmenden Begegnungen des Monarchen mit *seinem* Volk, das etwa bei der Arbeit innehält und dem Monarchen zujubelt²⁴¹. Besonders eine Stichserie von Andreas Geiger (nach Zeichnungen von Alexander Clarot, 1831) nahm sich des Verhältnisses zwischen dem Monarchen und seinem Volk bei öffentlichen Anlässen an²⁴².

DIE „CARITAS“ DER KAISERIN

Besonders vielschichtig in ihrem Aussagegehalt sind jene Darstellungen, welche die „Caritas“ der Kaiserin Caroline Auguste thematisieren²⁴³, beispielhaft in der lithographischen Serie „Historische Handzeichnungen von Johann Nepomuk Geiger, Professor an der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Mit erklärendem Texte von Gustav Adolph Schimmer. Mit neunzig Tafeln“ (Wien 1861)²⁴⁴, einer Art Legendensammlung mit Lebensläufen von Habsburgern. Darunter befindet sich die aquarellierte Tuschfederzeichnung „Caroline Auguste besucht Kranke und Notleidende in Kronstadt im Jahr 1817“ von Peter Johann Nepomuk Geiger (1805–1880) als Vorlage für eine Lithographie²⁴⁵. Sujets dieser Art standen in direktem Zusammenhang mit dem umfangreichen Engagement Caroline Augustes im Wohltätigkeitsbereich, besonders in der Förderung von sog. Kinderbewahranstalten²⁴⁶. In den entsprechenden „Hymnen“ (z. B. Kinderbewahrungsanstalt in Wien-Margareten, 1842) wurde die Kaiserin mit der Trias „Schutzfrau – Mutter – Kaiserinn (sic!)“²⁴⁷ verherrlicht. Häufig tritt in diesem Zusammenhang auch die Bezeichnung „Landesmutter“ (ähnlich wie bei Maria Theresia) auf²⁴⁸. Der zugrundeliegende Aspekt der „Liebe“ zum Volk, der sich in entsprechenden Darstellungen äußerte, wurde von Caroline Auguste expressis verbis ihrem Mann gegenüber zum Ausdruck gebracht: „(...) ich weiß nicht wen ich mehr liebe, dich oder deine Völker. (...)“²⁴⁹ Besonders nach der Wiener Überschwemmungskatastrophe des Jahres 1830 leistete Caroline tatkräftige Hilfe, besuchte die betroffenen Stadtteile und schickte Wagen mit Lebensmitteln und Kleidungsstücken aus der Hofburg zu den Häusern der Opfer. Ebenso leistete sie Hilfe bei der Choleraseuche 1831²⁵⁰.

KAISER FRANZ AUF DEM STERBEBETT

Die vielfältigen Formen des barocken Totenkultes haben nichts mit der inszenierten „Intimität“ des 19. Jahrhunderts zu tun. Allerdings besaßen bereits die Trauerpredigten im 17. und 18. Jahrhundert eine wichtige „herrschaftsstabilisierende“²⁵¹ Funktion. Durch die breite Verbreitung des Testaments und emotionell berührend gestaltete Szenen des Ablebens des Herrschers sollten im 19. Jahrhundert kritische Momente im Herrschaftswechsel überbrückt und die Kontinuität des existierenden politischen Systems gewährleistet werden²⁵². Zahlreich sind deshalb jene Darstellungen, die Kaiser Franz II. (I.) auf dem Sterbebett zeigen, etwa mit umfangreichem allegorischem Apparat in einer Strichlithographie²⁵³, die das – von zwei Putti gehaltene – Medaillon des Kaisers mit Trauerbezeugungen der europäischen Völker verknüpft (unten links: „JUSTICIA [sic!] REGNORUM FUNDAMENTUM.“, unten rechts: „VIRTUTEM RELIGIO CORONAT.“ und „EUROPA REGNAQUE DOLENT.“).



Abb. 38: Franz Stöber (nach Johann Ender), Antlitz Kaiser Franz' I. auf dem Sterbebett mit dem Testament vom 1. März 1835, Stahlstich (Wien, ÖNB)

In diesem Zusammenhang sind vor allem eine Lithographie von Josef Lanzedelli d.J. (1807–1879), gedruckt bei Leykam („FRANZ I. / Kaiser von Oesterreich auf dem Parade-Bette“)²⁵⁴, sowie ein Stahlstich von Franz Stöber (nach Johann Ender), der das Antlitz Franz' auf dem Sterbebett mit dem bekannten § 14 aus dem Testament des Kaisers vom 1. März 1835 („Meine Liebe vermache ich Meinen Unterthanen [...]“)²⁵⁵ kombiniert²⁵⁶, von Bedeutung (Abb. 38). Stöbers Blatt ist möglicherweise Teil einer größeren Serie zu Kaiser Franz auf dem Sterbebett²⁵⁶. Die erstaunlich große Wirkung dieser Darstellungen des Kaisers auf dem Totenbett unterstreicht auch eine Lithographie von Carl Krauss aus dem Jahr 1835²⁵⁷. Besonders die letzten Worte des Herrschers wurden in entsprechenden graphischen Darstellungen bis zum Wiener Denkmal Pompeo Marchesi²⁵⁸, aber auch in Gedichten anschaulich rezipiert, so in Johann Joseph von Görres' „Die letzten Worte des Kaisers Franz I.“²⁵⁹, in dem der zentrale Passus des Vermächtnisses der „Liebe“ an die Untertanen mit der notwendigen Kontinuität im Herrscheramt kombiniert wird, indem in der letzten Strophe der Wahlspruch Franz' gleichsam als Auftrag eine besondere Note erhält: „(...) Nimm o Ferdinand, die Krone, / nimm, mein Sohn, die schwere Pflicht, weiche nie vom Pfad des Rechtes, / blick auf Gott im Weltgericht! / Denn das Fundament der Reiche ist Gerechtigkeit, die gleiche. (...)“²⁶⁰,

ein Pendant zu Joseph Führichs berühmter Zeichnung der Segnung Ferdinands durch Franz (siehe unten)²⁶¹.

Der großen Bedeutung von Darstellungen des Herrschers auf dem Totenbett, der allegorischen Verherrlichung seines Testaments und der damit verbundenen – anschaulich gemachten – „translatio imperii“ entspricht die literarische Bezugnahme auf den letzten Willen Franz', etwa in F. Carl Hickels Gedicht „Des Kaisers Testament“, in dem der Kaiser das Testament diktiert²⁶². Die Sterbeszene des Kaisers ist auch Gegenstand von Johann Gabriel Seidls „Die Nacht vom ersten März 1835“²⁶³. Leopold Kupelwiesers posthumes Gedächtnisbild „Kaiser Franz im Krönungsornat vor Christus“ (1835)²⁶⁴, mit dem inschriftlichen Hinweis auf den Tod Franz' auf dem Rahmen, verortet das habsburgische Herrschertum im traditionellen Frömmigkeitskontext. Dieses Werk stellt den mit dem Krönungsornat bekleideten und auf Wolken knienden Kaiser dar, der zu Christus (mit Kreuz) aufblickt. Mit der Linken weist der Regent, der demütig Krone und Szepter abgelegt hat, auf die Vedute der Stadt Wien (St. Stephan).

DIE „MONUMENTALISIERUNG“ DER ERINNERUNG AN DEN KAISER

Die Darstellung Kaiser Franz' auf dem Sterbebett ist auch Teil (Blatt 20)²⁶⁵ der bedeutenden Serie „Hauptmomente aus dem Leben Seiner Majestät Franz I. (...)“ (1836). Diese lithographische Folge enthält eine Auswahl aus den wichtigsten Stationen des Lebens des Kaisers in einer Mischung aus zeremoniellen Handlungen (Krönungen), karitativen Aktionen (Blatt 1 mit dem Besuch bei verwundeten Soldaten, Lithographie von Franz Wolf nach Johann Nepomuk Hoehle [„Die Kranken und verwundeten Krieger werden getröstet / im Feldspital bei Lugos 1789.“])²⁶⁶ (Abb. 39), Schlachten, Familienbildern, triumphalen Einzügen²⁶⁷, Begegnungen mit anderen Regenten (mit Alexander I. und Friedrich Wilhelm III. in Wien) und Huldigungen (der Stände Tirols [am 30. Mai 1816]). Wolfs Serie prägte das Nachleben des Herrschers im Sinne der Konstruktion eines „kanonischen“ Bilderepos.

Manches Vorhaben der posthumen Herrscherverherrlichung konnte allerdings nicht realisiert werden. Dazu gehört unter anderem Joseph Kliebers Plan, im Jahr 1840 in die Felshänge des niederösterreichischen Schneebergs (unterhalb der Stadelwand und oberhalb des Kaiserbrunnens) ein kolossales²⁶⁸ Porträtreief des Kaisers (Durchmesser: 42 Wiener Fuß [13,28 m]) mit der Gedenkinschrift „Franz I. MDCCCXXXV“ einzumeißeln. Klieber hatte sich bereits an die Ausführung seiner kühnen Idee gemacht. Später wurde aber die Angelegenheit, „(...) ob über behördlichen Auftrag oder aus Mangel an den erforderlichen Geldmitteln, ist unbekannt, unterbrochen und dann für immer aufgegeben. (...)“²⁶⁹. Eine Lithographie nach einem Entwurf von Rudolf Matthias Toma²⁷⁰ mit dem Titel „Die An-



Abb. 39 (oben): Franz Wolf (nach Johann Nepomuk Hoechle), „Hauptmomente aus dem Leben Seiner Majestät Franz I. (...)“ (1836), Blatt Nr. 1, „Die Kranken und verwundeten Krieger werden getröstet im Feldspital bei Lugos 1789“, Lithographie (Wien, ÖNB)



Abb. 40: Lithographie (nach einem Entwurf von Rudolf Matthias Toma), „Die Ansicht des Nationalmonuments für Weil. Se. Majestät Franz den I.“, 1853 (St. Pölten, NÖ. Landesbibliothek, Topographische Sammlung)

1853
 Die Ansicht des Nationalmonuments für Weil. Se. Majestät Franz den I.
 1853
 Die Ansicht des Nationalmonuments für Weil. Se. Majestät Franz den I.
 1853



Abb. 41: Hochschneeberg (NÖ), „Kaiserstein“ zur Erinnerung an die Anwesenheit Kaiser Franz' I., errichtet im Jahr 1817 von Johann Ernest Graf Hoyos-Sprinzenstein (1907 von Ernst Graf Hoyos-Sprinzenstein wiederhergestellt), Foto (Wien, ÖNB)

sicht des Nationalmonuments für Weil. Se. Majestät Franz den I.“ aus dem Jahr 1853 (Abb. 40) vermittelt einen Eindruck von dieser Konzeption. Das Medaillon erscheint hier als realer Auswuchs der Landschaft, der diese beherrscht. Kaiser Franz hinterließ aber eine „Sie-gessäule“ auf dem Gipfel des Schneebergs und gab diesem Berg, den er in den Jahren 1805 und 1807 bestiegen hatte, einen neuen Ehrentitel („Kaiserstein“)³⁷¹. Um an diese zweimalige Anwesenheit des Kaisers zu erinnern, wurden entsprechende Gedenksteine errichtet: Am Hochschneeberg existiert ein „Kaiserstein“ zur Erinnerung an die Anwesenheit Kaiser Franz' (am 10. August 1805 und am 30. Juli 1807), errichtet im Jahr 1817 von Johann Ernest Graf Hoyos-Sprinzenstein (am 11. August 1906 vom Blitz zerstört und 1907 von Ernst Graf Hoyos-Sprinzenstein wiederhergestellt)³⁷² (Abb. 41) [mit der Inschrift: „Franz – der Erste in den Herzen seiner Unterthanen – erstieg diesen Felsen am 10. August 1805 und am 30. Juli 1807. Wohlwollend sah er auf das Land herab, dessen Einwohner nur für ihn zu leben wünschen. Möge dieses Denkmal der Anhänglichkeit zu einem väterlichen Monarchen unsere

Nachkommen an ihre Pflichten erinnern.“]. Ein weiterer Gedenkstein, ebenfalls zur Erinnerung an die zweimalige Anwesenheit Kaiser Franz' am Schneeberg, wurde im Jahr 1895 von Ernst Graf Hoyos-Sprinzenstein wiederhergestellt²⁷³. Dieses Konzept einer möglichst engen Verbindung zwischen Landschaft und Herrscherdenkmal läßt sich bereits im kühnen Plan des Hofes von Ansbach (1770) nachweisen, eine kolossale Figur Friedrichs des Großen über den Bergen thronen zu lassen²⁷⁴ – zurückgehend auf Deinokrates' berühmtes Projekt des Alexanderberges.

Das Konzept einer „Gedächtniskirche“ stellt den Gipfelpunkt monumentalisierter Erinnerung an den Herrscher Franz II. (I.) dar. Bereits unmittelbar nach dem Tod des Kaisers tauchte der Plan auf, zu dessen Gedächtnis in der Wiener Vorstadt Breitenfeld, die unter seiner Regierungszeit angelegt worden war, einen Kirchenbau zu errichten. Nach verschiedenen Planungsphasen wurde die Pfarrkirche Breitenfeld erst zwischen 1893 und 1898 realisiert. Im Todesjahr des Kaisers hatte sich, wohl auf Betreiben seiner Witwe, Caroline Auguste, ein Verein gebildet, der „(...) sich die Aufgabe stellte, in einer dem heiligen Franciscus Seraphicus zu widmenden Kirche dem frommen Andenken dieses Unvergeßlichen Kaisers ein würdiges Denkmal zu setzen, wozu die Vorstadt Breitenfeld bestimmt wurde. (...)“²⁷⁵, § 8 der Vereinsstatuten hielt dazu fest: „In jedem Fall soll die Kirche (...) den Nahmen (sic!) Franzens-Kirche erhalten, und mit Vermeidung alles überflüssigen Prunkes dahin gewirkt werden, daß die katholischen feyerlichen Denkmahle der Haupt- und Residenzstadt durch ein würdiges Denkmahl vermehrt werden, und die Nachwelt einen rühmlichen Beweis unserer Gottesfurcht und Kunststufe erhalte. (...)“²⁷⁶ Paul Sprenger arbeitete 1845 ein Projekt für diesen Bau aus, der als wichtiger Vorläufer von Ferstels Wiener Votivkirche²⁷⁷ angesehen werden kann.

DAS „NACHLEBEN“ KAISER FRANZ' II. (I.)

Die spezifischen Ausprägungen des „Nachlebens“ Kaiser Franz' im 19. Jahrhundert prägten – neben vielen weiterwirkenden Typenbildungen (Familienbild, Manifestationen der „Caritas“ etc.) – vor allem zwei Publikationen: einerseits die „Francisceen“ (Müller 1844)²⁷⁸ und andererseits die Schrift „Perlen aus der Krone des letzten deutschen Kaisers“ (Proschko 1867)²⁷⁹. Besonders bei Proschko 1867 wird der Kaiser in ungewohnt pseudosakraler Weise verherrlicht. Im Gedicht „Vater unser“²⁸⁰ fleht (in der letzten Strophe) das Volk zu Gott: „(...) Daß wir den Vater schauen, der für die Seinen spricht, / Daß wir den guten Kaiser dort finden, Herr, im Licht, / Ihn, der sein Volk noch segnet im ewigen Sternenkrantz! / Dieß fleht das Volk von Oest'reich für seinen Vater Franz. (...)“ In der Erzählung „Ein wahrer Christ, oder: Die sieben Werke der Barmherzigkeit“²⁸¹ erscheint die Funktion des

Herrschers sogar im Kontext des biblischen Auftrags zur Nächstenliebe: „(...) Und so hat dieser edle Monarch in der bedrängtesten Lage seines Lebens (nach dem Frieden von Preßburg, 1805 [W.T.]) vor Allem die ersten großen Werke der Barmherzigkeit geübt: er hat die Hungrigen gespeist und die Durstigen getränkt; er, der so glücklich selbst im Unglücke war. Und dieser edle Fürst war unser erlauchte Kaiser Franz I. (...)“ In Proschko 1888 erweiterte Franz Isidor Proschko (1816–1891), ein bedeutender Jugendschriftsteller, dieses inhaltliche Spektrum, indem er von Rudolf I. bis Franz Joseph I. eine Übersicht geschichtlicher Ereignisse Österreichs mit stark legendarisch orientiertem Charakter vorstellt (mit einem Schwerpunkt in den Türken- und Befreiungskriegen).

KAISER FERDINAND I.

Die wesentlichsten Probleme der Repräsentation des Nachfolgers Kaiser Franz', Kaiser Ferdinands I. (1793–1875, reg. 1835–1848), bestanden einerseits in dessen eingeschränkter Handlungsfähigkeit – er regierte quasi nur nominell – und andererseits in der wenig öffentlichkeitswirksamen Erscheinung und Physiognomie des Regenten. Repräsentative Darstellungen (vorwiegend in Gemälden und in der Graphik [zum Großteil im Ornat vom Goldenen Vlies]) mußten den Kaiser notwendigerweise stark idealisiert darstellen. Auch Skulpturen sind selten²⁸². Ein Ölgemälde (auf Lithographie) [um 1836]²⁸³ zeigt den Herrscher – in räumlich unbestimmter Position – in ungeschminkter Physiognomie in Dreiviertelfigur im Österreichischen Kaiserornat (ähnlich in einer Lithographie von Heinrich Schlesinger [1814–1893] mit Ferdinand I. als Kaiser von Österreich sowie König von Ungarn und Böhmen [nach 1836])²⁸⁴ (Abb. 42). Im unteren Drittel des Gemäldes leuchtet sich eine Wolkenformation, die den Herrscher in einer Art Epiphanie zeigt (und



Abb. 42: Heinrich Schlesinger, Kaiser Ferdinand I. im Österreichischen Kaiserornat, Lithographie, nach 1836 (Wien, ÖNB)

dies vor einem Hintergrund, der möglicherweise auf die Morgenröte und damit den Anbruch eines neuen Zeitalters anspielt), andererseits aber die starre und wenig repräsentative Typik von Amerlings Thronbildnis Franz' II. (I.) aus dem Jahr 1832 beibehält. Als Pendant in ähnlicher Ausführung ist das Gemälde seiner Gemahlin Maria Anna Carolina Pia (1803–1884)²⁸⁵ zu bewerten. Neben solchen Repräsentationsbildern kann – ähnlich wie bereits in der Epoche Kaiser Franz' – unter Ferdinand eine Vielzahl von Brustporträts in Zivil festgestellt werden²⁸⁶, deren Typenbildungen sich auch in anderen Gattungen nachweisen lassen²⁸⁷.

Ähnlich wie bei den anderen Habsburgerregenten des 19. Jahrhunderts ist auch bei Ferdinand I. eine starke ikonographische Präsenz des Namenspatronats zu bemerken, so in der Johann-Nepomuk-Kirche (Wien-Leopoldstadt): An der Fassade wurden Statuen der hl. Anna und des hl. Ferdinand (geschaffen 1843 von Joseph Klieber und Franz Bauer) angebracht, „(...) zur Erinnerung an Se. Majestät den Kaiser Ferdinand und Kaiserin Maria Anna. (...)“²⁸⁸. Als landesfürstliche Kirche war diese Kirche (erbaut von Carl Rösner [1841–1846]) direkt dem Kaiser unterstellt²⁸⁹. Kaiserin Maria Anna erfuhr zudem in Form von „Identifikationsporträts“²⁹⁰ Verherrlichung.

DIE BESCHWÖRUNG DER KONTINUITÄT

Die Beschwörung der *ungebrochenen Tradition* habsburgischer Herrschaft steht am Anfang der Ikonographie Kaiser Ferdinands I. Eine – um 1835 – entstandene Lithographie von Joseph Kriehuber nach einer Zeichnung und Invention Joseph von Führichs („Der aufschwebende Franz I. segnet seinen knienden Nachfolger Ferdinand I.“) rückt die Kontinuität zur Herrschaft seines – bereits im Himmel weilenden – Vorgängers Franz II. (I.) deutlich in den Vordergrund („GESEGNET BLEIBE DAS REICH!“)²⁹¹. Diese außergewöhnliche Darstellung erfüllt eine propagandistische Doppelfunktion, indem einerseits des verstorbenen Kaisers Franz (mit Lorbeerkranz) gedacht, zugleich aber dem neuen Regenten (mit allen Insignien und Wappen) gehuldigt wird, der vor einer Wien-Vedute mit aufgehender Sonne (!) kniet²⁹²: Anlässlich der lombardischen Krönung (1838) wurde Ferdinand I. in „Gelegenheitsgedichten“ als „(...) uns're Sonne (...)“ sowie als „Cäsar“ und „Titus“ verherrlicht. Diesen Aspekt der Lichtmetaphorik unterstreicht auch eine Bronzemedaille Wenzel Seidans auf die Verfassung vom 15. März 1848, die auf dem Avers die Umschrift „ES WERDE LICHT ALLEN ÖSTERREICHISCHEN VOLKSSTÄMMEN“ enthält²⁹³. Gerade die quasi-priesterliche Funktion des „Segnens“ durch Kaiser Franz als „mystische Beschwörungsformel“²⁹⁴ besitzt unmittelbare Parallelen in Gedichten, etwa in Otto Prechtlers „Vatersegnen“²⁹⁵ anlässlich der Krönung Ferdinands zum König von Ungarn (1830). Das allegorische Blatt Krie-

hubers hat weite Verbreitung gefunden, und es muß angenommen werden, daß dabei vor allem der Wunsch nach einer Visualisierung der „translatio imperii“ das zentrale Anliegen war. Auch ein 1848 verbreitetes „Mitternächtliches Gespräch“ propagierte die Herrschaft Ferdinands als würdige Nachfolge Kaiser Josephs II.²⁹⁶ Ein Werk besonderen Charakters ist ein unbezeichnetes, kleines Ölgemälde von Karl Ruß mit dem Titel „Grundsteinlegung der Meidlinger Kirche Johann Nepomuk am 26. September 1841“²⁹⁷: Ferdinand I. (in Uniform) legt die Stiftungsurkunde; neben ihm befindet sich Kaiserin Maria Anna mit dem Siegel, daneben die Kaiserwitwe Caroline Auguste mit dem Bauplan und weitere Mitglieder des Kaiserhauses. Über Ferdinand ist der hl. Johannes Nepomuk, kniend auf einer von drei Putten getragenen Wolke, dargestellt; im rechten Bilddrittel Kaiser Franz in der Rolle des seligen Fürbitters (!), der sich der Familie Erzherzog Franz Carls zuneigt. Die Krone verweist auf die präsumptive Nachfolge des regierenden Kaisers (Franz Carl und sein ältester Sohn).

Auch viele andere Bildprägungen in der Repräsentation Ferdinands I. stehen im Dienst dieser *Kontinuitätspropaganda*, deren Dominanz das Defizit an innovativen Darstellungen verdecken sollte. Auch in wenig repräsentativen Mischformen von Uniform- und Thronbildnis wie in jener von Anton Einsle aus dem Jahr 1842 („Ferdinand I. sitzend, in österreichischer Feldmarschallgalauniform“)²⁹⁸ erfolgt durch die auf einem Sockel präsente Büste des kaiserlichen Vaters eine deutliche Bezugnahme auf den Vorgänger im Herrscheramt. Dieser Typus erfuhr mit nur geringen Variationen eine große Verbreitung: Ein im Kaiserjägermuseum in Innsbruck (Museum am Bergisel [Saal V])²⁹⁹ befindliches Gemälde zeigt Kaiser Ferdinand in der hellblauen Regimentsuniform als Oberst der Kaiserjäger und ebenfalls mit der antikisierenden Büste seines Vorgängers Franz II. (I.) in identischer Art wie bei Einsle. Ein und derselbe repräsentative Bildtypus wurde somit in einer Vielzahl von Variationen verbreitet. Ein Gemälde Leopold Kupelwiesers („Ferdinand I. im Mantel des österreichischen Kaisers“, 1843)³⁰⁰ kombiniert die Feldmarschallgalauniform mit darübergelegtem österreichischen Kaisermantel: Der Kaiser befindet sich in Schrittstellung, leicht nach links gewendet, vor schräggestelltem Thronessel unter üppig drapiertem Baldachin. Ferdinand verweist hier *demonstrativ* auf die Insignien des österreichischen Kaisertums. Dieser Typus besitzt innerhalb der Habsburgerikonographie eine bedeutende Tradition, da sich bereits Maria Theresia in ähnlicher Haltung darstellen ließ³⁰¹. Auch von Franz II. (I.) existiert ein repräsentatives großformatiges Porträt von Johann Baptist Hoechle (1754–1832), das den Regenten als Großmeister des Leopoldsordens (1811) zeigt. In einem für den Grazer Ständesaal³⁰² angefertigten Gemälde weist der Herrscher mit dem Szepter in der Rechten auf Kronen und Orden.

Am zahlreichsten sind allerdings Darstellungen Kaiser Ferdinands im Ornat vom Goldenen Vlies. Im Typus folgen sie im wesentlichen der seit Karl VI. und Franz II. (I.) vorgegebenen Form. Ein Bildnis Johann Nepomuk Enders aus dem Jahr 1836 („Kaiser Fer-

dinand I. von Österreich im Ornat vom Goldenen Vlies“)³⁰³ zeigt den Kaiser in ganzer Figur in seiner Würde als Ordenssouverän *und* als Kaiser von Österreich: Ferdinand steht zwischen einem Tisch mit der Krone und dem Reichsapfel des österreichischen Kaisertums und dem Thronessel (mit Doppeladler), auf dem der zum Ornat gehörende Bundhut liegt. Die außerordentlich pathetische Haltung basiert im wesentlichen auf der – auf dem Szepter aufgestützten – Rechten des Herrschers, hinterfangen von einer dramatisch gesteigerten Lichtführung im Vordergrund und einer düsteren Wolkenlandschaft mit St. Stephan links im Hintergrund. Die hier manifeste Betonung herrscherlicher Würde in Gestalt von legitimatorisch motivierten Rückgriffen auf in der Zeit des Absolutismus geprägte Bildtypen ist auch bei anderen Bildnissen Kaiser Ferdinands zu finden, so in Anton Einsles „Kaiser Ferdinand I. im Ornat vom Goldenen Vlies“ (1839)³⁰⁴ mit der verbreiteten Pose der in die Hüfte gestützten linken Hand.

KRÖNUNGSBILDER

Die Herrscherrepräsentation Ferdinands zeichnet sich – im Gegensatz zur Ära Kaiser Franz II. (I.) – besonders durch die Rezeption *traditioneller* Bildtypen aus. Den zeremoniellen Aspekt verdeutlichen die kolorierten Lithographien der ungarischen Krönung am 28. September 1830 in Preßburg in Eduard Gurks (1801–1841) Serie der „Erinnerungs-Blätter an die Krönung S. K. H. des Erzherzogs Kronprinzen Ferdinand zum König von Ungarn in Preßburg d. 28. Sept. 1830“³⁰⁵ sowie entsprechende Medaillen³⁰⁶. Im „Ungarischen Krönungssaal“ der „Franzensburg“ befindet sich das um 1830 entstandene Gemälde „Ferdinand I. auf dem Krönungshügel in Preßburg“, das von Johann Nepomuk Hoechle gemalt wurde³⁰⁷. Ferdinands Krönung erfolgte vor dem in Preßburg versammelten Landtag. Das von den Ständen dargebrachte Ehrengeschenk von 50.000 Dukaten bestimmte der Kaiser einerseits zur Unterstützung der durch eine Mißernte betroffenen ungarischen Bevölkerung, andererseits zur Vermehrung des Fonds für die ungarische Akademie. Hoechles Krönungsbild ist Teil der Ausstattung des „Ungarischen Krönungssaales“, der zudem Bildnisse von Kaiser Franz II. (I.) und Kaiserin Caroline Auguste sowie eine Darstellung der – bereits 1825 erfolgten – Krönung der Kaiserin zur Königin von Ungarn besitzt. Dieser Aspekt wird im „Lothringersaal“ mit dem Bildnis Kaiser Ferdinands I. im ungarischen Krönungsornat von Joseph Bayer (1831) weitergeführt (siehe oben).

„GLORIFIKATIONEN“ FERDINANDS I.

Anlässlich der lombardischen Krönungsfeierlichkeiten 1838 entstanden Werke, die Ferdinands Repräsentation in neuem Licht erscheinen lassen. Besondere Bedeutung erlangten dabei die Fresken von Francesco Hayez (1791–1882) im königlichen Palast („Karyatidensaal“) in Mailand (1943 zerstört; 1836 legte Hayez erste Entwürfe vor, zwei Jahre später erfolgte die Ausführung). Anton-Johann Groß-Hoffinger beschrieb im Band „Kronungs-Album. Ausführliche Schilderung aller bei der Huldigung in Tirol und der Krönung in Mailand begangenen Feierlichkeiten“ (Wien 1838) das verlorene Deckengemälde unter Hinweis auf eine beigelegte Lithographie von Matthias Rudolf Toma¹⁰⁸: „(...) Einen auf Felsengrund gebauten Thron von Erz besetzt Ferdinand I. im Purpurmantel und Kaiserschmucke, aber mit unbedecktem Haupte. Oesterreichs Genius schwebt in den Lüften und streckt die schützende Hand über das Haupt unseres Kaisers aus, während er mit der anderen auf vier Sterne zurückweist, in deren Mitte man die Anfangsbuchstaben der glorreichen Namen Rudolph, Maria Theresia, Josef und Franz liest, die von ihren außerordentlichen Herrschertugenden zu den Sternen erhoben wurden. Rechts vom Throne sieht die Religion zu uns hernieder. Man erkennt sie an dem Bande mit den sieben Siegeln. An sie reihet sich die seitwärts blickende Poesie, gleichsam im Begriffe mit Leierklang und Gesang das hohe Ereigniß der Krönung zu feiern. Das Recht, eine hehre Gestalt in rüstigem Alter, begleitet von den sich brüderlich umarmenden Genien Venedigs und der Lombardei tritt vor den Kaiser und streckt Ihm mit beiden Händen die eiserne Krone entgegen. Auf dem Saume seines langen Kleides liest man den Spruch: >Per me reges regnant<. (...)“ Dieses ungewöhnliche Programm schließt eng an die allegorische Tradition barocker Deckenmalerei an. Das Andenken an das Geschlecht der Habsburger wird – unter Rezeption prominenter barocker Werke (z. B. Wien, Hofbibliothek, Daniel Gran, 1726–1730) – zusätzlich dadurch verstärkt, daß die Personifikation der „Bildhauerei“ dem Monarchen „(...) das unverlöschliche in einer Medaille gemeißelte Bildniß Seines Vaters (...)“ zeigt und die „Malerei“ „(...) Maria Theresias Porträt dem Genius Österreichs aus den Händen (nimmt), um es vorzuweisen. (...)“. Diese in ungewöhnlich traditioneller Weise konzipierte Verherrlichung Ferdinands steht in deutlichem Gegensatz zu Tendenzen der zeitgenössischen Kunst in Wien (z. B. Johann Peter Krafft's Hofburg-Malereien) und ist als bewußter Rückgriff auf die Leitmotive barocker Herrscherverherrlichung mit besonderer Betonung der habsburgischen „Pietas“ („Religion“ neben dem Thron)¹⁰⁹ zu verstehen. Einmal mehr werden hier unter Kaiser Ferdinand *Legitimität und Kontinuität* des Herrscheramtes unzweideutig in den Vordergrund gerückt und mit der Förderung von Handel, Industrie und Kunst verbunden – im konkreten Fall besonders akzentuiert durch die unmittelbare Nachbarschaft zu den – unzweideutigen Anspruch auf Weltherrschaft anzeigenden – Fresken der Verherrlichung Napoleons I.

als Kosmokrator von Andrea Appiani (1808) im Palazzo Reale (Thronsaal [1943 zerstört])³⁰⁰. Der Rückbezug auf den Stammvater Rudolf von Habsburg ist in der Herrscherrepräsentation Ferdinands allerdings selten nachzuweisen, etwa in der Schrift „Des Kaisers Rudolph von Habsburg Traum. Zur hohen Feier des glorreichen Geburtsfestes Seiner Majestät Ferdinand des ersten, Kaisers von Oesterreich, ehrfurchtsvoll verfasst von Johann Jungmann“ (o.O. 1840, o.S.). Der darin ausgeführte Traum bezieht sich auf die habsburgische Dynastie und ihr Weiterleben, konkretisiert in der Instrumentalisierung der Baummetapher. Bereits das Gedicht „Kaiser Rudolf's Traum. Gedicht gesprochen mit Musikbegleitung am Abende des 11. Februars 1828, bey dem Feste zur Feier des allerhöchsten Geburtstages Seiner Majestät Kaiser Franzens I. des Vielgeliebten; gegeben bey dem illyrischen Landes-Gouverneur“ (Laibach o.J. [1828]) griff den Traum Rudolfs und dessen visionäre „Schau“ der zukünftigen ruhmreichen Geschichte Habsburgs als zentrales – auf Vergils „Aeneis“ (I, 254–296; VI, 756–900) basierendes – Motiv auf.

Allegorien auf Kaiser Ferdinand I. konnten aber auch eine ganz andere Ausrichtung besitzen: In diesem Zusammenhang muß vor allem eine „Allegorie Kaiser Ferdinands I.“ von Leander Ruß (1843)³⁰¹ (aus der berühmten „Guckkasten-Serie“ Ferdinands) mit der Porträtbüste des Kaisers im Zentrum genannt werden (kombiniert mit dem kaiserlichen Wahlspruch „RECTA TUERI.“ und den Daten 1831 und 1843 sowie „Wien 1830.“ und „Amnestie. 1838“): Der Herrscher wird hier im aktuellen politischen Kontext in seiner Eigenschaft als Retter in der Not (Hochwasser) und Befreier in Wirtschaft und Politik (Amnestie) verherrlicht. Flankiert von der „Gerechtigkeit“ (links) und dem „Frieden“ (rechts) umklammert die Personifikation Österreichs („AVSTRIA“) den Säulenschaft mit der Porträtbüste, über dem ein Engel mit Palme und Lorbeerkranz schwebt (Herrscher- oder Feldherrnbekränzungen können in Österreich seit dem späten 18. Jahrhundert als beliebte Sujets nachgewiesen werden, z. B. in einem kolorierten Kupferstich von Hieronymus Löschenkohl, 1790³⁰², mit dem Titel „Der Türkenbezwinger“). Von Leander Ruß stammt auch ein Aquarell mit dem Titel „Volksfest in Mariahilf“ (1843)³⁰³ anlässlich des Geburtstages Ferdinands, welches das Bild des Kaisers zeigt, das vom Volk stürmisch bejubelt wird. Offensichtlich sollten Werke dieser Art eine Propagandawirkung spiegeln *und* zugleich fördern, ähnlich wie Joseph Cajetans (Dr. Joseph Elfinger) Aquarell „Österreichische Soldaten und Krieger vor dem Bilde Kaiser Ferdinands“ (1845)³⁰⁴, das zeigt, wie Rekruten ein Herrscherbild bekränzen und diesem frenetisch zujubeln. Das Werk wurde von Andreas Geiger nach einer Zeichnung Cajetans gestochen³⁰⁵. Eine ähnliche Richtung vertritt auch ein „Denkblatt an die Herabsetzung der Militair-Dienstzeit / von 14 auf 8 Jahre / durch den allerhöchst gnädigsten Beschluss seiner Majestät / FERDINAND I. KAISER VON OESTERREICH / im Jahre 1845.“ (Lithographie von Eduard Kaiser, gedruckt bei Johann Höflich)³⁰⁶. Ein wahrscheinlich in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstandenes Aquarell von F. Riegel



Abb. 43: F. Riegel, „Das Landvolk huldigt und bekränzt die Büsten Ihrer Majestäten, des Kaisers Franz Josef I. und seiner Gemahlin Elisabeth“, Aquarell, siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts (Wien, ÖNB)

„Das Landvolk huldigt und bekränzt die Büsten Ihrer Majestäten, des Kaisers Franz Josef I. und seiner Gemahlin Elisabeth“³¹⁷ (Abb. 43) demonstriert anschaulich die fortwirkende Bedeutung des Typus der Bekränzung des Herrschers bzw. des Herrscherpaares. Im Festspiel Brand 1879 erfolgte schließlich die Ausweitung der Huldigung ins Kosmische („Huldigung der Zeiten“), indem die Zeiteinheiten (als Maß [Sekunde etc.] sowie als Götter [Saturn]) Franz Joseph und Elisabeth (vor wechselnden Dekorationen [Schönbrunn, Hofburg etc.]) huldigen. Am Ende dieses Festspiels³¹⁸ steigen die Büsten des Kaisers und der Kaiserin aus dem Boden empor und werden (analog zu den bildlichen Darstellungen) bekränzt. Adorationen des in Büstenform gegenwärtigen Regenten stellen besonders in der zweiten Jahrhunderthälfte eine bestimmende Konstante dar, wie Vinzenz Katzlers (1823–1882) Lithographie, ein allegorisch-historisches Tableau mit dem Titel „Die Künstler und Kunstindustriellen, welche sich bei Erbauung des neuen Hofopernhauses in Wien hervorragend verdient gemacht haben“³¹⁹, anschaulich zeigt.

FERDINANDS „CARITAS“

Wie unter Kaiser Franz II. (I.) war die Instrumentalisierung „karitativer“ Themen auch ein wesentlicher Aspekt der Herrscherpropaganda des beim Volk beliebten Ferdinand, besonders anlässlich von Katastrophen. Dieser Themenkreis wird in einer Sepiazeichnung (mit Bleistift) von Eduard Gurk („Der Kronprinz Erzherzog Ferdinand in der überschwemmten Roßau am 2. März 1830“)³²⁰ deutlich: Das aufgrund eines plötzlich einsetzenden Tauwetters katastrophale Hochwasser von Ende Februar und Anfang März 1830 in Wien³²¹ spielt dabei eine besondere Rolle, wobei der Bogen künstlerischer Reflexion von der (monumental-pathetischen) Wiedergabe der Naturgewalten³²² über die genrehaft-rührselige Aufbereitung anhand von Tierschicksalen³²³ bis zur differenzierten Reportage menschlichen Leids reicht. Bereits am 1. März 1830 ließ sich Kronprinz Ferdinand in das Katastrophengebiet bringen. Am 2. März nahm er sich des zum Vollwaisen gewordenen elfjährigen Knaben Joseph Leykam aus dem Hause Roßau 105 (heute Wien IX., Porzellangasse 13) an, was auch auf der Rückseite von Gurks Blatt thematisiert wird³²⁴. Verbreitet wurde dieses Ereignis in einer kolorierten Aquatinta Eduard Gurks mit dem Titel „DENKMAHL EDLER HOCHHERZIGER GESINNUNGEN UND HANDLUNGEN / IN DEN TAGEN DER GEFAHRVOLLEN ÜBERSCHWEMMUNG VOM 1. MÄRZ 1830 IN WIEN“³²⁵. Ein Aquarell Gurks, „Kronprinz Ferdinand nimmt anlässlich der großen Überschwemmung den Waisenknaben Leykam in sein Rettungsboot auf“ (1830)³²⁶, ist derselben Begebenheit gewidmet. Auch eine Lithographie von Franz Wolf (nach einer Zeichnung Johann Nepomuk Hoechles), Erzherzog Anton Viktor gewidmet, thematisiert diesen Besuch Ferdinands in der Roßau als „exemplum“ herrscherlicher „Caritas“: Kronprinz Ferdinand nimmt anlässlich der großen Überschwemmung den Waisenknaben Leykam in sein Rettungsboot auf („WIEN'S TAGE DER GEFAHR, UND RETTUNG IN DER NOTH / am 2^{ten} März 1830“)³²⁷. Die Propagierung der Hilfe des Kaiserhauses in Gestalt von Kronprinz Ferdinand gegenüber den Opfern der Überschwemmung ist auch ein Sujet in Anton Zieglers „Galerie aus der österreichischen Vaterlandsgeschichte“ (1837/1838)³²⁸ und wurde praktisch in allen Medien aufgegriffen, so auch in einem Lichtschirm (Wien, 1830) mit einer Glasmalerei Wilhelm Görners³²⁹, die Kronprinz Ferdinand bei der Besichtigung der Hochwasserschäden am 11. März 1830 im Marchfeld zeigt. In den größeren Zusammenhang dieser Propagierung der „Liebe“ des Volkes zum Herrscher(-haus), die auch in Adolf Hirschbergs Gedicht „Oesterreich's Freudentag (zum 19. April 1843)“³³⁰ aufgegriffen wird, gehört eine Darstellung der „Amnestie unter Ferdinand I. im Jahr 1835“ („AMNESTIE ERTHEILT VON S. M: KAISER FERDINAND I. IM JAHRE 1835.“; Kreidelithographie von Josef Bauer nach Sigmund Ritter von Perger, gedruckt bei Johann Höflich)³³¹. Diese Graphik bezieht sich auf die Freilassung von Häftlingen aus dem berüchtigten Staatsgefängnis Spielberg bei Brünn³³².

„ENZYKLOPÄDISCHE“ IKONOGRAPHIE DES KAISERTUMS ÖSTERREICH

Neben den traditionellen Seiten der Repräsentation und Propaganda Kaiser Ferdinands läßt sich ein außerordentlich innovatives Moment in der Konzeption einer Lithographie von Carl (?) Hennig (Prag und Berlin, 1838)³³ (Abb. 44) mit dem Titel „GENERAL-GE-MAELDE DES ÖSTERREICHISCHEN KAISERSTAATES, / in geographisch-statistischer, genealogischer, wissenschaftlicher & artistischer Hinsicht.“ ablesen. Diese Graphik zeigt eine enzyklopädische Gesamtüberschau des Kaiserreiches mit einer Stammtafel vom legendären Eticho (684) bis zu Ferdinand I. und statistischen Angaben zu allen Regionen mit Einwohnern und Entfernungen. Im Zentrum ist Ferdinand im Brustbild dargestellt; an den Flanken in 20 Medaillons bedeutende Vertreter verschiedener Disziplinen von der Staatskunst bis zur Mathematik (mit einer entsprechenden Personifikation im Zentrum). Zwischen den Stammtafeln befindet sich eine Karte der österreichischen Monarchie mit Porträts von Rudolf I. und Franz I., darüber Veduten von Lemberg, Triest, Prag, Ofen und Pest, Innsbruck, Wien und der „Veste Habsburg“. In einer Lithographie von Willibald Hauschild³⁴ (Abb. 45), einem allegorischen Tableau zum Regierungsantritt Kaiser Ferdinands I. im Jahr 1835, ist ebenfalls die synoptische *Zusammenschau von Geschichte und Gegenwart* des habsburgischen Reiches aus der Perspektive des Jahres 1835 das bestimmende Thema: Herrschernamen, die Geschichte des Kaiserreiches, der Umfang des Territoriums und die christliche Verankerung habsburgischer Regentschaft werden in höchst eigenwilligen Darstellungen mit emblematischer Prägung vorgestellt. Ein kurzer Kommentar („Erklärendes Beyblatt zum allegorisch-genealogischen Tableau des Glanzes und Glückes Oesterreichs“)³⁵ faßt die Hauptaussagen dieses großformatigen druckgraphischen Blattes anhand der Aspekte Genealogie, Macht der Religion (Christusreligion [mit einer Darstellung der „Verklärung Christi“ (!)], „[...] die Österreichs Herrscher immer erfüllt [...]“) und der „(...) moralischen und materiellen Macht des Kaiserhauses (...)“ zusammen. Hennigs und Hauschilds Graphiken sind – gemessen an den vorherrschenden Strategien der Herrscherrepräsentation des 19. Jahrhunderts – gleichsam Unikate. Macht und Anspruch des Kaiserhauses werden hier aus der Perspektive von Geschichte *und* Gegenwart begründet. Nur aus dem Rückgriff auf die ruhmreichen Anfänge der Dynastie und die katholische Religion läßt sich – dieser Anschauung zufolge – Kraft für zukünftige Aufgaben schöpfen: „(...) Glaubet mir die Grafen von Habsburg haben nur durch Redlichkeit, Tugend, Heldenmuth und rühmlichen (sic!) Ehrbegierde, / nicht durch Stolz, Uibermuth und Eigennutz, sondern durch / männliche biedere Thaten, durch Fürsorge für das allgemeine Wohl / IHREN Ruhm und Wohlstand errungen. (...)“ (Beischrift in Hauschilds Graphik).

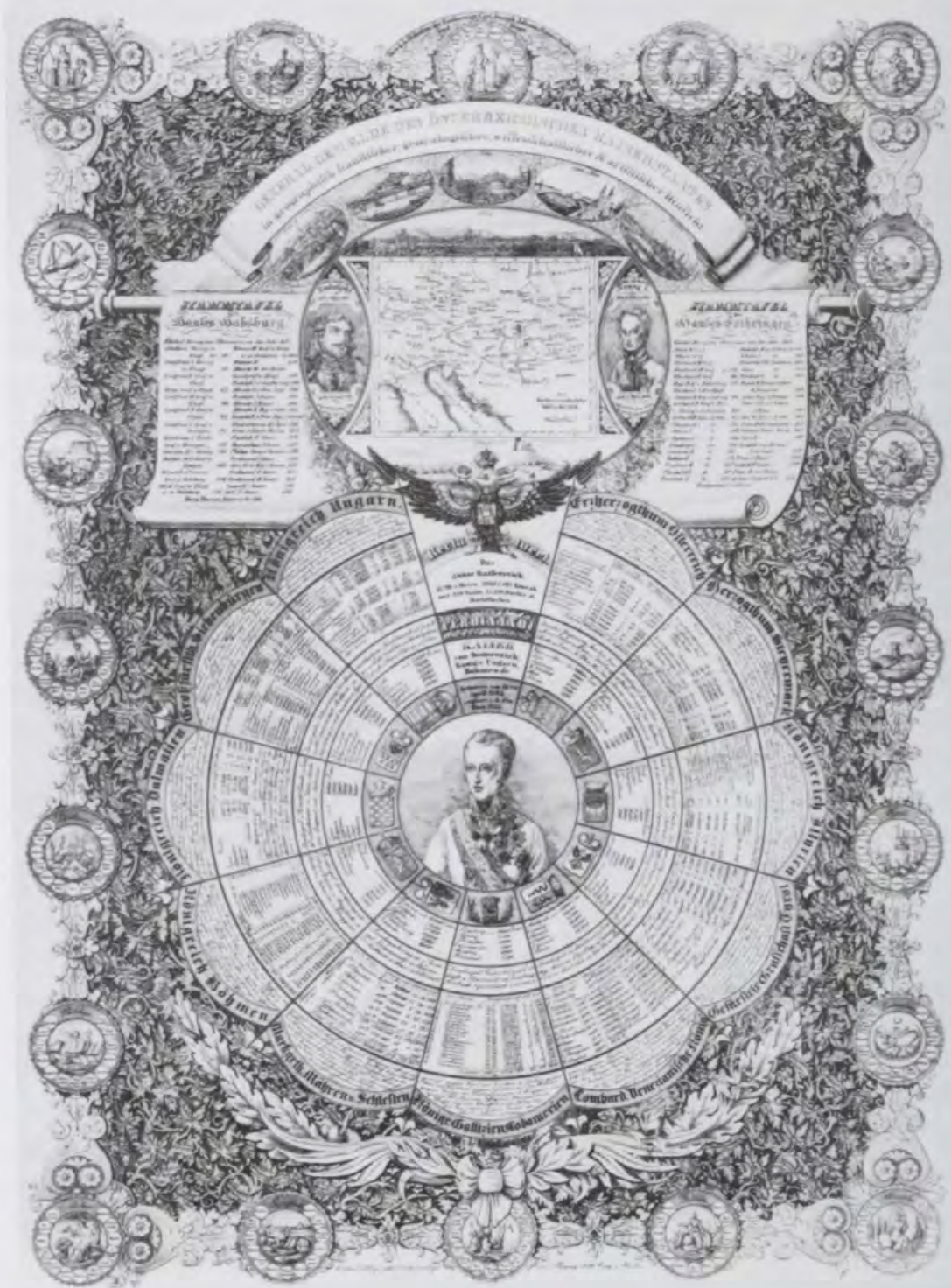


Abb. 44: Carl (?) Hennig, „General-Gemaelde des Österreichischen Kaiserstaates“, Lithographie, 1838 (Wien, HGM)

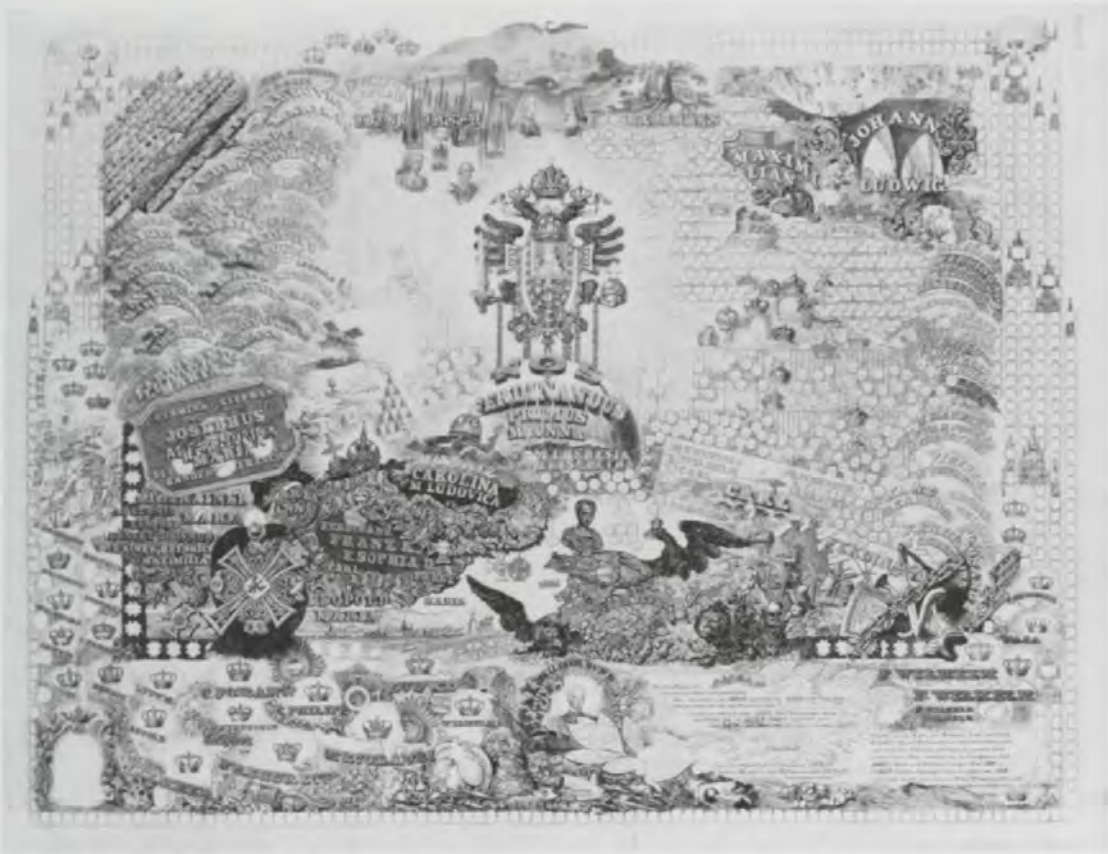


Abb. 45: Willibald Hauschild, Allegorisches Tableau zum Regierungsantritt Kaiser Ferdinands I., Lithographie, 1835 (Wien, ÖNB)

KAISER FRANZ JOSEPH I.

Das wichtigste Kennzeichen der franzisko-josephinischen Epoche war eine komplexe und widersprüchliche Mischung von Beharrung auf der einen Seite und Modernität sowie Neuerungen auf der anderen Seite, die das Habsburgerreich als „Versuchsstätte“ revolutionärer geistiger Tendenzen am Anfang des 20. Jahrhunderts erscheinen lassen. Ihren Ausdruck in der Herrscherrepräsentation fand diese Situation in einer Dichotomie zwischen dem Fortwirken alter absolutistischer Traditionen, gipfelnd im Neoabsolutismus nach der Niederschlagung der Revolution von 1848, und dem fortlebenden Josephinismus, der in der staatstreuen und zentralistisch gesinnten Bürokratie seinen wesentlichsten Rückhalt besaß. Nirgendwo zeigt sich diese Widersprüchlichkeit konkreter als in den beiden Herrschernamen des Regenten Franz Joseph I. (1830–1916) mit dem höchst anschaulichen Verweis auf *beide* habsburgische Traditionen in einer Person. Beginnend mit nüchtern-strengen, den Herrscher wenig „überhöhenden“ Darstellungen, verläuft die Ikonographie des Kaisers über die



Abb. 46: Kaiser Franz Joseph I. im bürgerlichen Rock anlässlich des Besuchs der Weltausstellung in Paris, Foto, 1867 (Wien, ÖNB)



Abb. 47: Kaiser Franz Joseph I. in Uniform, Foto, 1869 (Wien, ÖNB)

neobarock-pompösen Porträts der siebziger Jahre, die beruhigten Darstellungen der achtziger Jahre bis zu den Altersporträts in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Charakteristisch für die Ikonographie Franz Josephs ist eine – bis dahin unbekannte – *breite Auffächerung der ikonographischen Typenbildungen*. Majestätische Gesten, wie sie in der Ära Kaiser Ferdinands I. in direkter Anlehnung an spätbarocke Herrscherporträts auftreten, sind nun weniger häufig nachweisbar, ebenfalls Darstellungen des Regenten im bürgerlichen Frack (wie sie noch bei Franz II. [I.] und Ferdinand I. äußerst beliebt waren). Stärker als in den vorangegangenen Jahrzehnten tritt die „Angleichung“ der Posen in den Vordergrund, deutlich in einem Foto Franz Josephs I. im bürgerlichen Rock (anlässlich des Besuchs der Weltausstellung in Paris [1867])³³⁶ (Abb. 46) und in einem Uniformbildnis aus dem Jahr 1869³³⁷ (Abb. 47).



Königsbette des k. k. Kaisers Franz I. Kaisers von Oesterreich, apostol. Königs.
 v. W. F. WOLF, FARBENLOS, 1. DEPARTMENT DER K. K. ALLG. BILD. ANST. W. W. VON W. W. W.

Abb. 48: Franz Wolf (nach Johann Nepomuk Hoechle), „Hauptmomente aus dem Leben Seiner Majestät Franz I. (...)“ (1836), Blatt Nr. 20, Der auf dem Sterbebett liegende Kaiser Franz I. hält die Hand Franz Josephs und segnet Ferdinand in der Nacht vom 1. auf den 2. März 1835, Lithographie (Wien, ÖNB)

DIE ANFÄNGE DER REPRÄSENTATION KAISER FRANZ JOSEPHS I.

Die Ikonographie Franz Josephs setzt mit Darstellungen ein, die den Übergang von der Regentschaft Ferdinands I. zu Franz Joseph thematisieren: In einem Gemälde Josef Danhausers „Am Sterbebett von Kaiser Franz“ (1835)³³⁸ segnet Kaiser Franz den jungen Franz Joseph. In einer Lithographie von Franz Wolf (nach einer Zeichnung von Johann Nepomuk Hoechle) aus der Serie „Hauptmomente aus dem Leben Seiner Majestät Franz I. Kaisers von Oesterreich, apostol. Königs“ (1836) [Nr. 20] hält der auf dem Sterbebett liegende Kaiser Franz die Hand Franz Josephs und segnet Ferdinand in der Nacht vom 1. auf den 2. März 1835³³⁹ (Abb. 48). Eine dezidiert politische Konnotation enthält auch Leopold Kupelwiesers Gemälde „Franz Joseph am Totenbett des am 5. April 1852 verstorbenen Ministerpräsidenten Felix Schwarzenberg“ (1853, Privatbesitz)³⁴⁰: Franz Joseph kniet hier – auf einen



Abb. 49: Allegorische Strichlithographie von Scheffler, Der junge Franz Joseph I. empfängt die „Rudolfinische Krone“ aus den Händen Kaiser Ferdinands I. (Wien, ÖNB)

der Herrschergewalt auf den jungen Erzherzog zum Vorschein. Konzeptionen dieser Art werden auch in einem allegorischen Blatt, einer getönten Strichlithographie von Scheffler (nicht nachgewiesen)³⁴¹ (Abb. 49), anschaulich, die zeigt, wie der kniende junge Franz Joseph im Beisein eines Friedensengels (mit Palme) auf einem denkmalartigen Sockel, der von den konterrevolutionären Generälen Alfred I. Fürst von Windischgrätz, Joseph Graf von Jellačić von Bužim und Johann Josef Wenzel Graf Radetzky (mit den Wappen Lombardo-Venetiens, Böhmens, Österreichs und Ungarns) flankiert wird, die „Rudolfinische Krone“ aus den Händen Ferdinands I. empfängt. Die hier angesprochenen neuen Machtverhältnisse nach der Niederschlagung der Revolution und dem Sieg des Neoabsolutismus verdeutlicht auch Schefflers Holzstich in der Weihnachtsbeilage 1848 zur reaktionären Zeitung „Die Geißel“³⁴⁴, in dem unter dem Titel „Dem Momente der Seelengröße ein Monument der Dankbarkeit“ am Fuß des Sockels (mit der Abdankung Ferdinands zugunsten Franz Josephs) die Generäle Radetzky, Windischgrätz und Jellačić (mit den Wappen der besiegten aufständischen Provinzen) gezeigt werden. Unter ihnen kauern als „Unterworfenene“ ein Arbeiter sowie ein akademischer Legionär als Hauptvertreter der Revolution.

Degen gestützt – vor dem Bett des Sterbenden. Die Erklärung des Kaisers über den schweren Verlust, den er durch diesen Todesfall erlitten habe, war nicht ganz aufrichtig, hatte doch der Kaiser höchstpersönlich das Ministerium Schwarzenberg demontiert³⁴². Diesen Zusammenhang verdeutlicht auch eine Lithographie von Leopold Schulz und Gustav Reitter (gedruckt bei Anton Hartinger in Wien)³⁴³, die zeigt, wie die Personifikation der „Austria“ ein Medaillon mit dem Titel „FELIX FÜRST VON SCHWARZENBERG 1800–1852.“ am Doppeladler anheftet. Die Verherrlichung des solcherart Gefeierten (Inscription unten: „Unvergesslich im Herzen Oesterreichs – ein Mann!“) erfolgt unter Verwendung des Repertoires monarchischer Ikonographie.

Hinter den zahl- und variantenreich angefertigten „Sterbebildern“ (mit Mitgliedern der kaiserlichen Familie) kommen vor allem Elemente der Propagierung der „translatio“



Abb. 50: Leopold Kupelwieser, Die Thronbesteigung Franz Josephs I. im Jahr 1848, Aquarell, 1848 (?)
[Wien, ÖNB]

Tendenzen dieser Art wurden in den Jahren nach 1848 durch „(...) a revitalized imperial court and renewed ceremonial practice (...)“³⁴⁵ – als Bezugspunkte monarchischer Legitimität – unterstrichen. Der Hof griff nunmehr vernachlässigte Praktiken auf, um öffentlichkeitswirksam die wiederhergestellte absolute Macht des durch das Gottesgnadentum legitimierten Herrschers zu demonstrieren. Zeremonieller „Laxheit“ wurde damit ein Ende gesetzt und die Bedeutung des kaiserlichen Hofes sowie der Etikette gesteigert³⁴⁶ – mit der dahinterstehenden Strategie, den Monarchen durch die Anwendung von Genauigkeit und Konsistenz dieses Zeremoniells sichtbar von der Bevölkerung abheben zu können³⁴⁷. Die alljährlichen Feiern anlässlich des Kaisergeburtstages (18. August) liefern dafür mehr als beredte Zeugnisse. Kaiser Franz Joseph löste zugleich die Festivitäten von der absoluten Kontrolle des Hofes und öffnete sie einer breiteren öffentlichen Beteiligung. Besonders die „Corpus Christi“-Prozession im Jahr 1849 gewann den Charakter einer unübersehbaren Demonstration der Rückkehr der „legitimen“ Dynastie³⁴⁸.

Als gleichsam offizielles Dokument des Beginns der Herrscherikonographie Franz Josephs muß auf „DIE THRONBESTEIGUNG S^R. K. K. APOSTOL. MAJESTÄT FRANZ JOSEF I.“ (Olmütz, 2. Dezember 1848), eine Lithographie (nach eigenem Ent-



Abb. 51: Unsignierte lavierte Federzeichnung, Die Thronbesteigung Franz Josephs I. im Jahr 1848 (Wien, ÖNB)

wurf) von Franz Kollarž (1829–1894), verwiesen werden³⁴⁹ (vgl. hier auch Leopold Kupelwiesers „unhistorisches“ Aquarell³⁵⁰ [Abb. 50], in dem Franz Joseph von Kaiserin Maria Anna und seiner Mutter zum Thron „geleitet“ wird). Kollarž weitverbreitete Lithographie tritt in zahlreichen Reproduktionen³⁵¹, in der Erzählung „Kaiser Ferdinand I. und sein Abschied von Österreichs Völkern“³⁵², bei Teuffenbach 1892³⁵³ sowie in der Publikation Amon / Kraft / Rothaug 1908³⁵⁴ auf. Die exzeptionelle Bedeutung gerade dieser Darstellung besteht in ihrer Funktion als quasi-offizielle Visualisierung der wichtigen Ereignisse vom 2. Dezember 1848 – zugleich die entsprechende Grundlage für die Geschichtslehrbücher der Monarchie³⁵⁵. Kollarž Lithographie ist ein in vieler Hinsicht interessantes Dokument, da hier Franz Joseph im Vlies-Ornat³⁵⁶ in einer Pose (mit dem Repräsentationsgestus des angewinkelten Armes) dargestellt wird, die auch in Gemälden der zweiten Jahrhunderthälfte mit Vorliebe bei Franz Joseph angewendet wird, etwa in einem Gemälde von Edmund Pölz (1864–?) „Kaiser Franz Joseph im Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies“ (1893)³⁵⁷, in Franz Dobiaschofskys „Franz Joseph im Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies“ (ehem. Bank- und Börsengebäude, Wien, Freyung)³⁵⁸, in „Kaiser Franz Joseph I. im Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies“ (undatiert)³⁵⁹ eines unbekanntenen Künstlers oder in einem – über

eine Lithographie – gedruckten Holzstich von Wilhelm Hecht nach Heinrich von Angeli (1886)¹⁶⁰. Kollarž' Lithographie zur Thronbesteigung am 2. Dezember 1848 ist zudem besonders geeignet, grundsätzliche Fragen hinsichtlich der Historizität und Allgemeinverbindlichkeit bildlicher Darstellungen zur österreichischen Geschichte zu stellen. Der Künstler verwendet in seiner Graphik einen weitverbreiteten Typus der Huldigung des Herrschers unter einem Baldachin mit Figurengruppen an den Flanken, wie er – in erstaunlich ähnlicher Formulierung – auch bei anderen historischen Ereignissen, etwa der Verherrlichung von Mátyás Hunyadi (1443–1490) als gerechter Richter, auftritt¹⁶¹. Die historisch-dokumentarische Funktion dieser Lithographie kann somit bei genauerer Betrachtung als Fiktion enthüllt werden, da die Wiedergabe des historischen Ereignisses letztlich durch einen prominenten und weitverbreiteten Bildtypus bestimmt wird. In späteren Darstellungen erfolgte gleichsam eine „Rückschau“ auf das epochale Ereignis des 2. Dezember 1848, etwa in einer unsignierten lavierten Federzeichnung¹⁶² (Abb. 51) und in einer Chromolithographie von T. Bannwarth (Bannwerth) aus dem Jahr 1900 („Erzherzog Franz Josef wird zum Kaiser von Oesterreich proclamirt. / Zum Andenken an das 70jährige Geburtsfest unseres Kaisers.“); Franz Joseph kniet und wird von Ferdinand I. – quasi im Taufgestus – gesegnet¹⁶³.

„KONTINUITÄTEN“

Neben der notwendigen Festigung der Macht stand in den frühen Zeugnissen der Bildpropaganda des jungen Kaisers besonders die Rezeption von Typen der Herrscherverehrung aus der ersten Jahrhunderthälfte im Vordergrund. In einer Lithographie (nach einer Zeichnung von Franz Kollarž), gedruckt in der lithographischen Anstalt von Johann Rauh in Wien¹⁶⁴, anlässlich der Rückkehr des Kaisers von der ersten Reise aus Ungarn nach Wien, wird dargestellt, wie Kaiser Franz Joseph am 14. August 1852 vor einem (am Praterstern errichteten) Triumphbogen, umgeben von Vertretern der Kirche, des Adels und des Militärs, von Bürgermeister Johann Kaspar Freiherr von Seiller (1802–1888, Bürgermeister von 1851 bis 1861) und Fürsterzbischof Vincent Eduard Milde (reg. 1832–1853) begrüßt wird: Auf der Attika des Bogens ist folgende ungewöhnlich anmutende Inschrift¹⁶⁵ angebracht: „FRANZ JOSEF I. / DEM SIEGER ÜBER DIE HERZEN / SEINER VÖLKER“¹⁶⁶. Das (seit der franziszeischen Zeit) populäre Motiv der Herrscher- und Völkerliebe wird hier mit dem neoabsolutistischen Triumphgestus zu *einer* Darstellung zusammengeführt. Auf einer Medaille Carl Radnitzkys – anlässlich dieses Ereignisses – ist am Revers eine Triumphpforte dargestellt, kombiniert ebenfalls mit der Umschrift „DEM SIEGER ÜBER DIE HERZEN SEINER VÖLKER – DAS DANKBARE WIEN XIV. AUGUST MDCCCLII“¹⁶⁷. Ein über der Wiener Annengasse aus Anlaß der Rückkehr Franz Josephs aus Ungarn am 14. August

1852 errichtetes Transparent (als Stahlstich und Radierung gestochen von Franz Xaver Stöber nach Leopold Kupelwieser und Joseph Führich; aus Anlaß der Rettung des Monarchen beim Attentat vom 18. Februar 1853 angefertigt)³⁶⁸ stellt im Mittelbild den jugendlichen und seine Völker grüßenden Kaiser dar, flankiert von Allegorien der „Kirche“ und der „Austria“. Dieses Blatt demonstriert anschaulich, wie aus der Perspektive der glücklichen „Rettung“ des Herrschers dessen „glückliche“ Heimkehr im Jahr 1852 Berücksichtigung finden konnte.

UNIFORMBILDNISSE

Zahlenmäßig dominieren Darstellungen Kaiser Franz Josephs in Uniform, was auch mit dessen soldatischer Erziehung und dem Bestreben zusammenhängen dürfte, das Heer als eine der Hauptstützen des Thrones aufzuwerten. Besonders deutlich wird diese Einstellung in Bildnissen, die den militärisch strammstehenden Regenten in Uniform mit einem Militärlager kombinieren (z. B. Anton Einsle, Kaiser Franz Joseph I., 1850)³⁶⁹. Die Haltung des Kaisers wirkt dabei zumeist straff. Der Gesichtsausdruck ist nie herablassend, sondern ruhig, in den pathetischeren Darstellungen streng, aber – im Gegensatz zu Darstellungen Franz'



II. (I.) – auf keinen Fall gefühlsbetont. Die zahlreichen Variationen der frühen Uniformbildnisse unterstreichen zudem Franz Josephs *militärische Entschlossenheit* – ein markantes Charakteristikum der Repräsentation der fünfziger Jahre, deutlich in einem Stahlstich von Christoph Mahlknecht (1787–1851)³⁷⁰ (Abb. 52). Hinweise auf militärische Tatkraft konnten zuweilen attributiv verstärkt werden, etwa in einer Lithographie von Vinzenz Katzler (1823–1882) nach Albert Zimmermann, die Franz Joseph im

Abb. 52: Christoph Mahlknecht, Kaiser Franz Joseph I. in Feldmarschallgala, Stahlstich, vor 1851 (Wien, ÖNB)

Uniformrock zeigt, wie er die Rechte auf ein Kanonenrohr (!) legt („FRANZ JOSEF I. / KAISER VON ÖSTERREICH &c. &c.“)³⁷³. Die nüchterne Auffassung vom Herrscheramt in den ersten Regierungsjahren entsprach mehr diesen schlichten Uniformbildnissen als pompösen Kaiserporträts. Selten sind Gemälde oder Graphiken nachweisbar, die in programmatischer Weise staatsrechtliche Ansprüche manifestieren, etwa Kaiser Franz Joseph in österreichischer Feldmarschallgala mit Insignien („Rudolfinische Kaiserkrone“, Stephanskrone, böhmische Königskrone, österreichischer Erzherzogshut und „Eiserne Krone“ von Italien), die neben ihm auf einem Postament liegen³⁷². Die fundamentale Bedeutung der Herrschaftszeichen und Wappen erklärt sich nicht zuletzt auch daraus, daß sie wichtiger Teil des Lehrstoffs an den Schulen waren³⁷³. Besonders Kaiser Franz Joseph glaubte an die reale und symbolische Wirkmächtigkeit dieser Herrschaftszeichen: Nach der Schlacht von Solferino (1859) sicherte er sich das Recht, solange er lebte, die legendäre „Eiserne Krone“ der Langobarden verleihen zu können³⁷⁴.

„SCHRIFTPORTRÄTS“

Zuweilen konnten Uniformporträts auch übergeordnete staatsrechtliche Ansprüche erfüllen: Als „*Schriftporträt*“ (zusammengesetzt aus Teilen des Textes der Verfassung vom 4. März 1849) konzipiert, ist diese Intention etwa im Stahlstich „FRANZ JOSEPH I. / Kaiser von Oesterreich.“³⁷⁵ (Abb. 53) zu belegen. Weitere ungewöhnliche „Schriftporträts“, welche die Nationalitäten und Konfessionen des überregionalen habsburgischen Kaisertums spiegeln, sind im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien erhalten: ein Brustporträt Franz Josephs, zusammengesetzt aus lateinischen Buchstaben in ungarischer Sprache, von Irta Sámuel Hirsch (1913)³⁷⁶, sowie als „Pendant“ ein Brustbild Franz Josephs aus hebräischen (!) Buchstaben, zusammengesetzt ebenfalls von Irta Sámuel Hirsch (1913)³⁷⁷ (Abb. 54). „Schriftporträts“ sind bereits im 18. Jahrhundert (und zum Teil bereits im späten 17. Jahrhundert)



Abb. 53: Schriftporträt Kaiser Franz Josephs I., Stahlstich (Wien, HGM)



Abb. 54: Irta Sámuel Hirsch, Schriftporträt Kaiser Franz Josephs I., zusammengesetzt aus hebräischen Buchstaben, 1913 (Wien, ÖNB)



Abb. 55: Schriftporträt Kaiser Ferdinands I., gezeichnet und gestochen von Adolf Mossauer, 1848 (Wien, Wien Museum)

nachweisbar, so etwa im Kupferstich (mit Radierung) „Kaiser Leopold I. und seine dritte Frau Eleonore Magdalena von Pfalz-Neuburg“ (Haarpartigen aus Schrift, um 1676, Privatsammlung Werner Nekes) oder in einem Kupferstich (um 1701) auf Kurfürst Friedrich III. (König seit 1701) von Preußen³⁷⁸. Ein weiteres „Schriftporträt“ (mit dem Bildnis Kaiser Josephs I.)³⁷⁹ kombiniert diesen Typus des „Schriftporträts“ mit dem habsburgischen Stammbaum. Ein Porträt Kaiser Josephs II., aus verschiedenen Sätzen zusammengesetzt, die sich auf den Regenten beziehen, ist in einer Bleistift- und Federzeichnung von Johann Franck aus dem Jahr 1781 überliefert³⁸⁰. Dieser Typus des „Schriftporträts“ tritt auch in einer anonymen Lithographie, einem Huldigungsblatt auf Franz II. (I.) als Kaiser von Österreich und König von Ungarn (mit Stephanskronen), auf. Dabei ist in das Medaillonporträt der Text der Biographie (!) Kaiser Franz' eingeschrieben, in das umgebende Eichenlaub und den Lorbeerkränze Lebensläufe aller Regenten seit Árpád³⁸¹. In einem anderen Beispiel (1848) wird das Porträt Kaiser Ferdinands I. (in österreichischer Feldmarschallgala) aus Wörtern zusammengesetzt („GEZEICHNET UND GESTOCHEN VON ADOLF MOSSAUER, ENTHÄLT DIE GLORREICHEN CONCESSIONEN MIT DENEN DER GUTE

KAISER SEIN VOLK BEGLÜCKTE. / FERDINAND I.“)³⁸² (Abb. 55). Auch ein Blatt zur Verherrlichung des Kronprinzen Rudolf ist als „Schriftporträt“ gestaltet („Erzherzog Rudolf Kronprinz von Oesterreich“)³⁸³, das verschiedene schriftstellerische Werke des Porträtierten enthält, unter anderem „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ sowie die „Orientreise“. Gemeinsam ist allen genannten Blättern die Visualisierung monarchischer Ansprüche, vermittelt nicht über Porträttreue, Attribute oder Insignien, sondern über die Form der schriftlichen Huldigung, des Stammbaumes oder der staatsrechtlichen Legitimation.

REPRÄSENTATIVE HERRSCHERPORTRÄTS

Der in Darstellungen Franz Josephs häufig anzutreffende Blick „in die Ferne“ schuf eine bisher unbekannte neuartige *Distanz zum Betrachter*. Unter Kaiser Franz II. (I.) und (zum Teil) unter Ferdinand I. war vor allem die Propagierung der *Verbundenheit mit dem Volk* im Vordergrund gestanden. Die Person Franz Josephs ohne jede Insignien und Inszenierung repräsentierte die in den Gesichtszügen des Herrschers gleichsam inkarnierte „Majestät“ und den bereits zu Lebzeiten vitalen Mythos des „charismatischen“ Herrschers. Ebendieser Umstand wurde für die Porträts Franz Josephs in den neunziger Jahren entscheidend, die den „alten“ Kaiser mit weißem Backenbart und „gütigem“ Antlitz zeigen. Erst in diesen Altersporträts richtete sich der nunmehr „gütig“ blickende Herrscher häufiger direkt an den Betrachter.

Pomphaft überhöht erscheint die Funktion des Herrschers im neobarock anmutenden Kniestück Julius Victor Bergers (1879), das für den Justizpalast in Wien³⁸⁴ geschaffen wurde (Abb. 56): Besonders die Geste des Mantelzusammenraffens trägt dazu bei, den



Abb. 56: Julius Victor Berger, Kaiser Franz Joseph I., Gemälde für den Obersten Gerichtshof in Wien, 1879 (Autor)



Abb. 57: Farbdruck nach dem Ölgemälde „Des Kaisers Dank“ von Ludwig Koch (1915) [Wien, HGM]

Kaiser in effektvoller Majestät zu präsentieren. Diese Art pompöser Inszenierung fand ihren Gipfel in einer Apotheose des thronenden Regenten im Vlies-Ornat mit einer Allegorie der „Fortitudo“, geschaffen anlässlich des Kaiserjubiläums 1898³⁸⁵. Repräsentationsporträts dieser Prägung treten auch in szenischen Zusammenhängen auf, die ihre Prototypen in der barocken Herrscher verherrlichung nicht verleugnen können, am deutlichsten im Ölgemälde „Des Kaisers Dank“ von Ludwig Koch (1915)³⁸⁶ (Farbdruck nach dem Gemälde mit ungarischer Legende, signiert rechts unten mit „Ludwig Koch / 1915“)³⁸⁷ (Abb. 57), einer monumentalen Allegorie auf die „Dankbarkeit“ des Herrschers gegenüber den Leistungen des Volkes und der Armee. Kennzeichnend für das barocke Arrangement sind besonders die schräg ins Bild hineinführende Treppe sowie der mächtige Baldachin, ähnlich formuliert in einer „Allegorie auf Kaiser Franz Joseph I. als Förderer des Handels“³⁸⁸.

DIE REZEPTION DER ANTIKE

Die Fassade des im Jahr 1904 eröffneten „Museum Carnuntinum“ in Bad Deutsch-Altenburg (NÖ.) wird am Stufenaufgang durch zwei ionische Säulen mit den Büsten der römischen Kaiser Augustus und Marc Aurel akzentuiert. Im kleinen Park vor dem Museum ist auf einem hohen Sockel Kaiser Franz Joseph in Generalsuniform (1904, Edmund Hofmann von Aspernburg) dargestellt³⁸⁹. Die aufeinander bezogenen Plastiken legen eine Integration der Figur des Kaisers in ein umfassendes Programm nahe, das den Habsburger zu den Größen aus der römischen Geschichte in Beziehung setzt³⁹⁰. Die darin enthaltene Anspielung auf den österreichischen Herrscher in seiner Eigenschaft als „römischer Imperator“ ist allerdings keine isolierte Erscheinung³⁹¹. Am deutlichsten werden Ansprüche dieser Art ohne Zweifel in einer Lithographie von August Strixner (nach Josef Hasslwander) mit dem Titel „Barke mit Austria und Imperator sowie weiblichen Allegorien der Kronländer Öster-



Abb. 58: August Strixner (nach Josef Hasslwander), Barke mit der „Austria“ und Kaiser Franz Joseph I. sowie Allegorien der Kronländer Österreich-Ungarns, Lithographie, 1849 (Wien, ÖNB)

reich-Ungarns“ (1849)³⁹² (Abb. 58): Diese Graphik, die das österreichische „Staatsschiff“ – in offensichtlicher Anregung von Peter Paul Rubens’ „Die Großjährigkeit Ludwigs XIII. im Jahre 1614“ (aus dessen „Medici-Zyklus“)³⁹³ – verherrlicht, nimmt mit dem Dokument „CONSTITUTION“ im Schoß der das Schiff steuernden „Austria“ direkt auf die „oktroyierte Verfassung“ vom 4. März 1849 Bezug. Franz Joseph steht hinter der „Austria“ in der Barke (deren Mast mit dem Kaiserwappen und dem Wahlspruch „VIRIBUS UNITIS“ bekränzt ist) im Typus eines römischen Imperators mit Mantel, aufgestütztem Szepter und lorbeerbekröntem Haupt. Die Propagierung dieses Blattes in der zweiten Jahrhunderthälfte erfolgte unter anderem durch die Wiedergabe in der Prunkpublikation „Unser Kaiser. Ein Gedenkbuch der fünfzigjährigen Regierung, zugleich ein Lebens- und Characterbild Kaiser Franz Josef I.“ von Carl Eduard Klopfer, Wien o.J. (1898)³⁹⁴.

HERRSCHERPORTRÄTS IM ORNAT VOM GOLDENEN VLIES

Besonders zahlreich sind Darstellungen Franz Josephs im Vlies-Ornat³⁹⁵. Vor allem monumentale Denkmäler in und bei öffentlichen Gebäuden zeigen den Herrscher im Ornat vom Goldenen Vlies (z. B. Caspar von Zumbusch, Universität Wien, Juristenstiege, 1888)³⁹⁶. Parallel zu den Uniformbildnissen des Kaisers schuf Anton Einsle (1801–1871) das erste offizielle Repräsentationsporträt Franz Josephs im Ornat vom Goldenen Vlies (1850)³⁹⁷: Die nüchterne Darstellung verzichtet auf Hoheitssymbole, verweist aber mit Globus und Plänen als Attributen auf die Gelehrsamkeit. Besondere Bedeutung können jene Darstellungen Franz Josephs im Vlies-Ornat beanspruchen, die aufgrund der Präsenz von Insignien bestimmte politische Aussagen transportieren: Der Ornat vom Goldenen Vlies unterstreicht dabei die *Supranationalität*, Insignien und Urkunden hingegen die *konkreten Funktionen* des Regenten. Diesen Aspekt verdeutlicht ein Kupferstich von Leopold Schmidt nach einem verlorenen Ölgemälde Eduard Engerths (für den Böhmisches Landtagssaal) mit dem Titel „Kaiser Franz Josef I. im Toison-Ornat mit den böhmischen Kroninsignien“ (1861)³⁹⁸. Im Gemälde „Kaiser Franz Joseph im Vlies-Ornat mit Oktoberdiplom und Wenzelskrone“ von Franz Ženíšek im Prager Nationalmuseum (Akademie der Wissenschaften) aus dem Jahr 1894 deutet der Kaiser auf die böhmischen Krönungsinsignien und das „Oktoberdiplom“³⁹⁹ (Abb. 59). Ähnliches läßt sich auch für Darstellungen des Kaisers in seiner Funktion als König von Ungarn konstatieren, so in dem (anlässlich des ungarischen Millenniums 1896 präsentierten) Gemälde Gyula Benczúrs „Kaiser Franz Joseph im Ornat des Großmeisters des ungarischen St. Stephan-Ordens“ (1894, Budapest, Ungarisches Nationalmuseum)⁴⁰⁰ (Abb. 60). Links im Hintergrund befindet sich das ungarische Wappen. Der Herrscher verweist auf die rechts im Vordergrund liegende ungarische Stephanskrone und den Kalpak. Monarchische „Identität“ konnte somit in *multifunktional* arrangierten Herrscherbildern in der Weise vermittelt werden, daß durch die entsprechenden Roben bzw. Insignien konkrete *regionale* bzw. *nationale* sowie *übernationale* Bezüge hergestellt wurden.

Seit dem fünfzigsten Thronjubiläum (1898), einem besonders markanten Jahr der Kaisererverehrung⁴⁰¹, kam es auch in der Repräsentation Franz Josephs zu neuartigen Lösungen: Der „mythische“, „legendäre“ und quasi überzeitliche Kaiser wurde bevorzugt im feierlichen Vlies-Ornat dargestellt. Dies zeigt sich etwa in dem im Jahr 1899 entstandenen neobarocken Huldigungsbild Peregrin Gastgebts „Allegorische Gestalten huldigen Kaiser Franz Joseph“ im Wiener Neustädter „Sparkassensaal“, einem ehemaligen Kirchenraum, den man im Jahr 1898 – anlässlich des Kaiserjubiläums – zu einem Festsaal umgestaltete. Das Gemälde hängt nicht ohne Grund an der ehemaligen Position des Hochaltarbildes (!) an der Schmalseite des Raumes⁴⁰². Das Altersbild des väterlich-milden Regenten wurde in den Darstellungen Franz Josephs im Vlies-Ornat, die einen feierlich-sakralen Stim-



Abb. 59: Heliogravüre von Josef Löwy (1895) nach dem Gemälde von Franz Ženíšek, Kaiser Franz Joseph im Vlies-Ornat mit Oktoberdiplom und Wenzelskrona (Prag Nationalmuseum [Akademie der Wissenschaften]), 1894 (Wien, ÖNB)



Abb. 60: Gyula Benczúr, Kaiser Franz Joseph im Ornat des Großmeisters des ungarischen St. Stephan-Ordens, Gemälde, 1894 (Wien, ÖNB)

mungsgehalt evozieren und die Altehrwürdigkeit der Dynastie zum Ausdruck bringen sollten, gleichsam „ins Priesterliche“⁴⁰³ transponiert. Jedes neobarocke Pathos erscheint hier zugunsten des stilistisch Einfachen und Feierlichen zurückgedrängt wie in Wilhelm Lists (1864–1918) bekanntem Porträt Franz Josephs I. von 1904/1906⁴⁰⁴, im Denkmal Franz Josephs im Toison d'Or-Ornat im Innsbrucker Schwurgerichtssaal (von Heinrich Fuß)⁴⁰⁵ oder im Fresko-Widmungsbild (von Karl Jobst) mit dem Herrscher im Vlies-Ornat in der Mirotz-Kirche (um 1900) in Suczawa (mit der rumänischen Inschrift „Imperatul Francisc Iosif I.“)⁴⁰⁶. Essentiell ist die Rezeption dieses Herrschertypus (als „Kaiser-Jubiläumsbild“) in der Medaillenkunst, wie unter anderem eine hochovale (!), im Jahr 1898 angefertigte Medaille von Zauner (nicht nachgewiesen) nachdrücklich beweist (der Avers zeigt den Kaiser im „Toison-Ornat“ in ganzer Figur, stehend, auf den Tisch gestützt, auf dem sich die österreichische und die ungarische Krone befinden)⁴⁰⁷. Die besondere Rolle der Porträts Franz Josephs im Vlies-Ornat bestand vor allem darin, daß diese für jeden Teil der Monarchie als

repräsentative und offizielle Staatsporträts eingesetzt werden konnten. Die Vorliebe Franz Josephs für Selbstdarstellungen in der Rolle als Souverän des Ordens vom Goldenen Vlies entsprach letztlich auch der romantischen Vorstellung vom Herrschertum. Noch in der Ikonographie Karls I. von Österreich (reg. 1916–1918) war das feierlich-repräsentative Porträt des Herrschers im Vlies-Ornat von Bedeutung, beispielsweise in einem Gemälde Tom von Dregers (1868–1948) in Privatbesitz⁴⁰⁸.

DAS REITERBILDNIS

Wie das Porträt im Vlies-Ornat erlebte auch das repräsentative Reiterporträt unter Kaiser Franz Joseph (im Gegensatz zu Franz II. [I.] und Ferdinand I.) einen neuen Höhepunkt, allerdings vorwiegend in nüchterner Form und in Darstellungen mit straff aufrechter Haltung des Porträtierten auf ruhig stehendem Pferd, was nachweislich der Vorliebe des Kaisers entsprach⁴⁰⁹. Fallweise wurde das Reiterporträt auch in Denkmälern rezipiert, etwa in einem Monument aus dem Jahr 1908 (mit den Wappen der Kronländer am Sockel) am Franz-Josephs-Platz in Jägerndorf (Krnov) in Schlesien⁴¹⁰ oder (im Miniaturformat) in Franz Höglers Reiterstatuette (1850) im Wiener Heeresgeschichtlichen Museum⁴¹¹. Eine von Fernkorn signierte und mit 1856 datierte Bronzestatuette (wahrscheinlich ein Entwurf zu einem Denkmal, über dessen Ausführung aber nichts bekannt ist) befindet sich in Wiener Privatbesitz⁴¹². Das Reiterporträt, in Gemälden der späteren Jahrzehnte nicht allzu häufig, stellt in der Plastik die Ausnahme dar⁴¹³.

DER HERRSCHER IN „NATURRÄUMLICHER“ UMGEBUNG

Einen interessanten Sonderfall in der Ikonographie des Kaisers stellen die vielfältigen Formen der bewußten Integration des Regenten in ein naturräumliches Ambiente dar. Dabei wurden Elemente der Bildpropaganda Erzherzog Johanns aufgegriffen: Im Jahr 1817 hatte Johann Peter Krafft Erzherzog Johann in obersteirischer Jägertracht gemalt, wie dieser auf einem Feldvorsprung (mit umgehängtem Stutzen) steht. Blasius Höfel stach dieses Bild 1818, was Krafft damals eine Rüge der Zensur eintrug, da der „graue Rock“ als revolutionär galt und es Staatsbeamten untersagt war, diesen zu tragen⁴¹⁴. Der aus Graz stammende Lithograph Eduard Kaiser (1820–1895), ein Schüler Danhausers, wählte diesen Bildtypus als Vorlage für ein Blatt, das Erzherzog Johann in steirischer Tracht beim Besteigen eines Berges vor beschneiten Alpengipfeln zeigt⁴¹⁵. In einer späteren Lithographie (um 1855) übernahm Kaiser diese Bildprägung für eine Darstellung des jungen Franz Joseph als Jäger vor



Abb. 61: Franz Gerasch (nach einer Zeichnung von August Gerasch), „Die Fahrt auf dem See“, Lithographie, um 1854 (Wien, ÖNB)

einem imposanten Alpenprospekt mit einer (mehr als eindeutigen) Beischrift des österreichischen Staatsbeamten Rudolf Hirsch („Geschrieben steht es mit der Liebe Schrift / Das ist der Schütz der alle Herzen trifft“) als Anspielung auf die Hoffnungen, die man an Franz Josephs Regentschaft knüpfte („Franz Joseph mit einem Stutzen in der Linken vor dem Alpen-Prospekt“)⁴¹⁶. Auf der Grundlage von Werken des Kreises um Erzherzog Johann schuf man das „Image“ Franz Josephs als einfacher Weidmann und volksnaher Monarch in der Natur – besonders in den späten Jahren ein wichtiges Kennzeichen des Kaiserbildes. Die Jagdtracht wurde damit zugleich salonfähig und zu einem propagandistischen Mittel der Visualisierung eines sich „volksnah“ gerierenden Herrschers⁴¹⁷. Auch Matthäus Loders (1781–1828) bekanntes Aquarell mit Erzherzog Johann und Anna Plochl im Kahn⁴¹⁸ gab für Darstellungen Kaiser Franz Josephs, der mit seiner Braut Elisabeth über den Starnberger See rudert⁴¹⁹, das entsprechende Vorbild ab. Besonders in der Brautzeit Franz Josephs sind Graphiken dieser Art nachzuweisen, deutlich etwa in der Farblithographie „Franz Joseph in bayerischer Tracht in einem Kahn am Starnberger See, zusammen mit Elisabeth“ („Erinnerung an Possenhofen“, gedruckt bei Heinrich Gerhart, Wien-Wieden)⁴²⁰, ähnlich in einer Lithographie Anton Schlögls aus dem Jahr 1854⁴²¹ sowie in einer Lithographie (um 1854) von Franz Gerasch (1826–1906) nach einer Zeichnung von August Gerasch (1822–nach 1893)



Abb. 62: Rudolf Strauch (nach einem Gemälde von Josef Kriehuber), Kaiser Franz Joseph I. als Jäger, Stahlstich, um 1867 (Wien, ÖNB)

[„DIE FAHRT AUF DEM SEE.“]⁴²² (Abb. 61), kombiniert mit dem Gedicht „In des See's bewegtem Spiegel / Strahlt ein Eden abgeprägt; / Vaterliebe führt den Nachen, / Der ein Bild der Wonne trägt. // Liebe schmückt mit schön'rem Purpur, / Als ihn Hoheit bieten kann; / Herzensfeier nicht zu stören / Hält Natur den Odem an. // Theil', o Kahn, mit Stolz die Fluten, / Theure Last war dir geschenkt (sic!); / Trägst du DEN doch, kleines Schifffchen, / Der das Prachtschiff >Östreich< lenkt!“, womit auf das Staatsschiff und seinen Lenker Franz Joseph angespielt wird.

Auf Joseph Kriehubers Lithographie nach einem Aquarell in Privatbesitz („Kaiser Franz Joseph auf der Gebirgsjagd“, um 1858)⁴²³ trägt der Kaiser zum Schnurrbart einen Backenbart. Das Blatt führt die heroisierende Wiedergabe des Monarchen vor erhabener Bergkulisse als neues Moment ein: Wolken bilden um das Haupt des Herrschers eine

Art Gloriolen. Dieser stützt sich auf seinen Bergstock „(...) gleich dem stabartigen Szepter der antiken Imperatoren (...)“⁴²⁴ und demonstriert in dieser Hinsicht in anschaulicher Weise die „rustikale“ Verwandlung traditioneller Hoheitssymbole aus der europäischen Herrscherikonographie. Kriehubers Darstellung, die den Herrscher vor wolkenverhangenem Alpenprospekt zeigt und mit geringen Änderungen (unter anderem in der Adaptierung der Barttracht) noch in den späten Sechzigerjahren neu aufgelegt wurde (Stahlstich von Rudolf Strauch nach einem Gemälde von Josef Kriehuber, um 1867)⁴²⁵ (Abb. 62), steht am Beginn einer ganzen Reihe ähnlicher Bildzeugnisse des Kaisers als Herrscher in *seiner* Landschaft.

Das „Jägerdenkmal“ in Bad Ischl von Georg Leisek (Franz Joseph als Jäger; am Fuß des Steinsockels ein getöteter Hirsch, enthüllt am 24. August 1910)⁴²⁶ und jenes in der Wölfer bei Mariazell (Bärenbachsteg), das im Jahr 1910 durch den Industriellen Arthur Krupp bei Friedrich Weghaupt (1868–1942) in Auftrag gegeben wurde⁴²⁷, veranschaulichen die Bedeutung der Jagd im Andenken an den Herrscher sowie die Integration der Denkmäler in naturräumlicher Umgebung⁴²⁸. Die Entstehung der beiden (praktisch identischen) Monumente innerhalb eines Jahres (!) ist außergewöhnlich. Der von Friedrich Weghaupt geschaf-

fene Typus Franz Josephs als Jäger wurde später wiederverwendet: Für das in Schloß Ort bei Gmunden (OÖ.) geplante „Kaiser Franz Joseph-Heim“ des „Hubertus-Vereins“ für die Kinder unbemittelter Jäger schuf der Wiener Moriz Rothberger ein Modell, das zeigt, wie ein Knabe dem Kaiser einen Blumenstrauß überreicht⁴²⁹.

Auch die Integration von Naturgleichnissen ist Teil der umfassenden Mythisierung der Herrscherfigur: Eine Postkarte zum Kaiserjubiläum des Jahres 1898 zeigt die Anpflanzung von „Kaiser-Linden“: Ein Bienenstock symbolisiert Fleiß und Ausdauer sowie das Wachsen und Blühen einer scheinbar für die *Ewigkeit* gesicherten *naturgleichen* Herrschaftsform, die zugleich Zeugnis der Vergangenheit und Erinnerungsmal für nachfolgende Generationen ist⁴³⁰. Im Park der Wiener Neustädter Militäarakademie wurde ein Naturdenkmal als „Symbol der Kraft“ angelegt – eine „Kaisereiche“ mit einer Tafel, auf der die Beischrift „Kaiser Franz Joseph I. Jubiläumseiche 1908“ angebracht war, weiters ein „Kaiserstein“ (enthüllt im August 1908) mit dem Doppeladler der Monarchie⁴³¹. Die zahlreichen – zu den Jubiläen gepflanzten – „Kaisereichen“ (z. B. die „Kaisereiche“, 1910, zum 80. Geburtstag Franz Josephs I. vor der Votivkapelle St. Anna, Wien, XVII., Dornbacher Straße bei Nr. 121)⁴³² stellen ohne Zweifel die bekanntesten „Naturdenkmäler“ als Erinnerung an die lange Regentschaft des Kaisers dar, auf die nicht zuletzt auch die Gemälde in Raum VI des Naturhistorischen Museums in Wien verweisen, da sie – nach dem Kaiser benannte – geographische Objekte österreichischer Expeditionen wiedergeben (Kaiser Franz Josephs-Fjord, Kaiser Franz Josephs Höhe etc.)⁴³³.

„SAKRALISIERUNGEN“ FRANZ JOSEPHS

Die Herrscherrepräsentation Franz Josephs ist grundsätzlich durch eine ungewöhnlich breite Auffächerung der „Images“ und Typenbildungen gekennzeichnet. Besonders „sakralisierte“ Tugendhistorien entstanden zumeist ohne offiziellen Auftrag, erzielten aber den gewünschten propagandistischen Erfolg, da sie auf unmittelbar verständliche Bildschemata zurückgriffen: Eine Lithographie Anton Zieglers, gedruckt um 1850 bei Johann Höfelich (Beischrift: „Adieu Herr Lieutenant / Mit diesen Abschiedsworten ernannte S. M. Kaiser Franz Josef I. im Wiener Militär-Spitale einen blessierten Feldwebel zum Oberofficier“)⁴³⁴ (Abb. 63), zeigt den Kaiser in Feldmarschalluniform, wie er einem Kriegsinvaliden die rechte Hand auf die Schulter legt und ihn zum Leutnant befördert. Die anschaulich vermittelte „heilbringende“ Wirkung dieses Gestus des Handauflegens wurde durch die napoleonische Ikonographie vorbereitet (Antoine-Jean Gros' Gemälde „Napoleon im Pesthaus von Jaffa“)⁴³⁵ und bei Ziegler unter dem Aspekt des Regenten in seiner Funktion als „Tröster“ der leidenden Menschheit abgewandelt. Eine ähnliche Tendenz vermittelt auch die Lithogra-



Abb. 63: Anton Ziegler, „Adieu Herr Lieutenant“, Lithographie (gedruckt bei Johann Höfelich), um 1850 (Wien, Wien Museum)

Abb. 64 (rechts): Xylographie (nach einer Zeichnung von Ernst Juch), Besuch des Königs Johann von Sachsen bei den Verwundeten im Spital der Industrie-Ausstellungshalle in Wien, 1866 (Wien, ÖNB)

phie „Se Majestät Franz Josef I. besucht und tröstet die verwundeten Krieger“ (1849)⁴³⁶, deren Bildlegende mit biblischer Terminologie dafür wirbt, für den Kaiser zu kämpfen und für ihn das „Blutzeugnis“ einzulösen („Durch Seine tröstenden Worte beglückt Die Tapfern sich fühlen gesundet, erquickt, und Alle schwuren erneu't / Nicht bloss die noch übrigen Glieder zu geben / Mehr, für diesen Erhabenen immer bereit / Mit Freuden zu lassen das Leben“)⁴³⁷. Darstellungen dieser Art fanden auch in der monumentalen Publikation Max Herzigs „Viribus unitis. Das Buch vom Kaiser“ (1898) Eingang: Auf S. 170 ist ein Druck (nach einer Zeichnung von Wilhelm Gause) mit der Bezeichnung „Der Kaiser spricht einen Invaliden an“ abgebildet, der sich auf eine Begebenheit in Kolomea bezieht und in Zusammenhang mit Franz Josephs Besuch in Galizien vom September 1894 steht⁴³⁸. Der Vergleich mit entsprechenden Bildzeugnissen in anderen Ländern liegt hier nahe, wie eine Mezzotinto nach einem Gemälde von Jerry Barrett, „Der erste Besuch Königin Victorias bei verwundeten britischen Soldaten nach deren Rückkehr von der Krim“ (1855)⁴³⁹ und in ähnlicher Weise eine Xylographie (1866) nach einer Zeichnung von Ernst Juch (1838–1909)



mit dem „Besuch des Königs Johann von Sachsen bei den Verwundeten im Spital der Industrie-Ausstellungshalle in Wien“⁴⁴⁰ (Abb. 64) demonstrieren. Die im 19. Jahrhundert überaus verbreitete Ikonographie des Verwundetenbesuchs durch den Herrscher, die in Österreich bis auf Kaiser Franz II. (I.) zurückgeht, wurde noch in der späten Regentschaft Kaiser Franz Josephs in vielfältiger Weise belebt, etwa in einem Farbdruck in Alexander Duschnitz' und Robert Müllers Prachtwerk „Der Weltkrieg. Bilder vom Kriegsschauplatze. Illustriertes Prachtwerk“ (Wien 1914–1917) mit dem Titel „Unser Kaiser bei den Verwundeten im Augarten-Palais.“ und der Legende „GUT UND BLUT / FÜR UNSERN KAISER“ sowie „GUT UND BLUT / FÜR'S VATERLAND“⁴⁴¹ (Abb. 65). Seltener sind hingegen Darstellungen vergleichbarer Begebenheiten in der Plastik: Besonders ist hier auf ein in Linz im Jahr 1850 angefertigtes Relief (in offensichtlicher Abhängigkeit von entsprechenden Motiven der Graphik) aus Lindenholz von Johann Rint (1815–1876) zu verweisen⁴⁴² (Abb. 66), das den jungen Kaiser Franz Joseph samt Gefolge in einem Krankenzimmer zeigt, bezeichnet mit „S. Majestät besucht die Verwundeten und belohnt die Tapferen“. Wahrscheinlich handelt es



Abb. 65: Alexander Duschnitz und Robert Müller, „Der Weltkrieg. Bilder vom Kriegsschauplatze. Illustriertes Prachtwerk“ (Wien 1914–1917), „Unser Kaiser bei den Verwundeten im Augarten-Palais“, Farbdruck (Wien, Wien Museum)

sich dabei um ein Stück aus einer größeren Serie (mit Motiven aus dem italienischen Krieg [?]), da auf dem Bettgestell die Nummer „15“ eingraviert ist.

Auf den – zumeist mit dem Besuch bei Verwundeten verbundenen – Nachweis der „Caritas“ wurde auch im Rahmen nicht-militärischer Szenen Bezug genommen: Das gewaltige Donauhochwasser im Februar 1862 überschwemmte weite Teile des 2., 20. und 21. Wiener Gemeindebezirks. Wiederholt besuchte der Kaiser, wie Zeitungsberichte der Zeit melden, die betroffenen Gebiete, um die Wirksamkeit der getroffenen Vorkehrungen zu überprüfen. Am Sonntag, dem 9. Februar 1862, erschien der Kaiser um 3 Uhr nachmittags am Tabor, um die – anstelle der von Wassermassen zerstörten Donaubrücke errichtete – Militärschiffsbrücke zu besichtigen – ein Ereignis, das August von Pettenkofen in einem Gemälde (mit einer Widmung des Bürgers Josef Wimmer) wiedergab: „Franz Joseph I. auf der durch Hochwasser zerstörten großen Taborbrücke, geleitet von dem Wiener Bürger Josef Wimmer“ (1862)⁴⁴. Das mehrmalige Erscheinen des Kaisers an den Schauplätzen der Katastro-



Abb. 66: Johann Rint, „S. Majestät besucht die Verwundeten und belohnt die Tapferen“, Lindenholzrelief, 1850 (Wien, HGM)

phe gab Anlaß zu weiteren (von kaisertreuen Bürgern in Auftrag gegebenen) Darstellungen, die das soziale Empfinden des Herrschers zu propagieren suchten. In diesem Zusammenhang ist besonders ein Blatt zu nennen, das ein von Fluten eingeschlossenes Ehepaar zeigt, das sich erst in letzter Not vor den steigenden Wasserfluten an das äußerste Mansardenfenster retten konnte. Rettung erscheint in Gestalt des Herrschers, der mit der ausgestreckten Rechten auf das Paar weist⁴⁴⁴. Dies unterstreicht auch eine Lithographie von Ludwig Seidle, „Überschwemmung der Brigittenau und der umliegenden Vorstädte“ (2.–8. Februar 1862), die Franz Joseph im Boot zusammen mit der hilfeschekenden Bevölkerung zeigt⁴⁴⁵. Seidles Komposition wurde auch in anderen Lithographien aufgegriffen, etwa im Blatt „UNSER KAISER ALS RETTER DER BRIGITTENAU: 3. FEBRUAR 1862.“⁴⁴⁶, was die große quantitative Dichte der Bildproduktion anläßlich der Überschwemmungskatastrophen unterstreicht, ähnlich in einer Lithographie von Vinzenz Katzler („KAISER FRANZ JOSEF I. BEI DER ÜBERSCHWEMMUNG IN DER BRIGITTENAU v. 2. b. 6. FEBRUAR 1862 / DEN UNGLÜCKLICHEN ZU HILFE EILEND“)⁴⁴⁷ (Abb. 67). Besonders Franz Josephs Funktion als Spender von Lebensmitteln an die in Not geratene Bevölkerung stand dabei im Blickpunkt, etwa in der Lithographie (entworfen und herausgegeben von Josef Lanzedelli, gedruckt bei Carl Lanzedelli) mit dem Titel „Gedenkblatt der grossen Ueber-



Abb. 67: Vinzenz Katzler, Kaiser Franz Joseph I. bei der Überschwemmung in der Wiener Brigittenau im Februar 1862, Lithographie (Wien, HGM)



Abb. 68: Die Überschwemmung in Wien im Jahre 1862, Kupferstich, gedruckt bei C. Barth, Wien (Wien, Wien Museum)

schwemmung der Brigittenau und der niedrig gelegenen Vorstädte Wiens / vom 2. bis zum 8. Februar 1862 / S.^c MAJESTÄT FRANZ JOSEF I. / unter persönlicher Gefahr am Schauplatze der Verwüstung anwesend, vertheilt mit eigener Hand Lebensmittel an die Verunglückten.“⁴⁴⁸ Am anschaulichsten demonstriert diese karitativen Ansprüche der Kupferstich „Die Ueberschwemmung in Wien im Jahre 1862.“ (gedruckt bei C. Barth, Wien-Mariahilf)⁴⁴⁹ (Abb. 68): Franz Joseph naht in einem Boot (in dem sich Brot und Wein [!] befinden) mit ausgestreckten Armen als christusgleicher Retter. Rechts befindet sich eine in Not geratene Familie, die auf einem Hausdach Zuflucht sucht. Unterstrichen wird der Charakter der Darstellung durch die Beischrift (unten): „Es glänzt' ein Stern in der Bedrängten Mitte, / Er tröstet sie, erfüllet ihre Bitte, / Ihr Kaiser kam als Retter in der Noth, / Er sorgt für Obdach, Kleidung und für Brod!“ Die Rezeption des Wiener Hochwassers des Jahres 1862 ist auch aus Jubelbroschüren ablesbar, beispielsweise in „Der Kaiser und sein Volk bei der Ueberschwemmung in Wien 1862. Nach treuen Daten in Versen und mit des Kaisers Worten“ (Wien o.J. [1862]), worin – in Analogie zum Druck Barths – Franz Joseph in vielfältiger Weise als „Retter“ verherrlicht wird⁴⁵⁰. Die verschiedenen Nationen, die Hilfe benötigen, werden mit „(...) All' Kinder sind im Reich, (...) Mir sind sie Alle gleich! (...)“⁴⁵¹ beschrieben, wodurch die staatspolitische Aussage des „Völkervaters“ mit dezidiert paternalistischem Charakter in den Vordergrund rückt. Die (scheinbare) Perspektive der Ereignisse „von unten“ vermittelt Leopold Carl Müllers (auf Bestellung des k.k. Ministeriums für Cultus und Unterricht gemalte) „Szene aus der Überschwemmung in Wien 1862“ (1866)⁴⁵². Darstellungen des die notleidende Bevölkerung besuchenden Herrschers in Zusammenhang mit Überschwemmungskatastrophen waren bereits in der Epoche Kaiser Ferdinands I. ein wichtiges Thema (siehe oben). Auch Erzherzog Franz Carl, der Vater Franz Josephs, besaß in entsprechenden Graphiken eine wichtige Funktion (z. B. Stich von Carl Rahl, „Erzherzog Franz Carl bei der Überschwemmungskatastrophe im März 1830 in der Jägerzeile in Wien“)⁴⁵³, ähnlich in einer Pinselzeichnung in Sepia, wo gezeigt wird, wie Franz Carl der Wiener Bevölkerung anlässlich der Überschwemmung in der Leopoldstadt im Jänner 1849 rettend zu Hilfe kommt⁴⁵⁴.

Auch das „Image“ des für die Armen sorgenden Herrschers, das unter Franz II. (I.) und Caroline Auguste einen ersten Höhepunkt erreicht hatte, fand unter Franz Joseph umfangreiche Anwendung, so in einer Lithographie nach Josef Lanzedelli („Der Besuch Ihrer k.k. Majestäten im Wiener Bürger-Versorgungshause / den 10 April 1863“)⁴⁵⁵. Entsprechende Bildtypen lassen sich bis zu Zeugnissen aus der Tagespresse nachweisen (z. B. Xylographie „Der Kaiser in der Leopoldstädter Volksküche“, in: „Extrablatt“ vom 25. Februar 1879⁴⁵⁶ [Abb. 69] und eine Xylographie vom 25. April 1863 in „Waldheim's Illustrierter Zeitung“ mit dem Titel „Das Kaiserpaar besucht das Wiener Bürgerversorgungshaus in der Währinger Straße“⁴⁵⁷). Wie hinter der Kaiserin Caroline Auguste steht auch hinter der Figur der Kai-

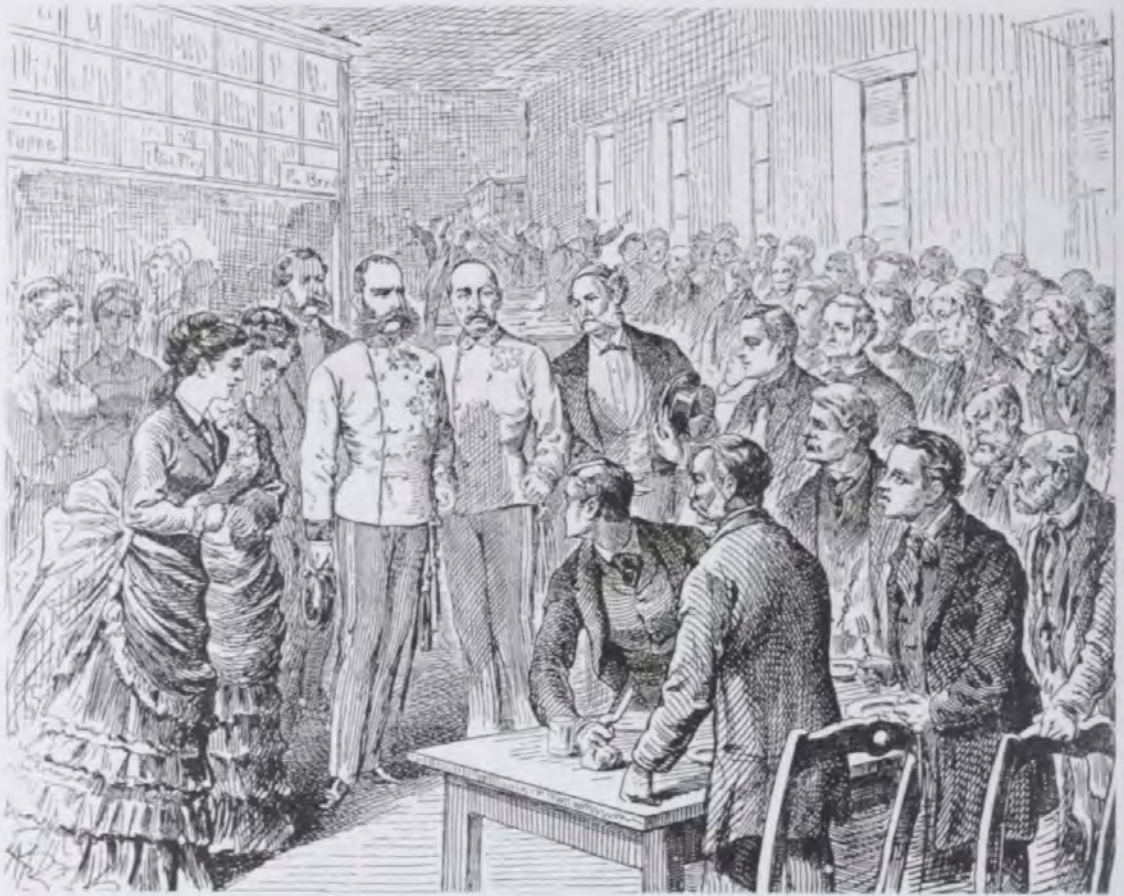


Abb. 69: Der Kaiser in der Leopoldstädter Volksküche, Xylographie im „Extrablatt“ vom 25. Februar 1879 (Wien, Wien Museum)

serin Elisabeth, der im Festspiel *Brand* 1879⁴³⁸ in unzweideutig marianischer Anspielung mit „Trösterin der Kranken“ und „Schützerin der Armen“ gehuldigt wird, die Ahnherrin weiblicher „Caritas“, die hl. Elisabeth von Thüringen⁴³⁹.

PRUNKPUBLIKATIONEN ZU DEN HERRSCHERJUBILÄEN

In der franzisko-josephinischen Epoche erfuhren die Aktivitäten hinsichtlich der umfassenden medialen Propagierung der Kaiserjubiläen einen Höhepunkt⁴⁶⁰. Von besonderer Bedeutung für die zweite Jahrhunderthälfte sind Publikationen, die ein *Gesamtbild* der franzisko-josephinischen Zeit entwerfen und zumeist anlässlich von Jubiläen entstanden wie etwa Herzig 1898 („Viribus unitis. Das Buch vom Kaiser. Mit einer Einleitung von Dr. Josef Alexander Freiherr von Helfert“, hrsg. von Max Herzig [Wien 1898])⁴⁶¹: Die Abschnit-



Abb. 70: Fußwaschdienst des Kaisers Franz Joseph I., Foto im „Illustrierten Blatt“ vom 3. Dezember 1908 (Wien, ÖNB)

te dieses Unternehmens (die Devise des Kaisers wurde auch für andere Schriften populär, vgl. Gilbert Anger, „Viribus unitis“, Fest-Prolog zur Feier des Allerhöchsten Namensfestes Seiner Majestät Kaiser Franz Josef I., Pilsen o.J. [1890], o.S., und „Das Kaiser Album VIRIBUS UNITIS“ [Wien 1858])⁴⁶² versuchen den Kaiser darzustellen, „wie er wirklich ist“, bzw. Einblicke in die vielfältigen Arbeitsfelder des Herrschers zu geben. So finden sich unter anderem Illustrationen wie „Der Kaiser am Arbeitstische“ (S. 5), „Ceremonie der Fußwaschung“ (S. 37), „Schönbrunn: Der Kaiser besichtigt die Orangenbäume.“ (S. 80) oder „Schönbrunn: Der Kaiser spricht einen Gärtner an.“ (S. 81). Besonders die Fußwaschung am Gründonnerstag stellt ein eminent wichtiges Ereignis mit großem zeremoniellem Aufwand dar, der in „Viribus unitis“ auch entsprechend ausführlich beschrieben wird. Der Kaiser verrichtete persönlich diesen Fußwaschdienst als Inszenierung der „Caritas“ an zwölf alten Männern, die eine kleine versilberte Schüssel und einen Keramikbecher als Andenken erhielten. Dieses Ritual (seit 1850 von Franz Joseph praktiziert [vgl. eine entsprechende Fotografie im „Illustrierten Blatt“ vom 3. Dezember 1908⁴⁶³, Abb. 70]) und die Prozession am Fronleichnamstag mußten in den Augen des gläubigen Volkes den Monarchen als quasi-sakrale Figur erscheinen lassen. Anlässlich der Geburtstage erschienene Publikationen und die Kaiserjubiläen feierten dieses Zeremoniell als Manifestation der persönlichen Frömmigkeit des Monarchen⁴⁶⁴. Die Sakramentsprozession am Fronleichnamstag⁴⁶⁵, die als demonstrativer Akt des Bekenntnisses zum Katholizismus zu werten ist, bildete das „(...) Herzstück der



Abb. 71: Farbpostkarte des Piusvereins, „Kaiser Franz Josef I. und sein Hof wohnen der Schlußmesse des Eucharistischen Kongresses Wien 1912 bei.“ (Wien, ÖNB)



Abb. 72: Farbdruck (nach einem Entwurf von J. Kränzle), Kaiser Franz Joseph I. betet zu Maria, 1915 (Wien, Wien Museum)

offiziellen eucharistischen Frömmigkeit der Habsburger (...)“⁴⁶⁶. Im eucharistischen Kult der Fronleichnamsprozession konnte der – für alle Jubiläumsschriften essentielle – „(...) link between the past and the present of Habsburg legitimacy (...)“⁴⁶⁷ am deutlichsten veranschaulicht werden, gleichsam als ununterbrochener Ausdruck einer allumfassenden „theatralische(n) Säkulkultur“⁴⁶⁸. Der betende Franz Joseph tritt allerdings auch in dezidiert politischen Kontexten auf, anschaulich in der Fotografie „Unser Kaiser im Gebet“ (Hoffotograf Charles Scolik), die zeigt, wie der Herrscher für die verbündeten Armeen im Ersten Weltkrieg betet (1914)⁴⁶⁹, ähnlich in einem Farbdruck⁴⁷⁰. Gerade der zusammen mit seinem Hofstaat betende Monarch war ein äußerst beliebtes Motiv der späten Franz-Joseph-Ikonographie („Kaiser Franz Josef I. und sein Hof wohnen der Schlußmesse des Eucharistischen Kongresses Wien 1912 bei.“, Farbpostkarte des Piusvereins in Wien)⁴⁷¹ (Abb. 71). Noch prägnanter kommt der religiöse Anspruch der Habsburgermonarchie in einem Blatt des zu Maria betenden Herrschers zum Ausdruck (Farbdruck nach einem Ent-

wurf von J. Kränzle, Wien 1915 [mit einem Hinweis auf den Anlaß der Weltkriegsjahre 1914/1915]⁴⁷²: „DES KAISERS FÜRBITTE / vor dem Gnadenbilde >Maria mit dem geneigten Haupte.<“ (Abb. 72).

Die Publikation „Viribus unitis“ (Herzig 1898) kann vor allem dadurch charakterisiert werden, daß nicht nur die *persönlichen Eigenschaften* des Monarchen und der Mitglieder des Erzhauses – wie vor allem Frömmigkeit und Bindung an Haus Traditionen – propagiert, sondern in umfassender Weise auch die *Aktivitäten des Monarchen in den Kronländern* einbezogen werden (z. B. S. 148: Illustration zur „Enthüllung des Andreas Hofer-Denkmal in Innsbruck“, 1893, oder S. 169: Illustration zu: „Lemberg: Der Kaiser nimmt ein Gesuch entgegen.“ [nach einer Zeichnung von Zygmunt Ajdukiewicz]). Manche Illustrationen wie „Der ungarische Reichstag huldigt dem Herrscherpaare. Rede Desider Szilágyis“ (nach einer Skizze Gyula Benczúrs) [S. 105], in der dargestellt wird, wie Franz Joseph die Huldigungen entgegennimmt, lassen sich nur vor dem Hintergrund des berühmten Auftritts Maria Theresias am ungarischen Reichstag (1741) und der damit verbundenen umfangreichen Bildtraditionen verstehen. „Viribus unitis“ und die anderen vergleichbaren Publikationen basieren in ihrer Bildauswahl auf Druckgraphiken, die während der Regierungszeit Franz Josephs hergestellt worden waren, nun in den Prunkwerken wieder aufgegriffen wurden und dadurch eine entsprechend große Verbreitung erfuhren: „Das interessante Blatt“ vom 3. Dezember 1908 (als Kaiser Nummer: „Sechzig Jahre Kaiser von Österreich“) bildet unter anderem die bekannte Lithographie Franz Kollarz' zur Thronbesteigung Franz Josephs am 2. Dezember 1848 (siehe oben) ab. Darstellungen dieser Art bestimmten somit über einen langen Zeitraum die Bewußtseinsbildung hinsichtlich der Rezeption markanter historischer Ereignisse der Dynastie und fungierten nicht zuletzt als Garanten von „Authentizität“.

Zu diesen Jubel- und Jubiläumsschriften der franzisko-josephinischen Epoche gehört auch die zweibändige und mit vielen Illustrationen erschienene Publikation „Sechzig Jahre auf Habsburgs Throne. Festgabe zum 60-jährigen Regierungs-Jubiläum Sr. Majestät Kaiser Franz Joseph I.“ (Wien 1908) des Journalisten und Schriftstellers Johannes Emmer (Pseudonym Hans Kelling) [1849–1928] wie auch dessen (mit Xylographien ausgestattetes) Werk „Kaiser Franz Josef I. Geschichte seines Lebens und seiner Regierung“ (Teschen 1880), das eine Lebensgeschichte des Regenten aus Anlaß der Silbernen Hochzeit des Kaiserpaares darstellt. Emmers Publikation von 1908⁴⁷³ schildert die Ereignisse der „(...) inneren und äußeren Politik während Allerhöchstdessen Regierungszeit in lichtvoller Darstellung (...)“ (Vorwort). Daran schließen sich Essays zu Themen des Staatswesens, der Kultur, der Armee, Verwaltung, Industrie etc. an. Nach einer einleitenden Illustration mit den „Regenten aus der Dynastie Habsburg-Lothringen“ (nach S. 24) erfolgt eine breite Übersicht zur historischen Entwicklung des Reiches bis zu Franz Joseph in charakteristischen Darstellungen: beginnend mit einer Illustration der Habsburg (S. 3) über die Vermählung mit Elisabeth

(Illustration nach S. 102), Zeremonien und Krönungen über „private“ Darstellungen des Regenten als Jäger bei der Hochgebirgsjagd (Illustration nach S. 220) bis zu Manifestationen herrscherlicher „Caritas“ (Franz Joseph bei den Überschwemmungsopferten von Szegedin, 1879 [Illustration nach S. 254]). Unter anderem wird auch das Gemälde Ferdinand Schuberts „Radbot zeigt seinem Bruder, Bischof Werner, die Kriegerschar, die er ausgerüstet, anstatt eine starke Burg zu bauen“ (1852)⁴⁷⁴ reproduziert (Bd. 1, S. 29). Gegenstand von weiteren Illustrationen sind die bekannten – vor allem aus der Historienmalerei vermittelten – Themenkreise des habsburgischen „Geschichtskanons“ (Maximilians I. Zusammenreffen mit Maria von Burgund [Bd. 1, S. 35] oder Kaiser Ferdinands II. „Rettung“ durch die Dampierre'schen Kürassiere [Bd. 1, S. 59] u.v.m.), dessen Ausrichtung bei der Wiedergabe zeitgenössischer Ereignisse antirevolutionär zugespitzt erscheint (Illustration zu: „General Hentzi's Heldentod bei der Erstürmung Ofens am 21. Mai 1849“ [Bd. 1, S. 213]).

Carl Eduard Klopfers (Pseudonym: Martellus) [1865–1937] „Unser Kaiser. Ein Gedenkbuch der fünfzigjährigen Regierung, zugleich ein Lebens- und Characterbild Kaiser Franz Josef I.“ (Wien o.J. [1898] mit Widmung zum 2. Dezember 1898) ist ein weiteres umfangreiches Jubelwerk anlässlich des „(...) Jubiläum(s) der fünfzigjährigen Regierung unseres edlen, allgeliebten Monarchen (...)“⁴⁷⁵. Der Textband ist mit zahlreichen (reportageartig aufgemachten) Illustrationen (zu Personen sowie historischen und kulturellen Ereignissen) kombiniert, die das Leben und Wirken des Monarchen zum Gegenstand haben. Auf S. 7 findet sich die Passage, daß sich „(...) schon der erste Habsburger auf die Treue seiner Vasallen und Hörigen stützen konnte (...)“ – als Hinweis auf die bekannte Radbot-Legende und die Bedeutung der damit verbundenen „Liebe“ des Volkes zu *seinem* Herrscher⁴⁷⁶ (siehe oben). Zumeist werden – wie auch in den anderen Publikationen dieser Art – bekannte Motive reproduziert. Dies betrifft vor allem die Ereignisse mit hoher politischer Bedeutung wie die Thronbesteigung Franz Josephs in der Lithographie von Franz Kollarz (S. 45), das Attentat auf Franz Joseph (1853) als Reproduktion einer bekannten Lithographie⁴⁷⁷ oder den „Ehrenschild“ des Grafen Maximilian O'Donell (S. 61)⁴⁷⁸. Als Verkörperung herrscherlicher „Caritas“ erscheint der Kaiser als „Tröster bei den Verunglückten“ bei der Überschwemmung in Szegedin (1879)⁴⁷⁹. Besonders dynastische Themen erfahren bei Klopfer eine entsprechende Betonung: So zeigt die Illustration auf S. 145 „Die silberne Hochzeit des Kaiserpaars: Lebendes Bild, dargestellt im Hause des Erzherzogs Carl Ludwig am 22. April 1879“ (Rudolf I. belehnt seine Söhne im Jahr 1282). Klopfers umfassende „Bildbiographie“ sollte vor allem Authentizität, historische „Wahrheit“ und „Nähe“ zum historischen Geschehen vermitteln, fungierte aber letztlich als Katalysator von Legendenbildungen und Herrscher-„Bildern“.

Ähnliche Strategien wie Klopfers Werk verfolgte eine 18 Seiten umfassende, populäre und lebensromanartig aufgemachte Zusammenstellung der Taten des Kaisers, die von Franz Ignaz Ritter von Singer unter dem Titel „Unser Kaiser. Ein Gedenkblatt für die Völker

OESTERREICH'S⁴⁶⁰ für den Kaisergeburtstag am 18. August 1880 angefertigt wurde. Die entsprechenden Xylographien zeigen unter anderem prominente Bildmotive wie die „Schildwache“ Peter Fendis (siehe oben), Franz Josephs „Feuertaufe“ in Santa Lucia (1848), die Thronentsagung Kaiser Ferdinands I., die Krönung Franz Josephs zum ungarischen König sowie die Anwesenheit des Kaisers in Szegedin anlässlich der Überschwemmung des Jahres 1879⁴⁶¹. Diese Broschüre demonstriert deutlich, daß man sich bei der Themenauswahl zumeist auf die gleichen Ereignisse aus der Regierungszeit Franz Josephs beschränkte, wobei jedes Geschehen für einen spezifischen Aspekt im Wirken des Herrschers steht (Tapferkeit, Zeremoniell, Barmherzigkeit, Leutseligkeit etc.). Im wesentlichen bildete somit ein (nur geringfügig variiertes) „Bilderkanon“⁴⁶² die Basis für die Bebilderung von Festpublikationen dieser Art.

DAS JAHR 1908 – GIPFELPUNKT DER MYTHISIERUNG FRANZ JOSEPHS

Das Jahr 1908 kann in vieler Hinsicht als monumentaler Schlußpunkt der habsburgischen Geschichtsreflexion bezeichnet werden. Die Ministerien legten in diesem Jahr – auf der Basis von Berichten aus den Kronländern – präzise Verzeichnisse an, in denen die Anzahl der Veranstaltungen sowie die jeweilige Art der Kundgebungen zum Kaiserjubiläum aufgezeichnet waren, wodurch sich der Hof ein konkretes Bild von der Habsburgtreue seiner Untertanen machen konnte⁴⁶³. Besonders die Ausrichtung des Festbuches „An Ehren und Siegen reich. Bilder aus Österreichs Geschichte. Unter der literarischen Leitung von Dr. Joseph Alexander Freiherr von Helfert. Herausgegeben und verlegt von Max Herzig, Buchschmuck von Heinrich Lefler, Josef Urban, Johann Josef Tautenhayn, Ludwig Hujer, Rudolf Edler von Larisch“ (Wien 1908) erscheint in besonderer Weise geeignet, die habsburgischen Geschichtsreflexionen in der Spätphase der Monarchie zu untersuchen⁴⁶⁴. Konkreter Anlaß dieser Prunkpublikation, die auf der 27. Ausstellung des „Hagenbundes“ gemeinsam mit dem von Joseph Urban entworfenen Pult gezeigt wurde, war das sechzigjährige Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josephs. Die Texte zur österreichischen Geschichte stammen von den bedeutendsten Historikern. Lefler und Urban schufen das Hymnenblatt (mit dem titelgebenden Gedicht „An Ehren und Siegen reich“ von Ferdinand von Saar), das Protektoratsblatt (mit einer allegorischen Darstellung), die Vorsatzblätter (Stammbaum des Erzhauses Habsburg-Lothringen), das Haupttitelblatt (mit den Wappen der Habsburger), den Einband der „Fürstenausgabe“ (mit einem getriebenen Metallrelief nach der Grabplatte Rudolfs I. im Dom von Speyer [!]), den Einband der „Kaiser-Ausgabe“ sowie jenen der „Salon-Ausgabe“ (mit einer in Gold eingepprägten österreichischen Kaiserkrone auf dem Einband). Der Verleger Max Herzig hatte bereits im Jahr 1898, anlässlich des fünfzigjähri-

gen Regierungsjubiläums Franz Josephs, ein monumentales Werk herausgegeben („Viribus unitis“) [siehe oben]. Die Einleitung hatte damals der Historiker Joseph Alexander Freiherr von Helfert⁴⁸⁵ verfaßt, der im Jahr 1907 literarischer Leiter des Buchprojekts „An Ehren und Siegen reich“ werden sollte. Für das bereits Ende 1907 erschienene Festbuch „An Ehren und Siegen reich“ entschieden sich Max Herzig und seine Mitarbeiter für Josef Urban und Heinrich Lefler als Illustratoren. Der Text enthält zur Veranschaulichung der jeweiligen Kapitel 128 Heliogravüren nach bedeutenden Gemälden zur österreichischen Geschichte. Durch die weite Verbreitung dieser Festpublikation konnten somit die bedeutendsten Historien Gemälde entsprechend breitenwirksam popularisiert werden⁴⁸⁶. Nur vereinzelt sind Rückgriffe auf Gemälde des Mittelalters und des Barock zu konstatieren⁴⁸⁷. Auch Werke überregionaler Bedeutung wie Carl Theodor von Pilotys „Seni an der Leiche Wallensteins“ (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1855) oder Peter Paul Rubens' „Begegnung König Ferdinands von Ungarn mit dem Kardinalinfanten Ferdinand vor der Schlacht bei Nördlingen“ (Wien, Kunsthistorisches Museum, 1634/1635) bilden die Ausnahme.

Nach S. 6 befindet sich eine Reproduktion nach Eugen von Blaas' „Bekehrung der Rhätier durch den hl. Valentin“ (als Beispiel für die Leistungen der Christianisierung), nach S. 10 Adalbert Franz Seligmanns „Leopold I. von Babenberg mit Otto auf der Bärenjagd rettet dem Kaiser das Leben“⁴⁸⁸, nach S. 22 Josef Matthias von Trenkwalds „Herzog Leopold des Glorreichen Einzug in Wien“⁴⁸⁹, nach S. 36 Hermann Knackfuß' „Rudolf von Habsburg empfängt im Feldlager vor Basel die Botschaft seiner Wahl zum deutschen König“, nach S. 106 Alois Hans Schrams „Einzug Kaiser Maximilians I. in Gent 1479“ (und dessen Begegnung mit Maria von Burgund, die ihm den Erstgeborenen Philipp den Schönen entgegenhält)⁴⁹⁰, nach S. 112 Albrecht Dürers „Maximilian I.“, nach S. 114 Julius Victor Bergers „Kaiser Maximilian I. als Förderer der Kunst“ (Wien, Kunsthistorisches Museum, „Goldener Saal“)⁴⁹¹, nach S. 128 Václav von Brožíks Monumentalgemälde „Tu felix Austria nube“⁴⁹², nach S. 150 Alexander von Liezen-Mayers „Philippine Welser vor Kaiser Ferdinand I.“⁴⁹³, nach S. 170 Karl Wurzingers „Kaiser Ferdinand II. und die Deputation der aufständischen Protestanten am 11. Juni 1619“⁴⁹⁴, nach S. 172 Sigmund L'Allemands „Befreiung Kaiser Ferdinands II. durch die Dampierre'schen Kürassiere am 11. Juni 1619“ (wodurch eine ungewöhnlich starke Akzentuierung dieses Themas mit gegenreformatorischer Ausrichtung in zwei Darstellungen erfolgt), nach S. 224 Johann Peter Krafft's „Des Grafen Niklas Zríny Ausfall bei der Verteidigung der Festung Szigeth gegen die Türken am 7. September 1566“⁴⁹⁵, nach S. 230 Franz Schams' „Kolschitzky überbringt dem Grafen Starhemberg die Nachricht vom Herannahen des Entsatzheeres, 1683“⁴⁹⁶, nach S. 232 Johann Nepomuk Hoehles „Begegnung Leopolds I. mit König Sobieski nach dem Entsatz von Wien, 15. September 1683“ (in der Vorhalle zum „Lothringersaal“ der „Franzensburg“ [siehe oben]), nach S. 262 Sigmund L'Allemands (im Jahr 1878 für die Weltausstellung gemaltes Bild) „Laudon in der Schlacht

bei Kunersdorf, 12. August 1759⁴⁹⁷, nach S. 266 Eugen von Blaas' „Kaiserin Maria Theresia und Mozart“⁴⁹⁸, nach S. 278 Gabriel Ritter von Hackls „Kaiser Joseph II. als Kind im Invalidenhaus“⁴⁹⁹, nach S. 282 Franz Schams' „Kaiser Joseph II. im Kontrollorgang“, ebenfalls nach S. 282 Georg Conraders „Die Leiche Josephs II. vom Volk betrauert, 21. Februar 1790“, nach S. 302 Johann Peter Kraffts „Rückkehr des Kaisers nach Wien 1809“ (Wien, Hofburg), nach S. 306 Joseph-Hippolyte Bellangés „Szene nach der Schlacht bei Wagram im Jahres 1809“ („Napoleon grüßt österreichische Soldaten“ als Anerkennung österreichischer Leistungen durch den Feind)⁵⁰⁰, nach S. 310 Johann Peter Kraffts Gemälde „Die Schlacht von Aspern“, nach S. 312 Franz von Defreggers „Das Letzte Aufgebot“, nach S. 318 Defreggers „Andreas Hofers letzter Gang“ (1878), ebenfalls nach S. 318 Carl von Blaas' „Die Gefangennahme Andreas Hofers am 27. Jänner 1810“⁵⁰¹, nach S. 320 Johann Peter Kraffts „Abschied des Landwehrmannes“, nach S. 322 Johann Peter Kraffts „Rückkehr des Landwehrmannes“, ebenfalls nach S. 322 Kraffts „Zusammenkunft der Alliierten nach der Völkerschlacht bei Leipzig“, nach S. 324 dessen „Einzug Franz' I. in Wien“ (Wien, Hofburg), nach S. 330 Kraffts „Franz I., Audienzen erteilend“, nach S. 336 Fritz L'Allemands „Erzherzog Franz Joseph im ersten Feuer in der Schlacht von S. Lucia am 6. Mai 1848“ (üblicherweise als „Feuertaufe Franz Josephs“ bezeichnet), nach S. 340 Alois Schöns „Auszug der Tiroler Studenten in Wien zur Verteidigung der italienischen Grenze, 1848“⁵⁰², nach S. 346 Leopold Kupelwiesers „Kaiser Franz Joseph I. kniet am Sterbebett seines ersten Ministerpräsidenten, des Fürsten Felix zu Schwarzenberg, im Jahr 1852“ (siehe oben), nach S. 368 Rudolf von Alts „Eröffnung des neuen Hauses der k.k. Akademie der bildenden Künste durch Kaiser Franz Joseph I. am 3. April 1877“, nach S. 384 Eduard Engerths „Krönung Franz Josephs am 8. Juni 1867 in Ofen“ und nach S. 386 Carl Kargers „Huldigung der Sänger Österreichs an das Kaiserpaar am 27. April 1879“⁵⁰³.

Die Auswahl der reproduzierten Bilder unterstreicht den grundsätzlich *programmatischen* Charakter dieser Publikation als „Ruhmesgeschichte“ Habsburgs aus dem Bewußtsein einer glanzvollen Geschichte. Die Epoche Kaiser Franz Josephs erscheint durch zwei grundlegende Themenbereiche vorgestellt und zugleich funktionalisiert: *Krieg* (Schlachten) und *Zeremoniell* (Einweihungen, Krönungen, Begräbnisse, Festzüge etc.). Die Handlungen des Monarchen werden zumeist als „idealtypisch“ herausgezeichnet, vor dem Hintergrund der (ruhmreichen) habsburgischen Geschichte präsentiert und somit fest im breiten Traditionsgerüst des Erzhauses verankert. In der Publikation „An Ehren und Siegen reich“ vollendet sich somit die habsburgische Geschichtsreflexion des 19. Jahrhunderts: *Bestimmte* historische Ereignisse stehen in *bestimmten* bildlichen Darstellungen für eine *bestimmte* – und dadurch gleichsam „kanonisierte“ – Sichtweise der eigenen Vergangenheit.

JUBILÄUMSADRESSEN

Die an Kaiser Franz Joseph anlässlich der Regierungsjubiläen gerichteten Adressen sind eine weitere reiche – und die genannten Jubiläumspublikationen ergänzende – Quelle zum habsburgischen Selbstverständnis im 19. Jahrhundert. Besondere Beachtung verdient hier eine Adresse der Akademie der bildenden Künste in Wien an Franz Joseph zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum am 2. Dezember 1898¹⁰⁴: Es handelt sich dabei um ein Album (bestehend aus 32 Pergamentblättern) mit gemalten Illustrationen und kalligraphischen Drucken auf Pergament. Die Textseiten dieser Adresse ziehen in gewisser Weise eine Summe habsburgischer Herrscherherrlichkeit: Die Illustration auf fol. 3 zeigt eine Allegorie auf die Tugenden einer „guten“ Regierung (Deckfarbenmalerei von Christian Griepenkerl)¹⁰⁵. Auf fol. 4¹⁰⁶ folgt eine Würdigung des „(...) heißgeliebten Herrschers (...)“, der als „(...) Vater des gemeinsamen Vaterlandes (...)“ gewürdigt wird. Fol. 5 (eine unsignierte Deckfarbenmalerei)¹⁰⁷ (Abb. 73) zeigt die Personifikation der „Austria“ (mit schwarz-gelber Fahne) [beschrieben auf fol. 6]. Auf fol. 8¹⁰⁸ erfolgt sowohl ein Bezug auf die Frömmigkeit des habsburgischen Hauses als auch ein konkreter Hinweis auf den dynastischen Ahnherrn Rudolf von Habsburg: „(...) In allem aber, was österreichische Kunst unter Euerer Majestät Regierung wahrhaft Großes hervorgebracht hat, ist dieselbe sich ihres göttlichen Ursprungs stets bewußt geblieben. Wo Glaube und Religion in einem Volke lebendig sind, da ruhen auch die Wurzeln der Kunst in gesundem Erdreich. Seit des erhabenen Ahnherrn Kaiser (sic!) Rudolf I. Zeiten hat Habsburgs Fürstenstamm in Freud' und Leid vor dem König der Könige das Haupt stets in frommer Demuth gebeugt und den Unterthanen in wahrer Frömmigkeit vorangeleuchtet. (...)“ Ein weiterer Bezug auf den Stammvater ist auf fol. 12 unter Hinweis auf die Tapferkeit des Regenten nachzuweisen: „(...) Von den Tagen des in Gott ruhenden Ahnherrn Kaiser (sic!) Rudolf I. an bis auf die Gegenwart haben Mitglieder der vaterländischen Geschichte mit dem Ruhme ihrer kriegerischen Thaten gefüllt, (...)“ Die vielfältigen Rückbezüge auf die wichtigsten Aspekte habsburgischen Selbstverständnisses erhalten ihren krönenden Abschluß in der Apotheose der Verschönerung Wiens durch Kaiser Franz Joseph. Auf fol. 15 (Deckfarbenmalerei von Julius Schmid)¹⁰⁹ (Abb. 74) wird deshalb die Personifikation der Metropole als „Neu-Wien“ in den Vordergrund gerückt: Eine geflügelte Genie (mit Blumenattribut) verweist auf Rathaus, Votivkirche und Parlament, kombiniert mit der Beischrift „AUS DEM STAUBE DER / WÄLLE ERHEBE DICH / EMPOR DU NEU GE- / SCHMÜCKTE STADT“, womit nachdrücklich auf den seit Kaiser Karl VI. geläufigen Topos der Stadtverschönerung durch den Monarchen angespielt wird (z. B. Wien, ÖNB, Cod. min. 9 [getuschte Federzeichnungen Salomon Kleiners als Stichvorlagen, Wien, 1724–1736], fol. 11 [Allegorie auf die Verschönerung Wiens unter Kaiser Karl VI. als Widmungsblatt des dritten Teils der „Wahrhaften und genauen Abbildung



Abb. 73: Wien, ÖNB, Jubiläumsadresse der Akademie der bildenden Künste in Wien an Kaiser Franz Joseph I. zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum am 2. Dezember 1898, fol. 5, unsignierte Deckfarbenmalerei (Wien, ÖNB)



Abb. 74: Wien, ÖNB, Jubiläumsadresse der Akademie der bildenden Künste in Wien an Kaiser Franz Joseph I. zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum am 2. Dezember 1898, fol. 15, Deckfarbenmalerei von Julius Schmid (Wien, ÖNB)

(...)⁵⁰ [Abb. 75] und fol. 86r [Vermählung Maria Theresias mit Franz Stephan von Lothringen, 1736, erklärt als glückliche Vorbedeutung der Verschönerung Wiens]⁵¹ [Abb. 76]). Auch unter Kaiser Franz II. (I.) waren die „(...) Verschönerungen Wiens (...)“⁵² ein wichtiger Bezugspunkt. Die Haupt- und Residenzstadt erlebte – der Intention der Adresse von 1898 zufolge – einen wahren „Kunstfrühling“ (fol. 16)⁵³. In Robert Hamerlings Gedicht „Des Babenbergers Erwachen in der Vornacht des 2. December 1888“⁵⁴ in dieser Adresse der Akademie wird der Aspekt der Stadtverschönerung zusätzlich vor dem Hintergrund österreichischer „Kontinuität“ seit den Babenbergern verdeutlicht (S. X–XV): Ein Genius „entführt“ einen Babenberger (wahrscheinlich Herzog Heinrich Jasomirgott) und zeigt ihm das neu gestaltete Wien. Auch die Publikation „Wien seit 60 Jahren. Zur Erinnerung an die Feier der 60jährigen Regierung Seiner Majestät des Kaisers Franz Josef I. der Jugend gewidmet von dem Gemeinderate ihrer Vaterstadt“ (Wien o.J. [1908]), ein Bilderbuch der Stadtverschönerung und des Mäzenatentums Franz Josephs als Ausdruck des sichtbaren Wandels



Abb. 75: Wien, ÖNB, Cod. min. 9, fol. 1r, Allegorie auf die Verschönerung Wiens unter Kaiser Karl VI., getuschte Federzeichnung von Salomon Kleiner als Stichvorlage, 1724–1736 (Wien, ÖNB)



Abb. 76: Wien, ÖNB, Cod. min. 9, fol. 86r, Vermählung Maria Theresias mit Franz Stephan von Lothringen, 1736, erklärt als glückliche Vorbedeutung der Verschönerung Wiens, getuschte Federzeichnung von Salomon Kleiner als Stichvorlage, 1724–1736 (Wien, ÖNB)

Österreichs „(...) from revolution and chaos to reform and prosperity (...)“⁵⁵, nahm sich der Neugestaltung der Metropole zum prunkvollen „Neu-Wien“ an. Seinen Abschluß findet der ausführliche historische Reigen der Adresse des Jahres 1898 mit einem Blick auf den Makart-Festzug von 1879. Dieses Fest – „(...) scheinbar zwar von vergänglicher Dauer und doch von bleibendem Werte (...)“ – erfüllte demnach seine wahre historische Funktion, indem „(...) die Kunst ihren jubelnden Dank an den Stufen des Allerhöchsten Thrones niederlegte (...)“ (fol. 30). Insgesamt zeichnet sich die Jubiläumsadresse von 1898 durch eine dezidiert neubarock formulierte Gestaltungsweise aus. Diese Tendenz unterstreicht auch eine Huldigungsadresse der Handels- und Gewerbekammern der österreichischen Reichsländer anlässlich der Silbernen Hochzeit von Kaiser Franz Joseph und Elisabeth am 24. April 1879: Fol. 1 dieser Adresse enthält eine „Anrede“ mit einer Deckfarbenmalerei von Karl Josef Geiger auf Pergament⁵⁶. Der prunkvolle Einband (mit Gravierungen von Johann Schwerdtner [1834–1920] und einem Niellomosaik von C. Lustig) aus dem Jahr 1879 wurde nach einem Entwurf von Josef Storck gestaltet.

DIE MEDAILLE ALS MEDIUM DER BREITEN POPULARISIERUNG VON „HERRSCHERIMAGES“

Ein besonderes Medium der Repräsentation unter Kaiser Franz Joseph stellt die Medail- lenkunst dar, wobei ein flexibles Verhältnis zwischen der Herrscherikonographie und den Möglichkeiten der Allegorisierung staatstragender und gesellschaftsrelevanter Werte zu bedenken ist⁵⁷. Die Medaillen sind der „greifbarste“ Ausdruck für die – gegen Ende der Regierungszeit Franz Josephs in immer kürzeren Abständen stattfindenden – Festivitäten, hinter denen ein vom Hof gesteuertes „(...) intentionales Programm (...)“⁵⁸ (mit entsprechenden Folgewirkungen für die Kunst) vermutet werden muß. Die jeweilige Institution bzw. Körperschaft, die dem Herrscher Medaillen widmete, ist dabei von besonderer Bedeutung. Die von der Stadt Wien – aus Anlaß der Regierungsjubiläen Franz Josephs I. – in Auftrag gegebenen Medaillen zeichnen sich besonders durch eine allegorisch-symbolische Ausrichtung aus: Ein Exemplar aus dem Jahr 1873 anlässlich des fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläums am 2. Dezember 1873, geschaffen von Heinrich Jauner, zeigt den thronenden – von fünf allegorischen Gestalten umgebenen – Monarchen (im Ornat vom Goldenen Vlies), wie er von der Personifikation der „Austria“ gekrönt wird (Avers: „IMPERATORI GRATA VINDOBONA“; Revers: gekröntes Stadtwappen auf Kartusche)⁵⁹. Die Medaille zum vierzigjährigen Regierungsjubiläum des Kaisers am 2. Dezember 1888 wurde von Anton Scharff (Avers) und Johann Josef Tautenhayn (Revers) gearbeitet. Der Avers zeigt, wie die Personifikation der „Vindobona“ den im Triumphwagen vor dem



Abb. 77: Medaille zum vierzigjährigen Regierungsjubiläum des Kaisers am 2. Dezember 1888, Anton Scharff (Avers), Die „Vindobona“ grüßt den im Triumphwagen vor dem Wiener Rathaus vorfahrenden Kaiser Franz Joseph I. (Wien, HGM)



Abb. 78: Medaille zum vierzigjährigen Regierungsjubiläum des Kaisers am 2. Dezember 1888, Johann Josef Tautenhayn (Revers), Porträtmedaillon Kaiser Franz Josephs I. (Wien, HGM)

Wiener Rathaus vorfahrenden Kaiser, den Urheber aller Verschönerungen der Metropole, grüßt („FAVTORI SVO AVGVSTISSIMO / VINDOBONA AVCTA ET EXORNATA“). Der Revers stellt das – von den Verkörperungen der vier Kardinaltugenden umgebene – Porträtmedaillon des Kaisers dar²²⁰ (Abb. 77, 78). Diese Medaille fand auch in der zum 2. Dezember 1888 erschienenen „Denkschrift zum 2. December 1888. Wien 1848–1888“ (Wien 1888) Erwähnung, die von einem Redaktionskomitee (bestehend aus Dr. Prix, Dr. Grübl, Baurat Andreas Streit und dem städtischen Kustos Dr. Glossy) herausgegeben wurde und die Veränderungen Wiens im Rahmen der Regentschaft Franz Josephs beschreibt. Unter dem Aspekt der Stadtverschönerung steht auch eine Medaille von Anton Scharff zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum (1898): Sie zeigt im Avers die Personifikationen von „Austria“ und „Klio“, die einem Denkmal des Kaisers ihre Reverenz erweisen. Der Revers („DAS / DANKBARE WIEN“) fokussiert den Blick auf die (im Glanz wiedererstrahlte) Metropole; darüber befindet sich die „Rudolfinische Hauskrone“ im Strahlenkranz²²¹.

DIE MEDAILLE ALS MEDIUM DER
VISUALISIERUNG DYNASTISCHER TRADITIONEN

Jene Medaillen, die anlässlich bestimmter Ereignisse aus der Geschichte des Erzhauses geschaffen wurden, demonstrieren anschaulich die Eingliederung des gegenwärtig regierenden Kaisers in dynastische Traditionen, etwa „Franz Joseph und Kaiser Maximilian I. Auf das 400jährige Jubiläum der Herrschaft des Hauses Habsburg in Niederösterreich“ (1901, von Anton Scharff)⁵²² mit einer Widmung des Statthalters von Niederösterreich, Erich Graf Kielmannsegg (1847–1923); Beide – einander gegenübergestellt – Herrscher sind im Ornat vom Goldenen Vlies gegeben; zwischen ihnen befindet sich der gekrönte Doppeladler mit dem habsburgisch-lothringischen Brustschild und der Vlieskette, dahinter – an einer Eiche – der Erzherzogshut mit zwei Wappen (Bindenschild und niederösterreichisches Landeswappen). Charakteristische Typenbildungen der frühneuzeitlichen Medaillenkunst, besonders das Doppelporträt in strengem Profil, wurden im 19. Jahrhundert auch in anderen Gattungen rezipiert. Dies zeigt sich etwa im Monumentalrelief Caspar Zumbuschs (1892) in der Aula der Akademie der bildenden Künste in Wien (Südseite), das die Profilporträts Kaiser Leopolds I. (im Typus zeitgenössischer Darstellungen Leopolds I., etwa von Paul Strudel [Werkstatt])⁵²³ und Franz Josephs kombiniert und in dieser Weise prominente Typen der Medaillen- bzw. Kleinkunst verarbeitet. Die Inschrift nimmt auf den konkreten Anlaß der Erinnerung an die Stiftung der Wiener Akademie Bezug („GEWIDMET 1892 zum / ZWEIHUNDERTJÄHRIGEN / STIFTUNGSFESTE“). Das Monumentalrelief entspricht im Typus der – 1892 angefertigten – Medaille, die zum zweihundertjährigen Stiftungsfest der Akademie der bildenden Künste in Wien hergestellt wurde und auf dem von Johann Josef Tautenhayn geschaffenen Avers die reliefierten Doppelporträts Franz Josephs und Leopolds I. zeigt⁵²⁴. Dies unterstreicht das für die *Visualisierung* habsburgischer Herrscheridentitäten und -kontinuitäten essentielle Phänomen des großen Austauschs prägender Typenbildungen zwischen den einzelnen Gattungen. Noch in der malerischen Ausstattung des Saales XVI des Kunsthistorischen Museums in Wien wird auf die Akademie der bildenden Künste in Wien und die von Carl Radnitzky im Jahr 1877 anlässlich ihrer Eröffnung geschaffene Medaille Bezug genommen⁵²⁵.

Im Jubiläumsjahr 1882 wurde der Belehnung der Söhne Rudolfs mit Österreich und der Steiermark am 27. Dezember 1282 gedacht. Von besonderer Bedeutung ist hier die Publikation „Huldigung zum 27. December 1882. Festgedicht von Dr. Carl Anthofer senior“ (Wien 1883), welche die Verbindungen zwischen Rudolf von Habsburg und Kaiser Franz Joseph deutlich herausstreicht. Der Kaiser wird darin als „(...) Oestreichs zweiter Vater (...)“⁵²⁶ bezeichnet. Ähnliche Zielsetzungen sind auch in Gedichten zu späteren Jubiläen zu bemerken, so in Friedrich Marx' „Zum Kaiser-Jubiläum“⁵²⁷. Hinsichtlich der Medaillenkunst muß

auf eine Medaille von Victor Tilgner (Entwurf) und Stephan Schwartz aus dem Jahr 1882 hingewiesen werden, die in nur einem Exemplar (!) für den Kaiser hergestellt wurde⁵²⁸: Sie zeigt am Avers den vor einer säulengerahmten Nische thronenden Franz Joseph im Vlies-Ornat (umgeben von Symbole haltenden Putten, die auf Wissenschaft, Kunst, Militär und Industrie hinweisen). Im Hintergrund sind St. Stephan und das Wiener Rathaus erkennbar. Anzuschließen ist hier eine zum 27. Dezember 1882 geprägte Medaille von Anton Scharff⁵²⁹: Am Avers ist Rudolf von Habsburg, umgeben von zahlreichen Personen, dargestellt, wie er seinen vor ihm sitzenden Söhnen Albrecht und Rudolf die österreichischen Lande als Reichslehen verleiht („27. DECEMBER 1282“). Der Revers unterstreicht mit der Beischrift „SECHS JAHRHVNDERTE MILDER HERRSCHAFT WOBEN EIN HEILIG BAND VM FVERST VND VOLK“ den im habsburgischen Denken ausgeprägten Akzent der engen Verbundenheit zwischen Regent und Volk. In Langenleobarn (NÖ.) wurde – anlässlich dieses Jubiläums von 1882 – ein Obelisk zur Erinnerung an den sechshundertjährigen Bestand des habsburgischen Herrscherhauses errichtet. Gewidmet wurde das Werk, wie in der Inschrifttafel bezeichnet, von Franz Menschiga, Stationsleiter der k.k. österreichischen Staatsbahnen und k.k. Postmeister in Langenleobarn, Emil Hollitzer und Baumeister Bruno Großmann. Die Grundsteinlegung erfolgte am 27. Dezember 1882, die Enthüllung fand am 10. Mai 1883 statt⁵³⁰. Langenleobarn wurde deshalb als Ort gewählt, weil sich hier die Befreier Wiens im Jahr 1683 gesammelt hatten, um den Marsch auf den Kahlenberg anzutreten⁵³¹: Der Obelisk (Inschriften an der Rückseite: „27. Dezember 1282“ und „27. Dezember 1882“, Südseite: „Rudolf von Habsburg“ und Nordseite: „Franz Joseph I.“) hat eine Höhe von 10 Metern und steht in einer Anlage, umgeben von drei Eichen. Er ist in sechs Abschnitte geteilt, welche die Aufschriften I., II., III., IV., V. und VI. Säkulum tragen. Das Denkmal unterstreicht mit dieser eigenwilligen – dezidiert numerisch ausgerichteten – Ikonographie die 600 Jahre des Bestandes der Herrschaft des Hauses Habsburg in Österreich: 28 Quader des Sockels stehen für die 28 habsburgischen Regenten (seit 1282), und die sechs Abschnitte des Obeliskens bezeichnen ihre sechs Jahrhunderte dauernde Herrschaft.

DER WAHLSPRUCH „VIRIBUS UNITIS“ – HABSBURGISCHES „LEITMOTIV“ ODER MULTIFUNKTIONALES PROPAGANDAINSTRUMENT?

Eine Huldigungsmedaille der Stadt Wien aus dem Jahr 1908, geschaffen von Ludwig Hujer, zeigt am Avers den Kaiser im Ornat vom Goldenen Vlies, wie ihm eine Volksmenge akklamiert. Im Hintergrund ist das Parlament dargestellt („DIE WIENER IHREM KAISER, ZUM 60. JÄHRIGEN REGIERUNGSJUBILÄUM – 2. DEZ. 1848 2. DEZ. 1908“). Der Revers, mit dem bekannten Motto „VIRIBUS UNITIS“ bezeichnet,



Abb. 79: Heinrich Mansfeld, „Viribus unitis“, Kupferstich, nach 1848 (Wien, Wien Museum)



Abb. 80: Eduard Kaiser (gedruckt bei Johann Rauh in Wien), Kaiser Franz Joseph I. im weißen Uniformrock, Lithographie, 1849 (Wien, HGM)

kombiniert die stehende „Vindobona“ (mit Palmzweig) mit einer Wien-Vedute⁵³². Die hier manifeste Bedeutung des Wahlspruches des Kaisers läßt sich während der gesamten Regentschaft – allerdings unter unterschiedlichen inhaltlichen Vorzeichen – beobachten. Kurz nach den dramatischen Ereignissen des Jahres 1848 wurde das Motto in einem Kupferstich von Heinrich Mansfeld⁵³³ (Abb. 79) auf die mit der Hilfe des Militärs durchgeführte brutale Niederschlagung der Revolution bezogen, ein wichtiger Beleg der für diese Zeit charakteristischen „(...) Großoffensive dynastisch-monarchischer Restauration (...)“⁵³⁴: Der junge Franz Joseph ist hier umgeben von der „Rudolfinischen Kaiserkrone“, der Stephanskronen, der böhmischen Wenzelskrone und der „Eisernen Krone“. Darunter befinden sich das Wappen Habsburg-Lothringens sowie Porträts der siegreichen Generale Radetzky, Windischgrätz und Jellačić (mit Kriegstrophäen). Graphiken dieser Art, die den Kaiser inmitten seiner siegreichen Generalität zeigen, sind weit verbreitet: Dies demonstriert eine Farblithographie (vermutlich 1849), gedruckt bei Jacob Loder in Wien⁵³⁵, die Kaiser Franz Joseph und Welden, Radetzky, d’Aspre, Schlick, Wohlgemuth, Haynau und Jellačić zeigt,

weitere ein sehr ähnliches Blatt, ebenfalls bei Jacob Loder gedruckt⁵³⁶, sowie eine kolorierte Lithographie von Carl Lanzedelli mit Franz Joseph (im Feldmarschallrock) und seinen Generälen⁵³⁷. Den unmißverständlichsten Hinweis auf die Niederschlagung der Revolution vermittelt ein Jugendbildnis Franz Josephs im weißen Uniformrock (Lithographie von Eduard Kaiser, 1849, gedruckt bei Johann Rauh in Wien)⁵³⁸ (Inchrift: „FRANZ JOSEPH I. / KAISER VON OESTERREICH“) [Abb. 80]: Die Rezeption der habsburgischen Herkulesikonographie (Herkules mit der „Lernäischen Hydra“ am Postament⁵³⁹) kleidet die Niederschlagung der Revolution in mythologisches Gewand. Wie bei Franz Joseph, der – dieser Lesart zufolge – die „Hydra“ der Revolution von 1848 besiegte, steht auch in einem Porträt von Alfred I. Fürst von Windischgrätz die Nobilitierung des historischen Geschehens durch die Mythologie im Vordergrund: So posiert der Feldherr in einer Lithographie Vinzenz Katzlers aus dem Jahr 1848 vor dem Standbild eines römischen Kriegers in Rüstung⁵⁴⁰.

Die Thematisierung des Wahlspruches „Viribus unitis“ in den Jahrzehnten nach 1848 erfolgte auch in der – besonders für junge Staatsbürger konzipierten – pädagogischen Literatur wie Ambach 1857, einem Katechismus der Pflichten des Staatsbürgers, dessen Frontispiz-Stahlstich (Carl Mayer's Kunst-Anstalt [Nürnberg] nach einer Zeichnung von Ferdinand Laufberger) Priester, Soldat und Bauer unter der Darstellung Franz Josephs (kombiniert mit dessen Wahlspruch) vereint zeigt. Das Blatt ist ganz im Sinne einer Demonstration der Bedeutung dieser drei „Hauptstände“⁵⁴¹ konzipiert. Die genannte Publikation steht zudem in der Tradition Freiherr von Hormayrs (1781 oder 1782–1848), ohne Kenntnis des Vaterlandes keine Liebe zur eigenen Nation entwickeln zu können⁵⁴². Das Motto „Viribus unitis“ bot sich in der zweiten Jahrhunderthälfte in besonderer Weise an, das unablässig propagierte Gefühl der Zusammengehörigkeit von Kaiserpaar und den Völkern des Reiches zu verdeutlichen, beispielsweise in der Lithographie von Friedrich Leybold (nach einer Zeichnung von Karl Josef Geiger) „Hochzeit Franz Josephs I. mit Elisabeth“ (1854)⁵⁴³: Dem jungen Paar auf dem Thron wird von verschiedenen Bevölkerungsgruppen akklamiert, ähnlich in einer Lithographie von Carl Leybold (nach einem Entwurf von Johann Schmickl) aus dem Jahr 1859⁵⁴⁴ („Mit vereinten Kräften“, Inschriftenleiste: „Die Völker Oesterreich's am Throne ihres Kaisers / Gedenkblatt an die Ergebenheits-Adressen Oesterreich's Völker an ihren Kaiser zum Besten des Fondes für / verstümmelte Krieger vom Jahre 1859.“) [Abb. 81]: Franz Joseph (im österreichischen Kaiserornat) und Elisabeth nehmen hier unter dem Thronbaldachin die Ergebenheitsadressen ihrer Völker entgegen. Links befinden sich die Personifikationen für „Heldenmuth“ und „Gerechtigkeit“, rechts Pallas Athene und „Abundantia“. Die Inschrift („Durch Heldenmuth und Rechtlichkeit, / der Völker treuem Sinn, / wird Habsburg's Haus für immer / in Franz Josef blüh'n“) funktionalisiert den Beistand der „treuen“ Völker der Kronländer in geschickter Weise als Voraussetzung für den Fortbestand der habsburgischen Dynastie – gleichsam „Viribus unitis“ als Legitimation eines (zeitlich un-



Abb. 81: Carl Leybold (nach einem Entwurf von Johann Schmickl), Gedenkblatt, „Mit vereinten Kräften“, Lithographie, 1859 (Wien, ÖNB)

begrenzten) habsburgischen Herrschaftsauftrages. Die Popularisierung dieser Darstellungen der dem Herrscherpaar zujubelnden Völker erfolgte in vielfältiger Weise, etwa in der Strichlithographie „Huldigung der Völker – Transparent am Wiedner-Theater“ (gedruckt bei Josef Czerny in Wien)⁵⁴⁵. Allegorisch vermittelt erscheint die Vermählung des Kaiserpaares (24. April 1854) als Verbindung zwischen den (hier ikonographisch kaum differenzierten) Personifikationen der sich die Hände reichenden „Austria“ und „Bavaria“ (kommentiert mit einer Variation auf Num 6, 24 [„Der Herr segne euch und behüte euch“]) in einer Lithographie von Franz Gerasch nach einer Zeichnung von Peter Johann Nepomuk Geiger⁵⁴⁶. Bildprägungen dieser Art wirken bis zu einer Fotografie (1888) von Otto Mayer (Dresden) mit dem Titel „Viribus unitis“ (1848–1888), die Personifikationen von Habsburg-Lothringen (mit Szepter) und Ungarn (mit Schwert) sowie Veduten von Wien (St. Stephan) und Preßburg (Burg) darstellend. Darüber sind das Kaiser- und Kronprinzenpaar (Rudolf und Stephanie) zu sehen. Im unteren Teil befinden sich der Doppeladler und ein Genius mit Lorbeerzweig⁵⁴⁷.



Abb. 82: Franz Kollarž (nach einer Zeichnung von Josef Adalbert Hellich), „Treue und Eintracht der oesterreichischen Voelker“, Lithographie, 1848 oder 1849 (Wien, ÖNB)

Das überaus verbreitete Konzept der *Eintracht der Völker* aus dynastischer Perspektive propagiert auch die Lithographie „Treue und Eintracht der oesterreichischen Voelker“ (Inscription unten: „VIRIBUS UNITIS. / In Commission der k. k. Hof-Buch u. Kunsthandlung / F. A. Credner & Kleinbub in Prag.“) aus dem Jahr 1848 bzw. 1849, geschaffen von Franz Kollarž nach einer Zeichnung von Josef Adalbert Hellich (1810?–1880)⁵⁴⁸ (Abb. 82): Vertreter des Vielvölkerstaates in ihren Nationaltrachten (die 18 „Völker“ werden hier mit den 18 „Ländern“ [Kronländerwappen] gleichgesetzt) befinden sich vor der Büste des jungen Monarchen (flankiert rechts von einer Personifikation der „Austria“ mit Mauerkrone und Wappenschild [Doppeladler] sowie der Schriftrolle „VIRIBUS UNITIS“) und sind von Personifikationen des Handels, der Wissenschaft, der Religion, des Militärs etc. umgeben (dabei unübersehbar „Religion“ und „Militär“ als „Stützen“ des Neoabsolutismus). Die Randleisten zeigen Wappen. Oben erfolgt die Aufzählung der Ministerien und unten die Darstellung der Wappen der Kronländer. Die Statue rechts im Hintergrund verweist auf die Person des Amtsvorgängers, Kaiser Ferdinands I., und dessen Wahlspruch „RECTA TUERI“. Das Blatt wird in der Publikation *Viribus unitis* 1850 auf S. IXf. („Eine bild-



Abb. 83: Ludwig Czerny, Die Schlacht von Novara, Lithographie, nach 1849 (Wien, ÖNB)

liche Darstellung des Wahlspruches“) ausführlich gedeutet. Viribus unitis 1850 propagiert demnach die Illusion eines freien und geeinten Österreich, das nach dem „(...) Chaos der Revolution wie eine neugeschaffene Welt an der Spitze der mächtigsten Reiche hervortreten (...)“⁵⁴⁹ soll. Deutlich wird die essentielle Funktion druckgraphischer Blätter, wenn man ein Gedenkblatt zum Slawenkongreß heranzieht, das der Verein „Slovanská Lípa“ („Slawische Linde“) Ende 1848 bei Hellich in Auftrag gab und das im Mai 1849 bei František Šír erschien⁵⁵⁰: Es paraphrasiert ganz offensichtlich Kollarž' Lithographie und zeigt die in Landestracht gekleideten Delegierten der Serben und Kroaten, kombiniert mit den entsprechenden Nationalheiligen. Kollarž' Graphik erfuhr bis zu Darstellungen der „Militärkonographie“ eine umfassende Rezeption, so in einer Lithographie von Ludwig Czerny⁵⁵¹ (Abb. 83), welche die Büste des jungen Monarchen (oben) mit der Darstellung der Schlacht von Novara (1849) unten kombiniert (Beischrift: „NOVARA / 1849. // Völker Oestreich's seid getrost! / So wird, so muss es kommen / denn / Lug, Trug und List können wohl manchmal siegen, / Doch endlich müssen sie dem Rechte unterliegen.“). Noch in Laurenčić 1898, einer in Lieferungen erschienenen umfangreichen Bildtopographie der Monarchie, sollte die



Abb. 84: „Viribus unitis“ – Kaiser Franz Joseph I. und Kaiser Wilhelm II., deutsche Chromolithographie, nach 1914 (Wien, HGM)

Einheit der Länder innerhalb des Gesamtstaates anschaulich demonstriert werden: Bild- und (erklärende) Textseiten verweisen hier aufeinander. Diese werden von dem jeweiligen Wapen, der Nennung des Landes, verschiedenen Symbolen sowie dem Motto „Viribus unitis“ gerahmt, in dieser Weise die – durch das Herrschermotto gleichsam „garantierte“ – *Einheit in der Vielfalt* beschwörend. Eine Radierung Carl Josef Geigers mit der Inschrift „Viribus unitis“ am Sockel der zentralen Personifikation der „Austria“ (1877)⁵⁵² demonstriert, daß der Wahlspruch auch auf die Veranschaulichung des in bedeutenden Persönlichkeiten versammelten Kunstschaffens Österreichs („Zum Ruhme Österreichs“ nach dem Erläuterungstext) bezogen werden konnte.

Franz Josephs Wahlspruch wurde schließlich in Graphiken, welche die Waffenbrüderschaft Österreich-Ungarns mit dem Deutschen Reich im Ersten Weltkrieg zum Inhalt haben, in der Weise verändert, daß das Motto nun die unzerstörbare Bündnistreue (!) veranschaulichen sollte, so in einer deutschen Chromolithographie („VIRIBUS UNITIS“) mit Franz Joseph und Kaiser Wilhelm II. (nach 1914)⁵⁵³ (Abb. 84). Gerade das *Miteinander* dieser



Abb. 85: Alois Priechenfried, „Viribus unitis“ – Kaiser Franz Joseph I. und Kaiser Wilhelm II., Bleistiftzeichnung, 1914 (Wien, ÖNB)

beiden Regenten im Sinne einer offen zur Schau gestellten Demonstration der Waffenbrüderschaft und Pakttreue der beiden Länder stand nunmehr im Vordergrund⁵⁵⁴; unter dem Titel „Viribus unitis“ mit den Profildarstellungen und Wappen der beiden Regenten auch in einer Fotomontage⁵⁵⁵. Den Gipfelpunkt dieser Umdeutung von „Viribus unitis“ im Sinn militärischer Pakttreue zwischen Österreich-Ungarn und dem Deutschen Reich⁵⁵⁶ markiert eine Bleistiftzeichnung (vielleicht als Vorstudie zu einer Druckgraphik) von Alois Priechenfried (Wien 1914)⁵⁵⁷ (Abb. 85): Franz Joseph I. und Wilhelm II. treten hier Hand in Hand auf. In der Rahmendekoration wird die jeweilige Dynastiegeschichte durch Darstellungen der Habsburg und der Burg Hohenzollern sowie der Ahnherrn Rudolf I. von Habsburg und Friedrich von Zollern unterstrichen und unten durch die Personifikationen von „Austria“ und „Germania“ (dazwischen „VIRIBVS VNITIS / MCMXIV“) in abstrakter Weise weitergeführt: Dynastische Legitimation dient hier nicht zur familiengeschichtlichen oder völkerverbindenden Absicherung, sondern zur Manifestation einer martialisch vorgetragenen Kriegssikonographie. Höchst politisch interpretiert werden die Personifikationen der beiden Nationen in Reliefs mit Darstellungen Kaiser Franz Josephs und Kaiser Wilhelms II. (darüber „Austria und Hungaria reichen Germania die Hand“, gegenüber die Wappen Deutschlands, Österreich-Ungarns und der Türkei) im Vestibül des Hauses Untere Weissgerberstraße (Wien III., Nr. 19)⁵⁵⁸. Auch am Haus Peter Jordan-Straße 86 (Wien XVIII.) sind Reliefs angebracht, die Franz Joseph und Wilhelm II. mit „Germania“ und „Austria“ (mit Genius und Wappen) zeigen⁵⁵⁹.

DER HERRSCHER ALS „MYTHOS“

Es ist häufig die Frage gestellt worden, wieso sich der Mythos vom „guten Vater“ Franz Joseph als „der Kaiser, der niemals stirbt“ in Literatur und bildender Kunst als derart resistent erwiesen hat. Der Kaiser verkörperte diesen Mythos bereits zu Lebzeiten, was letztlich impliziert, daß eine „(...) historisch-gesellschaftliche Wirklichkeit vollständig durch eine fiktive, illusorische Realität (...)“⁵⁶⁰ ersetzt erschien. Der Kaiser war demnach Inbegriff einer „sakralen“ Ordnung und Spitze einer gottgewollten Hierarchie. In Zara haben sich die uralten „Laudes“ bis Ostern 1918 erhalten – liturgische Heilsrufe für den (laut Verfassung) bis 1918 „geheiligten“ (!) Monarchen⁵⁶¹. Franz Joseph war das „(...) Symbol, mitunter sogar ein persönlicher Garant für die Monarchie und deren Bestand (...)“⁵⁶² – in dieser einmaligen Ausprägung gleichsam „(...) Archetyp monarchischer Majestät (...)“⁵⁶³. Essentiell für das monarchische Selbstverständnis des Herrschers war das Gefühl der „Auserwähltheit“ seines Hauses. Diesem dominanten dynastischen Bezugsrahmen entspricht auch die bekannte Selbstcharakterisierung Franz Josephs als „(...) letzter Monarch der alten Schule

(...)“ (im Gespräch mit dem amerikanischen Präsidenten Theodore Roosevelt 1910)¹⁶⁴. Die Dynastie war im Kern überpersönlich verankert und abgesichert, sodaß die in allen Medien unablässig propagierte öffentliche Wirksamkeit des Herrschermythos letztlich über einzelnen und zum Teil unfähigen Personen stand, die diesen Mythos und den damit untrennbar verbundenen Glauben an seine Beständigkeit und Kontinuität nicht nachhaltig zerstören konnten. Unverzichtbarer und ikonographisch entsprechend einprägsam vermittelter Kern dieses Herrschermythos war das omnipräsente „Bild“ des katholischen und gütigen, aber strengen Landesvaters als höchst anschauliches und tausendmal nachgeahmtes „(...) Sinnbild der Monarchie (...)“¹⁶⁵. Gerade das *Antlitz* des gütigen und arbeitsamen Monarchen stand von Franz II. (I.) bis Franz Joseph I. immer wieder im Zentrum des Interesses. Besonders späte Darstellungen Franz Josephs zeigen überaus realistische Beschreibungen des alten Herrschers mit geradezu fotografisch erfaßten Details, die Gegenstand panegyrischer Huldigungsgedichte im Stil der Passionsmystik waren: „(...) Die Furchen (des Gesichtes [W.T.]) möchte' ich weinend küssen, / Die Furchen, die uns geben kund, / Wie viel, unsagbar viel er hat gelitten, (...)“¹⁶⁶ Zugleich trat das *Individuum* hinter der *Funktion* zurück – im Sinne des Ausdrucks des Pflichtgefühls gegenüber dem Staat (und zugleich als Vorbild für die Beamtenschaft)¹⁶⁷. Ebendieser nachdrückliche Akzent auf dem „Image“ des zum Wohl seiner Untertanen unermüdlich arbeitenden Monarchen war seit den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts allgegenwärtig, so in Franz Xaver Winterhalters Gemälde „Kaiser Franz Joseph I.“ (1864)¹⁶⁸ und besonders in Franz von Matschs Gemälde „Kaiser Franz Joseph in seinem Arbeitszimmer in Schönbrunn“ (1916)¹⁶⁹. Letzteres Werk fand als Farbdruck weite Verbreitung, ebenso wie eine entsprechende lithographische Darstellung bei Herzig 1898¹⁷⁰.

Die darin sich manifestierende Tendenz zur „Selbstentäußerung“ und „Entpersönlichung“ zugunsten einer der Dynastie auferlegten Erfüllung des Dienstes am monarchischen „Amt“ ist grundlegende Wesenseigenschaft des habsburgischen Herrschermythos und dessen Propaganda im 19. Jahrhundert.

6 Die Suche nach den „Ursprüngen“: habsburgische Selbstversicherung durch Beschwörung des „Stammvaters“ Rudolf I.

„(...) In unserer deutschen Geschichte ist bloß Rudolph von Habsburg
einer gewissen Herrlichkeit fähig. (...)“¹

DIE SUCHE NACH DEN „URSPRÜNGEN“

Die Suche nach den (eigenen) „Ursprüngen“ besitzt eine wesentliche Basis im Legitimationsstreben, mit dem eine „Verlängerung“ der Gegenwart in die Vergangenheit als eine *historisch berechtigte* und *geschichtlich gewordene* ausgewiesen werden soll. Solche schriftlich und visuell vermittelten Traditionslinien, die sich auf vermeintliche oder reale Ursprünge beziehen, sind im 19. Jahrhundert allgegenwärtig – zumeist formuliert als Ausdruck von Identitätskonstruktionen, die durch ständige Rückschau auf die „Anfänge“ Bedeutung erhalten. Vor allem Heldenlieder und Genealogien befassen sich mit der Frage: „Wer sind wir?“ und dienen damit der Selbstdefinition und Identitätsvergewisserung: „(...) In der Donaumonarchie bedeutet Geschichte Erinnerung und Tradition, rückblickendes, wehmütiges Wissen um die Vergangenheit, welche die Gegenwart nicht als natürliches Erbe, sondern als Obsession, als erstarrtes Modell determiniert. Geschichte ist der Altersgeruch in den barocken Palais, das sind die Heldentaten der Türkenkriege, die Kaiserkrönungen von einst, eventuell sogar das Hofritual oder die stets lebendigen Volkstraditionen. (...)“²

HABSBURGISCHE „FRÖMMIGKEIT“ – RUDOLF VON HABSBURG UND DER PRIESTER

Unter den historischen Stoffen, die Joseph Freiherr von Hormayr (1781 oder 1782–1848)³ den Künstlern zur Bearbeitung vorschlug, war die (bis auf Schweizer Chroniken des 14. Jahrhunderts zurückreichende) berühmte Legende „Rudolf von Habsburg und der Priester“ ohne Zweifel der wichtigste thematische Bezugspunkt. Die darin zum Ausdruck kommende Verehrung der Eucharistie durch den Stammvater Rudolf I. (1218–1291)⁴ wurde als „Urgrund allen christlichen Herrschertums“⁵ gewürdigt und das Haus Habsburg in seiner Rolle als Verteidiger von „Rechtgläubigkeit“ legitimiert. Zudem stellten Friedrich und Au-

gust Wilhelm Schlegel diese Legende als Propagandainstrument für die Wiedererrichtung des alten Reiches in den Vordergrund⁶. Realpolitisch bedeutete die vom österreichischen Kaiserhaus im 19. Jahrhundert in Szene gesetzte Bildpropaganda eine Zurückdrängung des Josephinismus als Ausdruck eines „(...) restaurativen Bündnisses von Thron und Altar (...)“⁷. Besonders die Aktualisierungen der Rudolfslegende in ihrer zeitlichen Koinzidenz mit der Begründung des Kaisertums Österreich (1804) sind bemerkenswert: Im Jahr 1804 erschien Friedrich Schillers Ballade⁸, im gleichen Jahr Ferdinand Freiherr von Gerambs (1772–1848) Lobgedicht „Habsburg. Ein Gedicht. Seiner k.k. Majestät Franz II. bei Annahme der Oesterreichischen erblichen Kaiserwürde zugeeignet (...)“ (Wien [1804])⁹, dessen – wahrscheinlich von Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld angefertigte – Illustrationen¹⁰ die erste künstlerische Beschäftigung mit der Legende im 19. Jahrhundert reflektieren. Der Autor überreichte sein Werk am 8. Dezember dieses Jahres dem Kaiser in Gestalt eines Prachtexemplars¹¹. Alle Manifestationen der „*Pietas Austriaca*“ beruhten letztlich auf der Überzeugung, „(...) daß dem Hause Österreich von Gott her eine bestimmte Mission für Reich und Kirche zuteil geworden ist, um der religiösen Verdienste seiner Vorfahren, oder noch besser gesagt, seines großen Vorfahren Rudolfs von Habsburg willen. Die gleiche Haltung war nun ein heiliges verpflichtendes Erbe, auf dessen treue Erfüllung und neue Belebung sich das Schicksal des Hauses gründete. (...)“¹².

DIE BEDEUTUNG DER RUDOLFSLEGENDE IN DER FRÜHEN NEUZEIT

Im Zeitalter der Gegenreformation betrachtete sich das Haus Habsburg als das „katholische“ Haus schlechthin, als auserwähltes Geschlecht, „(...) dem eine besondere, ganz einzigartige Beziehung zum eucharistischen Leib Christi gegeben war. (...)“¹³. Gerade die Rudolfslegende besaß ab dem späten 16. Jahrhundert besondere politische Implikationen. Während der Barockzeit waren es nicht primär die Habsburger, die diese Thematik propagierten, sondern Kreise um die Dynastie, die mit der Verwendung dieses Sujets ihre Loyalität zum Ausdruck bringen wollten. Gelehrte Hausapologeten des 17. und 18. Jahrhunderts wurden nicht müde, die Habsburger als jene Dynastie hinzustellen, deren Gottesgnadentum sich seit Jahrhunderten in einem besonderen Verhältnis zur Religion offenbaren würde. Die Genealogie, welche die Individual- und die Kollektivebene in legitimatorischer Absicht miteinander verknüpft, besaß hier den konkreten politischen Zweck, die eigene Geschichte als „(...) ununterbrochene Kette von Erfolgen (...)“¹⁴ darzustellen. Die lange Ahnenreihe habsburgischer Regenten verwies demnach auf ihre „(...) von Gott gewollte Regierung (...)“¹⁵.

Lange vor der Entstehung von Schillers berühmter Ballade ist die künstlerische Beschäftigung mit der Rudolfslegende nachzuweisen¹⁶. Insbesondere ist hier ein Freskenzyklus zur

Verherrlichung der „*Pietas Austriaca*“ zu nennen, den Erzherzogin Maria Magdalena, eine Schwester Kaiser Ferdinands II., nach dem Sieg des Katholizismus in der Schlacht am Weißen Berg (1620) in ihrem Witwensitz, der Villa del Poggio Imperiale bei Florenz, von ihrem Hofmaler Matteo Rosselli um 1622 ausführen ließ: Der Zyklus enthält historische Darstellungen von Rudolf I. bis Ferdinand II. mit einem deutlichen Schwerpunkt in Manifestationen habsburgischer „Frömmigkeit“, die charakteristischerweise mit der Rudolfslegende einsetzen¹⁷. In den Deckenmalereien (um 1680?) der ehemaligen Stiftskirche von Ardagger (NÖ.) wird die Thematik in Form einer Gegenüberstellung zwischen dem hl. Leopold (östliches Scheitelfresko) und Rudolf von Habsburg, der dem Priester begegnet (östlichstes Deckenfresko über dem Triumphbogen), aufgegriffen¹⁸. Diese Konzeption ist auch in den Deckengemälden des ehemals zum Stift Klosterneuburg (NÖ.) gehörenden Schlosses Stoitzendorf (um 1720) anzutreffen: Der Schleierszene des babenbergischen Landespatrons Leopold¹⁹ sind hier zwei Szenen gegenübergestellt, welche die Frömmigkeit des Hauses Habsburg illustrieren („Rudolf von Habsburg und der Priester“ und „Kaiser Maximilian I. in der Martinswand“)²⁰. Darin kann ein wichtiger Vorläufer der großen Programme des 19. Jahrhunderts²¹ erkannt werden. Ein Wandfresko (1757) von Josef M. Daysinger in der Rathauskapelle (Marienkapelle) von Retz (NÖ.)²² integriert die Legende in ein eucharistisches Programm. Unter Maria Theresia verlor die „*Pietas Austriaca*“ als zentraler Mythos der Religiosität des habsburgischen Herrscherhauses zunehmend ihre fundamentale Bedeutung. Kaiser Joseph II. schließlich propagierte Rudolf von Habsburg nicht als demütigen Diener Gottes, sondern als rational ausgerichteten Verteidiger des Staates²³.

DIE RUDOLFSLEGENDE IM 19. JAHRHUNDERT

Um so zahlreicher sind Darstellungen der Legende durch bedeutende Künstler ab dem frühen 19. Jahrhundert: Anton Petter, Karl Ruß²⁴, Ferdinand Olivier²⁵, Joseph Wintergerst²⁶, Johann Peter Krafft²⁷, Johann Peter Krafft²⁸, Franz Pforr²⁹, Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld³⁰, Julius Schnorr von Carolsfeld³¹, Moritz von Schwind³², ein Stahlstich aus dem späten 19. Jahrhundert nach einem Gemälde von Albrecht Schultheiss (1823–1909)³³ (Abb. 1), Peter Becker und Edward Jakob von Steinle³⁴, Johann Jakob Metzler³⁵, Johann Nepomuk Hoechle³⁶, Carl Josef Geiger³⁷ und Joseph Führich³⁸. Führichs Gemälde aus dem Jahr 1870, das Landschaftsmotive als Stimmungsträger in die dynamisierte Komposition einbezieht³⁹, war von Erzherzogin Sophie für Kronprinz Rudolf für die Schloßkapelle in Reichenau (NÖ.) bestimmt worden und formuliert zugleich die letzte künstlerisch relevante Auseinandersetzung mit dieser Thematik. Das Bild wurde von Alois Petrak gestochen⁴⁰. Fast zeitgleich trat die Rudolfslegende auch am „Kaiserpokal“ Johann Rints⁴¹ auf: Dieses Werk



Abb. 1: Rudolf von Habsburg und der Priester, Stahlstich (nach einem Gemälde [vor 1909] von Albrecht Fürchtegott Schultheiss) (Wien, ÖNB)

(Hauptkörper mit den Reliefs „Krönung Karls des Großen“, „Übergabe der Reichskleinodien an Heinrich den Vogler“, „Zerstörung Mailands durch Friedrich I.“ und „Rudolf von Habsburg mit dem Priester“, darüber die Wappen der sechs deutschen Großherzogtümer, am Fuß weitere zwölf Wappen souveräner deutscher Fürsten, am Deckel der kaiserliche Doppeladler Österreichs und die Wappen der fünf deutschen Könige, dahinter die Standbilder der Apostel Deutschlands, als Bekrönung die „Germania“ mit Schild und Schwert), das den „Traum vom Reich“⁴² spiegelt, entstand im Umkreis des Frankfurter Fürstentages (1863), der als letzter Versuch einer Lösung der deutschen Frage unter Österreichs Führung konzipiert war. Noch in dem 1869 von Kaiser Franz Joseph Papst Pius IX. dedizierten *Missale Romanum*⁴³, dessen Malereien von führenden Professoren der Wiener Akademie ausgeführt wurden, wollte man nicht auf die Rudolfslegende verzichten. Das Widmungsbild (fol. 3r) mit dem Porträt Kaiser Franz Josephs enthält im unteren Teil, gleichsam als Vignette, eine entsprechende Darstellung⁴⁴. Der Tischaufsatz „Rudolf von Habsburg und der Priester“, ein Bronzeguß (1882) von Wilhelm Seib⁴⁵ und Pendant zu dessen Kleinbronze „Des Sängers Fluch“⁴⁶, markiert die späte Auseinandersetzung mit dem Thema im Be-



Abb. 2: Rudolf von Habsburg und der Priester, Foto von Charles Scolik (nach einem Gemälde von A. Stephan), vor 1928 (Wien, ÖNB)



Abb. 3: Farbpostkarte (nach einem Entwurf von Josef Reich) zur Erinnerung an den 23. Internationalen Eucharistischen Kongreß in Wien im Jahr 1912 (Wien, Wien Museum)

reich der Plastik. Ebenfalls aus dem Jahr 1882 stammt eine Tuschfederzeichnung Rudolf Sagmeisters als Skizze zum Relief „Graf Rudolf von Habsburg geleitet einen die Eucharistie tragenden Priester auf seinem Zelter“⁴⁷. Viele späte Auseinandersetzungen mit dem Rudolf-Mythos, dessen Wirksamkeit durch die Tragödie von Mayerling (1889) diskreditiert erschien, sind von naturromantischen Überhöhungen gekennzeichnet (z. B. ein Foto des Hoffotografen Charles Scolik [1854–1928] nach einem Gemälde von A. Stephan)⁴⁸ (Abb. 2). Die Rudolfslegende wurde im Sinn der Popularisierung österreichischer National- und Dynastiegeschichte nicht zuletzt auch auf Schulwandbildern zu pädagogischen Zwecken verbreitet⁴⁹. In der Rezeption des Themas kurz vor dem Ersten Weltkrieg (z. B. Farbpostkarte [nach einem Entwurf von Josef Reich] als Erinnerung an den 23. Internationalen Eucharistischen Kongreß in Wien vom 12. bis 15. September 1912)⁵⁰ (Abb. 3) hat sich die Bedeutung des Ereignisses vom Nachweis dynastischer „Auserwähltheit“ zur Manifestation eines quasi-sakramentalen Aktes verlagert.

Die bildlichen Formulierungen des Sujets „Rudolf von Habsburg und der Priester“ als Ausdruck habsburgischer „Pietas“ besitzen im 19. Jahrhundert allerdings nicht die ausschließliche Deutungshoheit in der Interpretation dieser Thematik: Bereits die Wandausstattung des 1836 von Philipp Foltz und Wilhelm Lindenschmidt vollendeten Schreibkabinetts von Königin Therese, Gemahlin König Ludwigs I., in der Residenz in München⁵¹ zeigt die Legende als ein Tableau inmitten verschiedener Illustrationen zu Gedichten Friedrich Schillers (unter anderem „Die Braut von Messina“, „Tell tötet Gessler“, „Tells Sprung“, „Der Handschuh“, „Der Taucher“ und „Deutsche Treue“). Die im habsburgischen Bereich vitale eucharistische Akzentsetzung wird hier – im Kontext der Visualisierung anderer Werke Schillers – gleichsam neutralisiert. Solche Verschiebungen des ursprünglich prägenden Bedeutungsgehalts fanden auch in anderer Hinsicht statt: Johann Fischbach reduzierte in seinem Gemälde der Rudolfslegende aus dem Jahr 1829⁵² den erzählerischen Gehalt zugunsten der Einbindung der Szenerie in eine heroische Flußlandschaft. Dieser Aspekt wurde auch in Werken forciert, welche die – ehemals quasi-religiösen – Motive in Richtung der Genre- und Landschaftsmalerei profanierten, so bei Édouard Daeges „Kapuziner auf dem Weg zu einem Sterbenden“ (1837)⁵³: Ein Kapuziner mit der Monstranz für die Sakramentenspendung wird von einem Ministranten begleitet und erinnert abbreviaturhaft an die Rudolfslegende. Das Überschreiten des Baches ist hier gleichsam spielerisch in den Gesamtzusammenhang eingebunden. Ähnlich weckt auch Wilhelm Bernatziks Gemälde „Die Heilsboten (Der Versehgang)“ (1887)⁵⁴ mit Priester und Ministrant auf weiter Flur Erinnerungen an das prominente Vorbild der Rudolfslegende, die nun endgültig ins Genrehafte gewandelt erscheint.

„DIE HABSBURG“: DER URSPRUNGSORT DER DYNASTIE

Der Rückbezug auf den Stammvater fand nicht nur in Gestalt von Darstellungen der Begegnung Rudolfs mit dem Priester statt, sondern auch in quasi-topographischen Rekonstruktionen: Für die Bedeutung dieses Bezugs auf die „Habsburg“ *als Ort* spricht auch der Plan, inmitten des Sees der „Franzensburg“ auf künstlichen Felsen eine Nachbildung der habsburgischen Stammburg im Aargau zu errichten⁵⁵. Die Habsburg, der Stammsitz der Dynastie, ist noch zentraler Gegenstand in Anton Hlaváčeks Gemälde „Die Habsburg“ (1910)⁵⁶. Seit dem späten 19. Jahrhundert fand zudem eine stärkere „wissenschaftliche“ Beschäftigung mit der Habsburg statt. Dazu gehört Joseph Langls Publikation „Die Habsburg und die denkwürdigen Stätten ihrer Umgebung“ (Wien 1895), in der auf S. 7f. der Besuch Kaiser Franz' II. (I.) am 15. Oktober 1815 (auf seiner Rückreise von Paris) geschildert wird. Auch die Kyburg⁵⁷ trat stärker in das Zentrum des Interesses, so in Langls Werk „Die Ky-



Abb. 4: Ananias Simm, Die lichtumstrahlte Habsburg, Deckfarbenmalerei, zweites Viertel des 19. Jahrhunderts? (Wien, ÖNB)

burg. Die Stammburg Heilwigs, der Mutter Rudolfs von Habsburg. Eine geschichtliche Erinnerung zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josephs I.“ (Wien 1898). Die Bedeutung der Habsburg in der Historienmalerei tritt am deutlichsten in Ferdinand Schuberts Gemälde „Radbot, Graf von Habsburg, zeigt seinem Bruder, Bischof Werner, die Kriegerschar, die er ausgerüstet, anstatt eine starke Burg zu bauen“ (1852)³⁸ zutage: Radbot, der als Erbauer der Habsburg auf dem 513 m hoch gelegenen Wülpersberg galt, ließ – der Sage nach – die Burg ohne Befestigungsanlagen erbauen. Sein Bruder, Bischof Werner, habe ihn daraufhin gescholten. Nun ließ Radbot, dieser Legende zufolge, seine bewaffneten Ge-

Schau auf die Völker gern entzück,
 Die ihre Thronen sahn,
 Dem Enkel segnest mit dem Blick,
 Der folgt auf ihrer Bahn.
 Himm stross Herrscher Stamm soll dir
 In Dankbarkeit verherr,
 Die Schwach hien noch du bist
 Einm noch stark zu sein.
 Rühf dich Ahnenstolz nicht,
 Du bist im Jugendalter
 In Ehre in von der Mächtigen Licht,
 Dem Kaiser an Ruh und Licht,
 Die herrlich Werk in uns vollbracht,
 In Weis- und Königreich
 Die Völker Ruh auf ihrer Meise
 Was die schenken dich.



Abb. 5: Ferdinand Freiherr von Geramb, „Habsburg. Ein Gedicht Seiner k.k. Majestaet Franz II bei Annahme der Oesterreichischen erblichen Kaiserwuerde allerunterthaenigst zugeeignet (...)“, „Die Geister Rudolphs und der kaiserlichen Vorfahren erscheinen in den Wolken“, Kupferstich, 1804 (Wien, ÖNB)

Viertel [?]) ist eine Frau (mit Schriftrolle in der Linken) dargestellt, die einem Knaben die lichtumstrahlte Habsburg zeigt (oben: „Der Habsburg hohen Glanz, wie vor fünfhundert Jahren, / Wird wie die Väter einst, stäts Bürger Treu' bewahren.“)⁶² (Abb. 4) – angefertigt nach einem Kupferstich in Ferdinand Freiherr von Geramb's Lobgedicht „Habsburg“ (Kupferstichtafel 2). In dieser bemerkenswerten Publikation des Führers eines Freiwilligenkorps und Amateurstechers mit dem Titel „Habsburg. Ein Gedicht Seiner k.k. Majestaet Franz II bei Annahme der Oesterreichischen erblichen Kaiserwuerde allerunterthaenigst zugeeignet von Ferdinand Freiherrn von Geramb“ (o.J. [1804] o.O., o.S.) wird – ausgehend von der Habsburg als Symbol österreichischer Geschichte – ein umfassender Überblick über die ruhmreiche österreichische Vergangenheit gegeben. Den Blick in die Historie unterstreichen qualitätvolle Kupferstiche und Textpassagen, beginnend mit der Habsburg (Seite 1 und 2) und der Verherrlichung der habsburgischen Dynastie („Die Geister Rudolphs und

treuen rund um die Burg aufstellen, um zu zeigen, daß Treue und Zuneigung der Untertanen ein besserer Schutz als gemauerte Festungen seien. Die Legende, die einem „Fürstenspiegel“ entstammen könnte, betont Treue und Zuneigung der Untertanen als Garanten einer stabilen Herrschaft. Sie sollte im 19. Jahrhundert eine nicht zu unterschätzende Bedeutung gewinnen, wie auch aus der Erwähnung eines entsprechenden Gedichts Karl Simrocks (1802–1876) in zahlreichen habsburgischen Schulbüchern deutlich wird⁵⁹. Eine Instrumentalisierung dieser Radbot-Legende ist bereits im Gedicht „Habsburgs Mauer. Ein Gesang im Versmaß des Titurel von Franz Haas von Örtlingen“ in Hormayrs „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte“⁶⁰ nachweisbar. Auch in einer Passage in Hormayrs „Archiv“⁶¹ wird die Erzählung in ähnlicher Weise interpretiert: „(...) tapferer Männer treue Liebe der einzig sichere Hort ist (prophetisch für alle die späteren habsburgischen Völkerhirten) [...]“ In einer Deckfarbenmalerei von Ananias Simm (1799–?) aus dem 19. Jahrhundert (zweites

der kaiserlichen Vorfahren erscheinen in den Wolken“ auf der dritten Seite („[...] Denn dieser Herrscher Stamm sich nie / In Dunkelheit verliert. / Die Nachwelt betet noch für sie / Und wird durch sie regiert. [...]“) [Abb. 5]. Die Legende im Anhang („Bedeutung der Kupfer“) beschwört vor allem die Kontinuität habsburgischen Herrschens: „(...) Die Geister Rudolphs und der kaiserlichen Vorfahren erscheinen in den Wolken. In einem Gesicht dankbarer Entzückung zu ihnen emporgehoben, segnet die Nachwelt ihre lange Regierung. (...)“ Auf den folgenden Seiten werden bestimmte Habsburgerregenten (jeweils mit einer Betonung der als charakteristisch angesehenen Eigenschaften) besonders hervorgehoben: Rudolf I. (Begegnung mit dem Priester [Seite 5]; Hinweis auf die Durchsetzung des Landfriedens und die Frömmigkeit [Seite 6]), Maximilian I. (auf Seite 8 als „[...] neuer grosser Stern [...]“ bezeichnet; Legende: „[...] Oestreichs Genius strahlt herauf über eine verdunkelte Welt. [...]“), Karl V., Ferdinand I., Maximilian II. bis Leopold I., Karl VI. und Maria Theresia, die als „(...) Mutter Theresia (...)“ (!), als „(...) heil'ge Herrscherin (...)“ (Seite 13) apostrophiert wird und in einer Darstellung vor dem ungarischen Reichstag (September 1741)⁶¹ auftritt (Seite 14). Über Joseph II. und Leopold II. führt der Rückblick bis zu Kaiser Franz II. (I.), dessen Regentschaft umfassend, unter anderem auf Seite 15 („[...] Der Stern, der unserm Leben scheint, / Der wuchs in JOSEPHS Glanz, / Der aller Ahnherrn Ruhm vereint – / Heil! dreimal Heil! ist FRANZ. [...]“), Verherrlichung findet. In der dazugehörigen Darstellung ist die „Aurora“ auf dem Gespann zu sehen, verbunden mit der Legende „(...) Morgenröthe der jetzigen Regierung (...)“. Auf Seite 16 dieser Publikation wird gezeigt, wie Kaiser Franz Brot austeilte. Die entsprechende Legende kommentiert „(...) Kaiser Franz in Böhmen. Die Armen empfangen Brod und segnen seine Mildthätigkeit. (...)“, während auf Seite 18 der direkte Bezug zwischen Rudolf von Habsburg und Kaiser Franz als zentrale Thematik auftritt: „(...) FRANZ, zweiter RUDOLPH Deinem Stamm, / Du bot'st den Fehden Ruh, / Und schloss, wo Blut in Strömen schwamm, / Des Krieges Schauplatz zu. (...)“ Mit der geflügelten Friedensgöttin und einem Paar, das Weizengarben bindet, wird Franz' Regentschaft als „goldenes Zeitalter“ verklärt. Den Endpunkt bildet auf Seite 20 die Verherrlichung des Thronfolgers, des Kronprinzen Ferdinand (I.).

DIE IKONOGRAPHIE RUDOLFS VON HABSBURG IN DER FRÜHEN NEUZEIT

Umfangreichere Programme, welche die Verherrlichung des dynastischen Stammvaters Rudolf I. zum Inhalt haben, sind bereits in der barocken Kunst nachweisbar. Die um 1700 entstandenen Wandmalereien an der Decke des „Großen Kaisersaals“ im Kaiserbau der Kartause Mauerbach (NÖ.) stellen folgende Szenen dar: hofseitig die Weissagung des Astrologen an Rudolf von Habsburg, die Gründung der Kartause durch Friedrich den Schönen

(?), in den Ecken: Ein Feind ersticht Rudolfs Pferd in der Schlacht von Jedenspeigen (?), Richter über den Hochstapler Friedrich, der sich als Kaiser ausgab (?), Rudolf in Lebensgefahr im Kampf gegen den Grafen von Savoyen und die selten berichtete Begebenheit, wie Rudolf von Habsburg rohe Rüben aß, darin seinen hungrigen Soldaten zum Vorbild⁶⁴. Die Kupferstiche im Werk „Neu-eroeffneter Historischer Bilder-Saal“ (3. Teil, Nürnberg 1723)⁶⁵ und in Johann Jakob Fuggers „Spiegel der Ehren des Hoehchstloeblichsten Kayser- und Koniglichen Erzhauses Oesterreich“ (Nürnberg 1668), einer Publikation zur österreichischen Geschichte im Zeitraum von 1212 bis 1519⁶⁶, beschäftigen sich ebenfalls mit der Lebensgeschichte Rudolfs. In letzterem Werk ist besonders auf einen Stich⁶⁷ hinzuweisen, der die Begebenheit darstellt, wie ein Astrologe Rudolf die künftige Erwählung in das Herrscheramt prophezeit. Mehrere mittelalterliche Quellen lassen Einsiedlern und Astrologen diese geschichtsträchtige Prophezeiung zuteil werden⁶⁸. Das Ereignis wird hier (ganz im Gegensatz zu den legendarisch reich ausgeschmückten Darstellungen späterer Jahrhunderte) in Gestalt eines prominenten biblischen Musters (Samuel und David [nach 1 Sam 16, 13]) vorgetragen. Dies wird auch in der Legende zum Stich unterstrichen: „(...) er (der Wahrsager [W.T.]) wolt ein Samuel am andern David (Rudolf [W.T.]) werden. (...)“ Die Publikation enthält zudem den Hinweis⁶⁹, daß im Jahr 1263 die Bürger Straßburgs Rudolf von Habsburg, „(...) ihrem Erloeser und Schutzherrn (...)“, ein „Ehrenbild“ setzten. Das im Kupferstich abgebildete Denkmal, eine Reiterstatue modernen Zuschnitts, stellt aber eine Rückprojektion der Typenbildungen des 17. Jahrhunderts auf das 13. Jahrhundert dar.

LADISLAUS PYRKERS „RUDOLPHIAS“

Der „Stammvater“ Rudolf von Habsburg besitzt – über die verbreitete Legende der Begegnung mit dem Priester hinaus – eine essentielle Funktion in der Veranschaulichung identifikationsstiftender „Ursprünge“ des habsburgischen Herrscherhauses. Bereits in der Rudolf-Biographie Joseph Freiherr von Hormayrs wird der Dynastiegründer in der Weise charakterisiert, daß sein Handeln nicht nur eigenen Bestrebungen entsprach, sondern der Regent vielmehr als überpersönliches Werkzeug Gottes agierte. Auch in Franz Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“ (1825) steht die „(...) unpersönliche Majestät als Werkzeug der göttlichen Gerechtigkeit (...)“⁷⁰ im Vordergrund, kulminierend in „Ein Bruderzwist in Habsburg“ (1872) in den Worten Kaiser Rudolfs II.: „(...) Nicht ich, nur Gott. (...)“⁷¹.

Ein neuer Höhepunkt in der Beschäftigung mit Rudolf von Habsburg ist zweifellos mit den Werken Johann Ladislaus Pyrkers (1772–1847)⁷², seit 1827 Erzbischof von Erlau (Ungarn), verbunden. Bereits 1814 hatte Hormayr im „Archiv“⁷³ über „Die Entscheidungsschlacht im Marchfelde zwischen Rudolph und Ottokar“ publiziert, sodann im „Archiv“



Abb. 6: Carl Johann Nepomuk Hemerlein, Ein Astrologe weissagt Rudolf von Habsburg, Gemälde, vor 1850 (Wien, Österreichische Galerie Belvedere)

des Jahres 1826⁷⁴. 1817 war das Epos „Rudolphias“ des ungarischen Dichters Adam Horvath erschienen. Josef Danhauser (1805–1845), besonders durch Werke der Genremalerei bekannt, versuchte sich an Bildern zu Pyrkers „Rudolphias“ (Wien 1824). Wiederholt schrieb der Dichter Briefe an den jungen Maler, um diesen zur Illustration seines klassizistischen Heldenepos zu bewegen. Rudolf begründete diesem Poem zufolge die Dynastie „(...) unzähligen Völkern zum Segen (...)“⁷⁵ – ein wichtiger Aspekt, der in der vorletzten Strophe von Schillers Ballade „Der Graf von Habsburg“ („[...] Und glänzen die spätesten Geschlechter!“) thematisch vorbereitet worden war. Danhauser wählte insgesamt fünf Szenen aus Pyrkers „Rudolphias“ und malte diese zwischen 1825 und 1832⁷⁶: „Ottokar, der böhmische König, wirft seinen Handschuh vor Kaiser Rudolph (Ottokar erklärt Rudolph auf dem Turnierplatz den Krieg)“ (4. Gesang)⁷⁷, „Die letzte Schlacht zwischen Kaiser (sic!) Rudolph und König Ottokar“ (II. Gesang)⁷⁸ und „Der im Lilienfelder Schneegebirge wohnende Einsiedler prophezeit Kaiser (sic!) Rudolph die zukünftige Größe des Hauses Habsburg“ (2. Gesang)⁷⁹. Letzteres Sujet erweitert Carl Johann Nepomuk Hemerleins (1807–1884) – vor 1850 entstandenes – Gemälde „Ein Astrologe weissagt Rudolf von Habsburg“ (den deutschen Königsthron)⁸⁰ (Abb. 6), ähnlich



DIE WEISSAGUNG
 Ein Gemälde von Josef Lavos, 1848. (Zurück nach Wien von
 der Reise nach Rom, 1848. (Zurück nach Wien von
 der Reise nach Rom, 1848. (Zurück nach Wien von

Abb. 7: Josef Lavos, Die Weissagung, Lithographie, vor 1848 (Wien, ÖNB)

in der Lithographie „DIE WEISSAGUNG“ von Josef Lavos (1807–1848)⁸¹ (Abb. 7). Auf den 8. Gesang in Pyrkers „Rudolphias“ bezieht sich Danhausers „Wallstein stürzt sich im Zelte Ottokars in sein eigenes Schwert“⁸². Diese vier Gemälde waren im Besitz Pyrkers, der sie, gemeinsam mit seiner Bildersammlung, vor seinem Tod dem Ungarischen Nationalmuseum schenkte. Später ging diese Sammlung in den Bestand des Museums der bildenden Künste in Budapest über. Diesen Themenkreis ergänzt „Wallsteins Grab“ (8. Gesang)⁸³.

DIE „ERWÄHLUNG“ RUDOLFS

Historischer Ausgangspunkt der „Erwählung“ Rudolfs von Habsburg ist die Begebenheit, wie dieser im Lager in Basel durch den Burggrafen von Nürnberg die Nachricht von der auf ihn gefallenen Königswahl erhält. Eine frühe Darstellung dieses Ereignisses ist eine undatierte Federzeichnung (in Sepia) von Karl Ruß in Privatbesitz⁸⁴. Zu den Ereignissen, die



Abb. 8: Leopold Kupelwieser, Rudolf von Habsburg ergreift das Kreuz, Aquarell, 1838 (Wien, ÖNB)

Rudolfs Größe und Demut dokumentieren sollten und im 19. Jahrhundert immer wieder gerne aufgegriffen wurden, zählt besonders die Legende, wonach Rudolf von Habsburg nach seiner Wahl zum König 1273 anstelle eines (nicht vorhandenen) Szepters ein hölzernes Kreuzifix ergriff und küßte (und darauf den Eid der Fürsten abgenommen haben soll)⁸⁵. Rudolfs (programmatische) Erklärung anlässlich seiner Inthronisation, mit dem Kreuz als Szepter regieren zu wollen, war Ausdruck des Bewußtseins kaiserlicher Stellvertreterschaft für Christus, entsprechend rezipiert in Eucharius Gottlieb Rincks „Leopolds des Grossen Römischen Kaysers wunderwürdiges Leben und Thaten (...)“ (Leipzig 1708), wo zu lesen ist, daß Rudolf von Habsburg durch seine Gottesfurcht den Grundstein zur Macht Habsburgs gelegt habe⁸⁶. Der Griff nach dem Kreuz als Szepter findet eine Parallele in der Begebenheit, wonach Kaiser Leopold I. im Jahr 1673, anlässlich einer Wallfahrt, das Szepter in die Hand genommen und den Frieden angemahnt habe⁸⁷. Dieses Ergreifen des Kreuzes durch Rudolf war bereits im Barock Gegenstand von Darstellungen, etwa in den Deckenmalereien des dritten Raumes der Schatzkammer des Stiftes Lambach (OÖ.) [um 1700],



Abb. 9: Julius Schmid, Rudolf von Habsburg ergreift das Kreuz, Gemälde für die Neue Hofburg in Wien, 1912 (Wien, ÖNB)

dort kombiniert mit den Szenen „Rudolf von Habsburg begegnet dem Priester auf dem Versehgang“ und „Kaiser Max an der Martinswand“ bzw. „Kaiser Ferdinand II. betet vor dem Gekreuzigten, der zu ihm spricht“⁸⁸, und erfreute sich im 19. Jahrhundert einer besonderen Beliebtheit, so etwa in einem frühen Aquarell (mit Federzeichnung in Sepia) von Karl Ruß (1819, Privatbesitz)⁸⁹, in einem Aquarell von Leopold Kupelwieser aus dem Jahr 1838⁹⁰ (Abb. 8) sowie in Eduard von Engerths Gemälde „Rudolf von Habsburg ergreift bei der Krönungskronung in Frankfurt statt des fehlenden Zepters das Kruzifix“ (1846)⁹¹. Letzteres Bild (ursprünglich wohl für Erzherzog Carl gemalt) wurde im Jahr 1846 auf der Ausstellung bei St. Anna in Wien gezeigt. Die besondere „Konjunktur“ des darin manifesten Demuts- und Frömmigkeitstopos verdeutlicht schließlich ein für die Neue Hofburg in Wien bestimmtes (und heute verschollenes) Gemälde (als Teil der von Erzherzog Franz Ferdinand erworbenen Gemäldeserie) von Julius Schmid (1854–1935) aus dem Jahr 1912 (1913 angekauft)⁹² (Abb. 9). Die Legende, wonach bei der Krönung Rudolfs in Aachen eine weiße Wolke in Kreuzesform am Himmel gestanden wäre, unterstreicht dieses verbreitete „Image“ des gottesfürchtigen Regenten⁹³. Motive der „Erwählung“ des Herrschers – unter dem Leitmotiv der Demutsbezeugung des zum hohen Amt Berufenen – sind in der Kunst des 19. Jahrhunderts Allgemeingut, was etwa auch Alexander (Sándor) Liezen-Mayers „Matthias Hunyadi wird in Prag von seiner Königswahl benachrichtigt“⁹⁴ verdeutlicht.



Abb. 10: Leopold Till, Rudolf von Habsburg in der Schlacht bei Murten 1283, Gemälde, 1852 (Wien, ÖNB)

DIE MARCHFELDSCHLACHT 1278 – RUDOLF VON HABSBURG UND OTTOKAR

Die Tapferkeit des Stammvaters veranschaulicht in besonderer Weise die Legende, wonach Rudolf bei der Marchfeldschlacht (in der Nähe des Weidenbaches) aus dem Sattel geworfen wurde und sich dann im Wasser stehend gegen anstürmende Feinde verteidigte, aber durch die Hilfe seines treuen Gefolgsmanns Walter von Ramsweg gerettet werden konnte. Diese Thematik war besonders seit Zieglers Bildkompendien⁹¹ verbreitet. Im Gemälde Leopold Edler von Löfflers (Löffler-Radymno) [1827–1898] „Rudolf von Habsburg in Lebensgefahr“ (1872)⁹⁶ erhielt dieses Ereignis seine prägnanteste Formulierung, ähnlich in Leopold Tills (1830–1893)

„Rudolf von Habsburg in der Schlacht bei Murten 1283“ (1852)⁹⁷ (Abb. 10). Bereits in einem Kupferstich von Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801) mit deutsch-französischer Legende („Rudolf von Habsburg, / in Lebensgefahr, befiehlt seinen / Soldaten, ihn zu verlassen / und anderen beyzustehen.“)⁹⁸ war auf den tapferen Stammvater angespielt worden.

Der Sieg Rudolf über Ottokar II. in der Marchfeldschlacht (1278) wurde früh vor dem Hintergrund zeitgenössischer Geschichte interpretiert: Hormayrs „Archiv“⁹⁹ verglich Rudolf als Sieger über Ottokar sogar mit den zeitgenössischen Bezwingern Napoleons (!): Dabei wurden die eigentümliche *Koinzidenz* der Orte (Marchfeldschlacht [1278] und Wagram [1809]) sowie „Größe und Fall“ des Geschlechts „(...) an einem und demselben Orte (...)“¹⁰⁰ beschworen. Im 19. Jahrhundert stand bei der Darstellung des Todes Ottokars durchwegs die ritterliche Haltung des siegreichen Rudolf vor dem gefallenen Feind im Vordergrund. Im „Habsburgerzyklus“ des Stadtmuseums Nordico in Linz/D. (Österreich oder Böhmen, achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts)¹⁰¹ (Abb. 11) hatte Rudolf über Ottokar noch im antiken Triumphalgustus gesiegt (im Hintergrund: „Rudolf von Habsburg und der Priester“). Auf das „Image“ der – im 19. Jahrhundert dominanten – ritterlichen Haltung des Stammvaters nehmen eine Stelle bei Schweickhardt 1833–1835¹⁰² sowie – am Ende des Jahrhunderts – der entsprechende Eintrag in „Die österreichisch-ungarische Monarchie in



Abb. 11: Rudolf von Habsburg triumphiert über Ottokar II., Gemälde aus dem „Habsburgerzyklus“, Österreich oder Böhmen, achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts (Linz/D., Stadtmuseum Nordico)

Wort und Bild“ (Wien 1894)¹⁰³ Bezug. Die wichtigste frühe Darstellung des – angesichts des toten Ottokar – ritterlich gefaßten Rudolf ist ein Kupferstich (mit Radierung) „Rudolf von Habsburg an der Leiche Ottokars“, der, nach einer Zeichnung von Anton Petter angefertigt („Rudolph an Ottocars Leiche“ [1823])¹⁰⁴, von Blasius Höfel gestochen sowie verlegt wurde¹⁰⁵. Er entstand praktisch zur gleichen Zeit wie Franz Grillparzers Drama „König Ottokars Glück und Ende“ (1825), das am Schluß ebendiesen Sachverhalt anspricht: „(...) So liegst du nackt und schmucklos, großer König, / Das Haupt gelegt in deines Dieners Schoß, / Und ist von deinem Prunk und Reichtum allen / Nicht eine warme Decke dir geblieben, / Als Leichentuch zu hüllen deinen Leib. / Den Kaisermantel, dem du nachgestrebt, / Ich nehm ihn ab und breit ihn über dich. (...)“ Auch in der entsprechenden Lithographie von Anton Zieglers „Gallerie aus der österreichischen Vaterlandsgeschichte“ (Wien 1837)¹⁰⁶ ist die Begebenheit auf die – vor der mit einem Mantel bedeckten Leiche Ottokars stehende – Figur Rudolfs (mit Gefolge) konzentriert. Damit wurden entscheidende Grundlagen für die späteren Formulierungen von Carl Rahls und Eduard Bitterlichs Entwürfen für die De-



Abb. 12: Rudolf an der Leiche Ottokars, Xylographie in Wenzig 1861 (Wien, ÖNB)

koration der „Ruhmeshalle“ im Wiener „Arsenal“¹⁰⁷ gelegt, und in der Folge auch für Carl Blaas' Entwurf „Rudolf an der Leiche Ottokars“ (um 1868)¹⁰⁸. Der gleichsam meditierende Rudolf steht auch im Zentrum von Anton Romakos Gemälde „Rudolf von Habsburg an der Leiche Ottokars“ (vor 1854)¹⁰⁹, in der entsprechenden Xylographie von Wenzig 1861¹¹⁰ (Abb. 12) sowie noch in Karl Ludwig Hassmanns Gemälde „Rudolf von Habsburg an der Leiche Ottokars“ (1923)¹¹¹. Auf den Moment des Bedeckens der Leiche Ottokars mit einem roten Mantel wird in einer Gouache Franz Geraschs (1826–1906) nach einer Komposition von August d.Ä. Gerasch (1822–1908)¹¹² aus dem Jahr 1869 Bezug genommen, womit die berühmte Legende, wonach Alexander der Große beim Anblick des toten Perserkönigs Dareios seinen Mantel abgenommen und diesen über den Leichnam gebreitet hätte, reflektiert erscheint. Nicht der triumphale Sieg über seinen Widersacher, sondern Demut, Frömmigkeit und Nachdenklichkeit im Bann der schicksalhaften Macht der Geschichte dominieren somit in den meisten Darstellungen des 19. Jahrhunderts¹¹³. Noch auf dem Schlachtfeld soll Rudolf, als ihm der verstümmelte Leichnam seines Feindes auf einer Bahre gebracht wurde, über seinem roten Feind ein Gebet (!) gesprochen haben¹¹⁴. Der Allgewalt zerstörerischer Geschichte werden Frömmigkeit und Demut als sinnstiftende *überzeitliche* Konstanten (habsburgischen Herrschens) entgegengesetzt¹¹⁵. Ein Zyklus von Karl Ruß (Fe-



Abb. 13: Anton Petter, König Ottokars Sohn Wenzel bittet Rudolf von Habsburg um die Leiche seines Vaters, Gemälde, 1826 (Wien, Österreichische Galerie Belvedere)

der- und Pinselzeichnungen in Sepia, vor 1843)¹⁰⁶ behandelt die folgenschweren Ereignisse der Jahre 1276/1278 am ausführlichsten: „König Ottokar empfängt knieend von Kaiser (sic!) Rudolf die Belehnung von Böhmen und Mähren 1276“, „Kaiser (sic!) Rudolf zieht als Sieger in Wien ein, 1276“¹⁰⁷, „Kaiser (sic!) Rudolf beweint auf dem Schlachtfelde den sterbenden König Ottokar, welcher von Heinrich von Perchtoldsdorf mit einem Trunk Wasser gelobt wird. 26. August 1278“ und schließlich „Kaiserin (sic!) Anna schmückt im Schottenkloster die Leiche Ottokars“.

Die monumentalste und zugleich detailreichste Veranschaulichung dieses Konfliktes zwischen Rudolf und Ottokar stellt Anton Petters Riesengemälde „König Ottokars Sohn Wenzel bittet Rudolf von Habsburg um die Leiche seines Vaters“ (1826)¹⁰⁸ (Abb. 13) dar, basierend auf dem 12. Gesang von Pyrkers Heldengedicht „Rudolphias“ (1824)¹⁰⁹, in dem es dazu heißt: „(...) Vor dem Kirchenportal von St. Stephan steht Rudolph von Habsburg und empfängt den unmündigen Sohn Ottokars, den späteren Wenzel II. von Böhmen. Weiter

rückwärts zu Pferd befindet sich König Ladislaus von Ungarn mit seinem Gefolge. (...)“: Der Leichnam Ottokars wurde nach der Schlacht bei Dürnkrut nach Wien gebracht, bei den Minoriten aufgebahrt, danach im Minoritenkloster in Znaim beigesetzt und erst 19 Jahre später in den Prager Veitsdom überführt, wo man das Grab im Jahr 1977 entdeckte. Petter betont besonders die lebhafteste Anteilnahme des Volkes am Geschehen, ähnlich wie im zeitgleichen Zyklus der Verherrlichung Kaiser Franz' von Johann Peter Krafft im „Audienzsaal“ der Wiener Hofburg²²⁰. Gerade die vielbeschworene Pietät Rudolfs, die sich in der Legende der Begegnung mit dem Priester sowie im demütigen Verhalten gegenüber seinem toten Widersacher Ottokar beispielhaft zeigt, wurde in vielen Varianten des rudolfinischen „Lebensromans“ durchgespielt, etwa in Karl Ruß' Gemälde „Rudolf von Habsburg verweist der Wache die Verweigerung des Zutritts der Armen“ (1811)²²¹: Die Begegnung des Herrschers mit der armen Bevölkerung erfährt hier eine erzählerische Einkleidung und moralisierende Überhöhung durch die mit erhobenem Zeigefinger agierende Figur des Stammvaters. Noch in der Vorbereitung auf das Sterben schien sich Rudolfs „Pietas“ zu verkörpern: In Moritz von Schwind's Gemälde „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“ (1855–1857)²²² wird die Begebenheit veranschaulicht, nach der sich Rudolf – im Gefühl des herannahenden Todes – aufmachte, um nach Speyer, seinem Sterbeort, zu reiten.

RUDOLF-PANEGYRIK IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Die literarische Beschäftigung mit Rudolf erreichte im späten 18. Jahrhundert einen ersten Höhepunkt. Anton Klein, Exjesuit und Philosophieprofessor, schuf mit „Kaiser Rudolf von Habsburg“ (Mannheim 1787)²²³ in schauriger Ritterromantik ein dramatisches, wirkungsvolles, aber völlig unhistorisches Trauerspiel. Hinzuweisen ist unter den Werken des späten 18. Jahrhunderts auch auf Friedrich August Clemens Werthes' „Rudolf von Habsburg“ (Wien 1785), ein Schauspiel in fünf Aufzügen²²⁴. Unter diesen frühen literarischen Verherrlichungen des Stammvaters muß besonders Joseph Johann Maria Weisseggers Kompendium „Historische Gemaelde oder biographische Schilderungen aller Herrscher und Prinzen des durchlauchtigsten Erzhauses Habsburg Oestreich, von Rudolph I., bis Maria Theresia“ (5 Bände, Kempten 1800–1803) hervorgehoben werden: In der entsprechenden Vorrede²²⁵ wird darauf hingewiesen, daß Österreichs Geschichte quasi verunstaltet sei und es deshalb als primäres Ziel angesehen werden müsse, „(...) Rudolph den Stammvater des Oestreich Habsburgischen Hauses, und alle seine Nachkömmlinge, (...), in ihrer wahren Gestalt herzustellen. (...)“. In weiterer Folge werden bekannte – und auch für die Umsetzung in der bildenden Kunst bedeutende – Passagen der Rudolfslegende zitiert, so die Vision eines Sterndeuters vom künftigen Kaiser (sic!) Rudolf und das Ergreifen des Kreuzes anstelle ei-

nes Szepters bei der Krönung Rudolfs in Aachen¹²⁶. Zur Verherrlichung des Stammvaters zählen auch Stücke wie Heinrich Joseph von Collins (1771–1811) Fragmente eines Heldengedichtes mit dem Titel „Rudolph von Habsburg“ (zuerst im „Archiv“ im Jahr 1810 publiziert)¹²⁷, die „Totenkränze“ (1828) von Joseph Christian Freiherr von Zedlitz (1790–1862) oder das „Habsburgerlied“ Ludwig August Frankls (1810–1894)¹²⁸. Neben Caroline Pichler (1769–1843)¹²⁹ bemühte sich in besonderer Weise Joseph Freiherr von Hormayr um die Verherrlichung Rudolfs (in: „Österreich und Deutschland“ [Gotha 1814])¹³⁰. Ein Großteil der panegyrischen Literatur ist in besonderer Weise einem literarischen Topos Pyrkers¹³¹ verpflichtet, in dem Rudolfs Vision des künftigen Ruhms und Glanzes seines Geschlechts (in Anlehnung an die beiden berühmten Stellen in Vergils „Aeneis“ VI, 756–900 [Aeneas' Abstieg in die Unterwelt], und I, 254–296 [Prophezeiung von Roms künftiger Größe]) beschrieben wird: „(...) Aber sein Gegner (Rudolf von Habsburg [W.T.]) wird ein Vater des Herrschergeschlechtes, / Das in die fernste Zukunft hinab unzähliger Völker / Glück zu fördern, erwählt, im Segen der Erde genannt sey. (...)“¹³² Über Paul 1853 (die „Austria“ erscheint hier Kaiser Maximilian I. und geleitet ihn von Rudolf I. bis zu Franz Joseph, der als lange ersehnter Kaiser nach dem Schlaf Barbarossas [!] präsentiert wird) bis zu Thun-Salm 1898 („Des Kaisers Traum“) wurde diese visionäre Geschichtsschau Rudolfs essentieller Bezugspunkt habsburgischer Panegyrik. Von Johann Ladislaus Pyrker stammt – neben seiner „Rudolphias“ (1824) – auch das Poem „Rudolph von Habsburg. Ein Heldengedicht in zwölf Gesängen“ (Wien 1825)¹³³, das die Auseinandersetzungen Rudolfs mit Ottokar in zwölf Gesängen schildert. So preist im zweiten Gesang (V. 172–175) ein frommer Klausner Rudolf die künftige Größe der Habsburgerdynastie: „(...) Ein Vater unzähliger Fürsten / wirst Du seyn; und so oft auch hier auf irdischer Laufbahn / wechselt des Menschen Geschick, zum Guten und Schlimmen, so wird doch / Treu' und Redlichkeit stets fort dauern in Deinem Geschlechte. (...)“¹³⁴ Die Bedeutung dieser Textquelle für Werke der bildenden Kunst läßt sich besonders im zwölften Gesang in der bekannten Szene, in der Wenzel um die Leiche seines Vaters bittet¹³⁵, nachweisen.

RUDOLF-PANEGYRIK IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Besonders deutlich wird die zentrale Rolle Rudolfs in den zahlreichen (und zum Teil illustrierten) Schriften, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen. Die entsprechenden Verherrlichungen wurden besonders in „Volksbüchern“ mit entsprechender Wirkung verbreitet. Für die Charakterisierung der immer wieder hervorgehobenen „Tugenden“ Rudolfs muß exemplarisch auf Ottmar F. H. Schönhuths „Charakterzüge aus dem Leben des guten und frommen Königs Rudolf von Habsburg“ (Wien 1864) aus der Serie „Volks-

bücher aus alter und neuer Zeit“ verwiesen werden: In sieben Xylographien werden hier die wichtigsten Eigenschaften aus dem Leben des Herrschers wie „Rudolf's Frömmigkeit“¹³⁶ sowie legendarische Erzählungen wie „Der Graf und der Gelehrte“¹³⁷, „König und Kaufmann“¹³⁸ und „Der König und die Bäckerin“¹³⁹ vorgestellt. Ein frühes Beispiel der Visualisierung der Streitschlichtung zwischen dem Wirt und dem betrügerischen Kaufmann durch Rudolf ist Karl Ruß' Aquarell (mit Feder in Sepia) in Privatbesitz (um 1811)¹⁴⁰. Das Kapitel „Rudolf's Sprüche“¹⁴¹ verweist bei Schönhuth auf die Bedeutung von Rudolfs Sinnsprüchen. In der Reihe „Jugendlaube“ (hrsg. von Hermine Proschko), konzipiert als Lektüre für jugendliche Leser, erschien 1891 die Schrift „Bilder aus Habsburgs Chronik zur sechshundertjährigen Erinnerungsfeier des Todestages des großen Stammvaters Kaiser (sic!) Rudolfs I. von Habsburg (15. Juli 1291)“, verfaßt von Franz Isidor Proschko. Darin werden wichtige Epochen österreichischer Geschichte von Rudolf I. bis Franz II. (I.) vorgestellt und legendarisch ausgeschmückt. Anzuschließen wäre hier die Publikation „Kaiser (sic!) Rudolph von Habsburg, der große Ahnherr unseres erhabenen Kaiserhauses. Herausgegeben zum Besten der verwundeten Krieger und der edlen Jugend des österreichischen Kaiserstaates gewidmet von Carl Josef Kinderfreund“ (Wien 1859), die – wie viele Schriften dieser Zeit – zur Ermunterung der Jugend dienen sollte. Grundlagen sind auch hier legendarische Erzählungen in Form eines Tugendspiegels des Stammvaters (Rudolf ergreift das Kreuzifix bei der Königskrönung in Aachen am 3. November 1273 oder die Betonung der einfachen Lebensweise Rudolfs)¹⁴², der im „Vorwort“¹⁴³ mit den Worten „(...) für alle Zeiten als Muster der Klugheit, Biederkeit und edlen offenen Redlichkeit leuchtet und glänzt (...)“ Verherrlichung erfährt. In weiterer Folge wird auch ein Bezug zum Zeitgeschehen (italienischer Krieg 1859) sowie zum gegenwärtigen Regenten hergestellt: „(...) Nun steht einer seiner (Rudolfs [W.T.]) edelsten Sprossen, der junge, ritterliche Kaiser Franz Josef I., im Kampfe mit dem Hasse und der Lüge. Auf! auf! du edle kampflustige Jugend! Auf. Ihr rüstigen tapfern Männer Oesterreichs, das Vaterland ist in Gefahr! Eilet getrost und mit Muth auf den Kampfplatz, der Allmächtige wird der gerechten Sache Segen und Sieg verleihen. Wien, den 10. Mai 1859 (...)“ Der Rückbezug auf den Ahnherrn Rudolf von Habsburg und seine „Tugenden“ ist in praktisch allen Geschichtslehrbüchern der Monarchie zu finden, zum Teil häufig in – mehr oder weniger – standardisierten Formulierungen, etwa wenn von Rudolf I. als dem „(...) glorreiche(n) Ahnherr(n) unseres durchlauchtigsten Kaiserhauses (...)“ (1872) bzw. dem „(...) erlauchte(n) Ahnherr(n) des österreichischen Kaiserhauses (...)“ (1904)¹⁴⁴ die Rede ist. Offensichtlich sollten im 19. Jahrhundert Rudolfs „Tugenden“ als „(...) Grundmuster (...)“¹⁴⁵ für andere Habsburgerregenten (Maximilian I., Maria Theresia) fungieren. Auch dezidiert wissenschaftlich orientierte Abhandlungen wie Josef Hirns „Rudolf von Habsburg. Zur Erinnerung an die vor 600 Jahren stattgehabte Krönung des ersten Habsburgers“ (Wien 1874) stellen die Funktion des Ahnherrn in die überaus geläufige Sichtweise, daß

dynastische Treue als einigendes Band fungieren und durch das Andenken an Rudolf das Bewußtsein für die Habsburger erhalten bleiben solle. Diese Richtung vertritt auch die geschichtliche Abhandlung (zur Geschichte der Babenberger bis Franz II. [I.]) mit dem Titel „Rudolf von Habsburg und der österreichische Staatsgedanke“ (o.O. [1882]) des bedeutenden Historikers und Universitätsprofessors für mittlere und neuere Geschichte an den Universitäten Lemberg, Innsbruck und Wien sowie Nachfolgers des Kronprinzen Rudolf als Chefredakteur der deutschsprachigen Ausgabe des „Kronprinzenwerkes“ Heinrich Ritter von Zeissberg (1839–1899), verfaßt anlässlich des 600jährigen Jubiläums der Belehnung der Söhne Rudolfs mit den österreichischen Ländern. Die Verherrlichung ins Allegorische transponiert das Festspiel „Die Huldigung“ von Franz Tiefenbacher⁴⁶, das die österreichischen Kronländer in Nationalkostümen präsentiert und die Huldigung Österreichs in einem großen gotischen Saal, der mit verschiedenen „Bildern“ dekoriert ist (Zusammenkunft Maximilians I. mit Maria von Burgund, Maria Theresia auf dem Reichstag von Preßburg, 1741, Rudolf von Habsburg belehnt seinen Sohn [!]), stattfinden läßt: Die einzelnen Nationen sind dabei durch ihre regionalen Eigenheiten charakterisiert (z. B. die Kärntner mit Bleierzen, die mit Stutzen bewaffneten Tiroler sowie der Ungar, der seinen Säbel zieht und das bekannte „Moriatur pro rege nostro!“ [1741] zitiert).

DENKMÄLER RUDOLFS VON HABSBURG

In den Zusammenhang der Erinnerung an die Marchfeldschlacht gehört das Denkmal, das 1878 am Weidenbach bei Stillfried gesetzt wurde, wo Rudolf während der Kampfhandlungen vom Pferd gestoßen worden sein soll. Dieses inzwischen abgekommene Denkmal, ein in der Datierung strittiges Kreuz, fiel modernen Uferverbauungen zum Opfer⁴⁷. Den eigentlichen Ausgangspunkt des Denkmalkults um den dynastischen Stammvater markieren die acht Statuen (der im Dom begrabenen Kaiser und Könige) von Anton Dominik Fernkorn und Anton Dietrich, die Kaiser Franz Joseph (Auftragserteilung am 11. Juni 1856, Aufstellung im Dom von 28. September bis 23. Oktober 1858) für die Vorhalle des von Heinrich Hübsch zwischen 1854 und 1857 errichteten Westbaues des Domes von Speyer bestimmte. Mit diesem Auftrag brachte der österreichische Kaiser seinen Anspruch auf die führende Rolle im Deutschen Bund anschaulich zum Ausdruck⁴⁸. Sechs Statuen mittelalterlicher Herrscher in Rüstung bzw. Ornat von Fernkorn (Heinrich IV., Heinrich V., Philipp von Schwaben, Adolf von Nassau, Rudolf von Habsburg und Albrecht I.) wurden in der sog. Kaiserhalle des Domes in Nischen zwischen einem Säulenportikus aufgestellt. Die Lünettenreliefs dieser „Kaiserhalle“ zeigen die Gründung des Domes durch Konrad II. sowie drei Szenen aus dem Leben Rudolfs. Dazwischen befinden sich sieben Büsten kai-



Abb. 14: Speyer, Dom, Sitzstatue Rudolfs von Habsburg von Ludwig Schwanthaler, 1839–1843 (Wien, ÖNB)

serlicher und königlicher Wohltäter (Franz Joseph I., Ludwig I. von Bayern, Maximilian II., König Dagobert, Karl der Große, Otto I. und Ruprecht von der Pfalz), die Verschmelzung von *ruhmreicher Geschichte* und *gegenwärtiger Erinnerung* an die traditionsmächtige Historie demonstrierend. Eine von Ludwig Schwanthaler von 1839 bis 1843 geschaffene Sitzstatue Rudolfs von Habsburg (mit Szepter und Schwert; am Sockel eine Inschrift König Ludwigs I.) [ursprünglich im Königschor neben der Originalgrabplatte des Herrschers, heute in der Vorhalle des Domes]¹⁴⁹ (Abb. 14) fügt dem Rückbezug auf den Stammvater eine weitere Sinnebene hinzu. Der „Kaiserpokal“ Johann Rints (1863/1864)¹⁵⁰ (siehe oben) dokumentiert in diesem Zusammenhang die politische Instrumentalisierung Rudolfs für Kaiser- und Reichskult am deutlichsten und dürfte Hoffnungen Adalbert Stifters auf die Gründung eines neuen Reiches reflektieren („Germania“ krönt den Deckel). Letzteres Werk entstand ohne Auftrag, und auch ein Ankauf durch Franz Joseph kam nicht zu-

stande. Schließlich wurde der Pokal von Rint dem Kaiser geschenkt und im Jahr 1873 bei der Wiener Weltausstellung gezeigt. Die Entstehung dieses Kunstwerkes, für die Stifters (der mit Erzherzogin Sophie, der Mutter Franz Josephs, bekannt war) programmatische Mitwirkung wahrscheinlich ist, fällt mit dem Jahr 1863 zusammen, in dem Franz Joseph beim Deutschen Bund um die Möglichkeit einer Restauration des „Heiligen Römischen Reiches“ vorführen ließ¹⁵¹.

Denkmäler Rudolfs in Wien wurden in der zweiten Jahrhunderthälfte zunehmend ein wichtiges Thema: Der Bericht des Stadterweiterungsfonds¹⁵², der den Aufruf des Bürgermeisters Karl Lueger (1844–1910) und seines Mitstreiters, des Prinzen Aloys Liechtenstein (1846–1920), reflektiert, hält nicht ohne Grund fest: „(...) Es existiert kein Staat, in welchem nicht der Gründer der Dynastie, des Throns, verewigt wäre. Österreich (sic!) hat diese Dankespflicht bisher nicht abgetragen. Das kaisertreue Österreich, welches mit allen Fa-

Illustrierte Zeitung

1899, 23. 11. 1899, 23. November 1899



Wilhelm Seib, Rudolf II. (ÖNB)

Abb. 15: Xylographie in der „Illustrierten Zeitung“ vom 23. November 1899, Titelseite mit dem im Jahr 1898 von Bildhauer Wilhelm Seib angefertigten Modell eines Denkmals für Rudolf von Habsburg (Wien, ÖNB)

(1854–1926) das Modell eines Rudolf-Monuments, das im Wiener Künstlerhaus auf der Internationalen Kunstausstellung des Jahres 1899 den Kaiserpreis erhielt und beim Kaiser auf eine sehr positive Resonanz stieß (Xylographie in der „Illustrierten Zeitung“ vom 23. November 1899, Titelseite)¹⁵⁵ (Abb. 15). Seib erhielt für sein Werk auf der Weltausstellung von St. Louis (1904) die große Goldmedaille. Sein Entwurf zum Rudolf-Denkmal, der die erhobene Rechte als markante Befehlsgebärde (vor imaginärer Kulisse) einsetzt, wurde 1898 offensichtlich in Konkurrenz zu jenem Zumbuschs geschaffen und von der Gemeinde Wien mit der Absicht erworben, einen Bronzeguß auf die Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 zu schicken¹⁵⁶. Nach 1905 bildete sich ein Bürgerkomitee, das den Gedanken an ein Rudolf-Denkmal in Wien erneut stark favorisierte. Mit der Errichtung eines Monuments rechnete noch Ludwig Baumann in seinen ersten Entwürfen zum Abschluß des Wiener „Kaiserforums“. Als er im Jahr 1907 nach dem Wunsch Erzherzog Franz Ferdinands ein neues und

seinem Lebens an dem Thron und seinen Ahnen hängt, wird auch die Verehrung für diesen dadurch beweisen, daß es seinem ersten Kaiser (sic!) aus dem Hause Habsburg ein ehernes Denkmal errichtet. (...)“.

Nach einem Projekt Carl von Hasenauers (1833–1894) sollte eine Reiterstatue Rudolfs den Segmenttrakt der „Neuen Burg“ bekrönen¹⁵³. Caspar von Zumbuschs (1830–1915) Konzept für ein Denkmal Rudolfs zu Pferd, dessen Aufstellung gegenüber dem Maria-Theresia-Denkmal geplant war, gelangte aufgrund des tragischen Todes Kaiserin Elisabeths (1898) nicht zur Ausführung: Erzherzog Franz Ferdinand hatte angeregt, man möge aus Anlaß des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums Franz Josephs ein Denkmal für den Stammvater errichten. Die Angelegenheit war damals offenbar schon so weit gediehen, daß Zumbusch den Auftrag erhielt und auch ein Modell anfertigte, das dem Kaiser gefallen haben dürfte. Nach dem Tode der Kaiserin wurde die Idee aber fallengelassen¹⁵⁴. Ebenfalls im Jubiläumsjahr 1898 fertigte der Bildhauer Wilhelm Seib



Abb. 16: Arthur Strasser, Rudolf I. von Habsburg, Statue, 1912 (Wien, ÖNB)

Seibs Modellen essentielle Frage der Dominanz von innovativen oder historisierenden Momenten spielt noch für Arthur Strassers (1854–1927) Rudolf-Statue, geschaffen im Jahr 1912, eine entscheidende Rolle¹⁶⁰ (Abb. 16): Das Denkmal im Typus einer Standfigur, das Rudolf mit Kaiserornat, Reichskrone, Szepter und Reichsapfel zeigt, war im Jahr 1928 im Wiener Künstlerhaus ausgestellt und rezipiert deutlich barocke Traditionen, wie sie Franz Xaver Messerschmidts (1736–1783) Statue Kaiser Franz I. Stephan mit Rudolfinischer Hauskrone (vor 1766)¹⁶¹ beispielhaft vertritt. Strassers Werk war – zusammen mit den ebenfalls nur aus Abbildungen bekannten Statuen Karls V., Maximilians II. und Rudolfs II. (alle um 1912) – angeblich für die Ausschmückung der Neuen Hofburg in Wien bestimmt¹⁶². Die Typik spätbarocker Kaiserstatuen wurde hier aus der Perspektive der Spätzeit der Monarchie auf den Ahnherrn des Heiligen Römischen Reiches projiziert, der in Strassers Rudolf-Statue gleichsam zu einer „(...) mythischen Gestalt (...)“¹⁶³ monumentalisiert erscheint, ähnlich wie Richard Kauffungens (1854–1942) Modell einer Allegorie des Hauses Habsburg¹⁶⁴.

vereinfachtes Modell des „Kaiserforums“ entwarf, wurde – anstelle des klassizistischen Burgtores (!) und gleichsam als Pendant zum Maria-Theresia-Denkmal Zumbuschs – eine monumentale Reiterstatue Rudolfs geplant, die in thematischer Hinsicht auf einer Gegenüberstellung der beiden dynastischen Integrationsfiguren basierte¹⁵⁷. Baumanns Skizze¹⁵⁸ verwendete offensichtlich jene Reiterstatue, die Seib rund acht Jahre zuvor entworfen hatte. Dies bestätigen auch die erhaltenen Detailzeichnungen, in denen das Modell Seibs eingezeichnet ist. Erzherzog Franz Ferdinand war allerdings mit dieser Lösung nicht einverstanden und bevorzugte den stärker historisierenden Entwurf Zumbuschs. Nach dem Tode des Thronfolgers schaltete sich schließlich der Denkmalschutz für die Erhaltung des Burgtores ein, und das ganze Projekt wurde fallengelassen¹⁵⁹, was das Schicksal eines Rudolf-Monuments in Wien letztlich besiegelte. Die bei Zumbuschs und



Abb. 17: E. Koralek (Koraleh), Kaiser Franz Joseph I. und der Priester, Lithographie (gedruckt bei Johann Höfelich), um 1848 (Wien, ÖNB)

DIE AKTUALISIERUNG DER „PIETAS“ RUDOLFS BIS ZUR EPOCHE KAISER FRANZ JOSEPHS I.

König Karl II. (1661–1700), letztes Mitglied der spanischen Linie des habsburgischen Hauses, trat angeblich an einem Wintertag des Jahres 1685 vor dem Stadttor in Madrid seine eigene Karosse einem Priester mit der Wegzehrung ab, öffnete diesem kniend den Wagen-schlag und ging, wie ein Kutscher die Pferde lenkend, nebenher¹⁶⁵. In einem anderen Zusammenhang verdeutlicht ein Kupferstich Caspar Luykens aus dem frühen 18. Jahrhundert die Sakramentsverehrung Kaiser Josephs I. (reg. 1705–1711) in der Tradition des dynastischen Stammvaters¹⁶⁶: Das außergewöhnliche Blatt zeigt die Frömmigkeitsbezeugung des knienden Kaisers vor einem Priester, der einer Frau die Letzte Ölung bringt (13. Juli 1703). Auf den beispielhaften „Archetyp“ habsburgischer Frömmigkeit, die Begegnung Rudolfs mit



Abb. 18: Lithographie nach Carl Johann Nepomuk Hemerlein, „Maria Theresia zeigt ihrem Sohne Leopold ein Gemälde, worauf Rudolph v. Habsburg dargestellt ist (...)“, nach 1850? (Wien, ÖNB)

auf dem Verschlag begegnet¹⁶⁸ (Abb. 17). Von Karl (Karel) Swoboda (1824–1870) ist zudem eine Zeichnung überliefert, die zeigt, wie Erzherzog Rudolf sein Pferd einem Geistlichen anbietet¹⁶⁹. Besonders charakteristisch sind auch jene Beispiele aus dem 19. Jahrhundert, in denen die rudolfische Eucharistieverehrung auf habsburgische Herrscher des 18. Jahrhunderts gleichsam *rückprojiziert* wird, etwa in einer Lithographie (nach 1850 [?]) nach Carl Johann Nepomuk Hemerlein, die Rudolfs Begegnung mit dem Priester in eine Familienszene mit pädagogischem Hintergrund integriert. Die entsprechende Beischrift erklärt den Sachverhalt genauer: „Maria THERESIA / zeigt ihrem Sohne Leopold ein Gemälde, worauf Rudolph v. Habsburg dargestellt ist, wie er dem Priester sein / Pferd schenkt, damit er einem Sterbenden Trost bringen könnte. Daneben ihr Sohn Joseph.“¹⁷⁰ (Abb. 18). Aber auch *reale* Akte der Verehrung des hostientragenden Priesters sind vom jungen Franz Joseph überliefert: Als der Kaiser am 8. Dezember 1852 durch die belebte Wiener Praterstraße fuhr, erblickte er einen Geistlichen mit der Wegzehrung, stieg aus dem Wagen und gab kniend dem Sakrament die Ehre. Diese Episode, die offenbar in aller Munde war, rief man an-

dem Priester, wird (neben einem entsprechenden Hinweis in der Inschrift) in einem Wappenschild am Himmel (neben der Personifikation der „Papstkirche“) verwiesen. Ungewöhnlicherweise können Manifestationen eucharistischer Frömmigkeit sogar bei Kaiser Joseph II. nachgewiesen werden: So wird von diesem Herrscher berichtet, daß er am 7. März 1786 bei der Begegnung mit einem Priester (mit Monstranz) vom Pferd abgestiegen und niedergekniet sei¹⁶⁷. Es entspricht der Ideologie des Neoabsolutismus, daß die anschaulichste Betonung des Bezugs auf den dynastischen Stammvater – im Sinn einer realen „Gegenwärtigsetzung“ der Tat Rudolfs – in einer um 1848 geschaffenen Lithographie von E. Koralek (Koraleh) [gedruckt bei Johann Höfelich (1800–1849) in Wien] mit dem kennzeichnenden Titel „DER ENKEL RUDOLF'S“ nachzuweisen ist: Franz Joseph kniet (quasi anstelle des Grafen Rudolf von Habsburg [!]) vor dem Sanktissimum nieder, als er einem Priester

läßlich des „Eucharistischen Kongresses“ in Wien im Jahr 1912 wieder in Erinnerung. Bei dieser Gelegenheit wurde auch berichtet, daß bei den Manövern des Jahres 1885 in der Nähe von Wien der Kaiser zu Pferd mit seinem Gefolge einem Versehgang begegnete. Er hielt sein Pferd an, erwies dem Altarsakrament militärische Ehrenbezeugungen und wurde anschließend vom Priester gesegnet¹⁷³. Dieser Anspruch einer *unmittelbaren* Beziehung Franz Josephs zur „Pietas“ des Dynastiegründers wurde auch literarisch reflektiert, etwa in Franz Isidor Proschkos „Strahlenfeste aus der Geschichte des hocherlauchten Hauses Habsburg. Eine Festgabe für Österreichs Volk und Jugend zur fünfundzwanzigjährigen Jubelfeier Ihrer Majestäten“ (Wien 1879)¹⁷², nach dem Rudolf von Habsburg, „(...) der erste Begründer (sic!) und Schöpfer des österreichischen Staates (...)“, die Leistungen Kaiser Franz Josephs präfiguriere, der seinerseits das „Interregnum“ nach der Revolution von 1848 beendet habe und deshalb von Proschko hymnisch als „(...) Schöpfer eines neuen Österreichs (...)“ gepriesen wird.

KRONPRINZ ERZHERZOG RUDOLF ALS PERSONIFIZIERTE „ERINNERUNG“ AN DEN DYNASTISCHEN STAMMVATER

Kronprinz Erzherzog Rudolf (1858–1889) fungierte gleichsam als Inkarnation des Rückbezugs auf den dynastischen Stammvater Rudolf. Immerhin trug der Kronprinz jenen Namen, den zum letzten Mal am Beginn des 17. Jahrhunderts ein Herrscher aus dem Haus Habsburg, nämlich Rudolf II., getragen hatte¹⁷³. In bezug auf die überaus reiche Ikonographie des Kronprinzen ist ein allegorisch ausgeweitetes Gedenkblatt anlässlich seiner Geburt (1858) mit dem Titel „Habsburgs jüngste Blüte“ (Lithographie von Eduard Kaiser nach Karl Josef Geiger)¹⁷⁴ von besonderer Bedeutung: Die Krippe zeigt an der blumentumkränzten Frontseite die Personifikation Österreichs (mit Mauerkrone) sowie Szepter und Bindenschild. Die zentrale Darstellung begrenzen zwei Heilige: Sophia (als Verweis auf die Tochter Franz Josephs, Sophie Friederike [† 1857]) und Dorothea (als Verkörperung floraler Ikonographie). Die Mittelszene – allerdings ohne die erklärend-allegorischen Flanken – war bereits in einer Lithographie Vinzenz Katzlers – anlässlich der Geburt Sophies¹⁷⁵ – verwendet worden: Mit Hilfe einer reichen druckgraphischen Produktion, die feststehende ikonographische Schemata den Anlässen entsprechend nur geringfügig variierte, konnte man auf wichtige familiäre Ereignisse schnell und flexibel reagieren. Rudolfs Vorfahren, zurückreichend bis zu Stammvater Rudolf I., zeigt ein weiteres Gedenkblatt zur Geburt des Kronprinzen, die nun mit der Vedute der „Franzensburg“ (im Hintergrund) kombiniert wird¹⁷⁶. Diesen Aspekt unterstreicht auch ein vom Hietzinger Bezirksvorsteher Adolf Berger gestiftetes Benefizblatt zur Einrichtung eines Kriegsverwundetenspitals in Laxen-



Abb. 19: Benefizblatt zur Einrichtung eines Kriegsverwundetenspitals in Laxenburg, kolorierte Kreidelithographie im Verlag Heinrich Gerhart (Wien), 1859 (Wien, Wien Museum)

burg (1859; kolorierte Kreidelithographie im Verlag Heinrich Gerhart, Wien-Wieden)¹⁷⁷ mit der Beischrift „Die Allerhöchste kaiserliche Familie mit dem durchl. / Kronprinzen RUDOLF Franz Carl Josef“ (Abb. 19): Franz Joseph (in Feldmarschallgalauniform) hält die Rechte auf den (mit der „Rudolfinischen Hauskrone“ und dem Allianzwappen geschmückten) Baldachin (das Fußende ist mit dem Doppeladler auf einer Säule dekoriert) der Wiege Rudolfs, der in Laxenburg zur Welt kam, am linken Arm Elisabeth. Vor der Wiege befindet sich die kleine Gisela (1856–1932). Auf dem kleinen Tisch stehen rechts die Statuen der „Justitia“ und der Pallas Athene in offensichtlicher motivischer Abhängigkeit von Pompeo Batonis Gemälde „Kaiser Joseph II. mit Großherzog Pietro Leopoldo von Toskana“ (1769)¹⁷⁸. Über der Wiege ist das von Efeu umrankte mächtige Bildnis des Ahnherrn Rudolf von Habsburg

angebracht, darüber die Krone des Heiligen Römischen Reiches. Über dem Kaiserpaar schwebt – nach barocker Tradition – die „Fama“ (mit dem Doppeladler auf der Posaunenflagge), mit ihrer Rechten auf den kleinen Rudolfweisend. Das allegorisch reich aufgeladene Blatt geht weit über die Repräsentation der kaiserlichen Familie hinaus und steht in seiner Art in unmittelbarer Tradition barocker Herrscher verherrlichung, womit zusätzlich auf die Anciennität des Erzhauses hingewiesen wird. Die hier manifeste enge Verbindung zwischen Rudolf von Habsburg und dem Kronprinzen kommt besonders in Jubelschriften anlässlich der Geburt Rudolfs zum Ausdruck, etwa in Joseph Kohns „Kron-Juwel für die Habsburgische-Dynastie. Fest-Album bei Gelegenheit der beglückenden Geburt Sr. k.k. Hoheit des Allerdurchlauchtigsten Kronprinzen Rudolf“ (Lemberg 1858)¹⁷⁹. Gleichsam monumentalisiert erscheint dieser Themenkreis in einem weiteren Huldigungsblatt anlässlich der Geburt des Kronprinzen am 21. August 1858 mit der Beischrift „Zur Erinnerung an die hohe Geburt / DES ERZHERZOG (sic!) VON OESTERREICH ETC. RUDOLPH FRANZ JOSEPH / geboren den 21. August 1858 zu Laxenburg“¹⁸⁰ (Abb. 20), einer Lithographie von Eduard Friedrich Leybold (1798–1879) nach einer Zeichnung von Anton (II.) Ziegler: Auf dem zentralen Thron liegt eine ganze Reihe von Kronen bereit, und Angehörige der verschiede-



Abb. 20: Huldigungsblatt anlässlich der Geburt des Kronprinzen Rudolf am 21. August 1858, Lithographie von Eduard Friedrich Leybold (nach einer Zeichnung von Anton [II.] Ziegler), 1858 (Wien, ÖNB)

Geburt der Erzherzogin Gisela am 12. Juli 1856¹⁸¹, die Leybolds Komposition praktisch vorwegnimmt, indem sie ebenfalls das identisch (!) formulierte Schema der Geburt des umjubelten habsburgischen Thronfolgers präsentiert, nun aber durch die Integration der Veduten von Schönbrunn und der „Franzensburg“ variiert. Die Verwendung der Bildtypen christlicher Ikonographie in Geburtsdarstellungen des Thronfolgers zeigt sich besonders deutlich in einer Lithographie Carl Lanzedellis (um 1806–1865)¹⁸², die veranschaulicht, wie zwei Engel das neugeborene Kind in der Wiege (vor der Vedute Wiens) beschützen. Darüber befindet sich ein Stern, über dem das Brustbild der „Sixtinischen Madonna“ (!) dargestellt ist. Das beigefügte Gedicht bezieht sich auf den Schutz des Kindes durch die Engel und den Jubel des Hauses Österreich anlässlich der Geburt des Kronprinzen. Eine ähnliche Absicht wie das zitierte Blatt Leybolds formuliert eine Lithographie J. Hallers (nach einem Entwurf von Johann Schmickl) zur Taufe Rudolfs (durch Kardinal Josef Othmar Rauscher) am 23. August 1858¹⁸³ (Abb. 21). Die Beischrift „Des Kaisers Stolz. – Die Hoffnung seiner Völker“ als „Erinnerungsblatt an Oesterreichs Freudentag den 21. August 1858 zum Besten der Sie-

nen Kronländer begrüßen an den Flanken freudig ihren zukünftigen Regenten, der in den Armen der Personifikation der „Austria“ gehalten wird. Unter den Schwingen des mächtigen Doppeladlers befindet sich das Medaillonbild des Ahnherrn Rudolf von Habsburg, gestützt von Maria Theresia (links) und Franz I. Stephan (rechts), dem Stammvater des Hauses Habsburg-Lothringen. Zwischen beiden befinden sich das Lothringerkreuz, ein Kelch mit Hostie sowie Bischofsstab und Bibel (wahrscheinlich als Hinweis auf das drei Jahre vor Rudolfs Geburt geschlossene Konkordat). Das Blatt wird im oberen Teil von Darstellungen des Kaiserpaars sowie von Porträts der beiderseitigen Großeltern des Kronprinzen abgeschlossen. Das häufig zu beobachtende Festhalten an einmal gefundenen und gleichsam *standardisierten* Lösungen der habsburgischen Propagandagraphik im 19. Jahrhundert dokumentiert eine Lithographie Anton Zieglers (gedruckt bei J. Haller) auf die Ge-



Abb. 21: Taufe Erzherzog Rudolfs durch Kardinal Josef Othmar Rauscher, Lithographie von J. Haller (nach einem Entwurf von Johann Schmickl), 1858 (Wien, ÖNB)

chen Anstalt / für unheilbare Kranke gegründet auf Veranlassung des Herrn Adolf Berger k.k. Bezirksvorsteher von Hietzing durch sämtliche Gemeinden des Bezirkes / gewidmet vom Herausgeber Joh. Schmickl in Wien Wieden Fleischmannsgasse Nr. 458.“ variiert das bekannte Motiv der „Freude“ der österreichischen Kronländer, auf die auch die adorierenden Heiligenpatrone (unter anderem Stephan, Leopold, Wenzel etc.) hinweisen. Im oberen Teil wird ein Hinweis auf die Hochzeit zwischen Franz Joseph und Elisabeth am 24. April 1854 gegeben. Ein Verweis auf die durch Rudolf I. begründete habsburgische Frömmigkeitstradition ist am Taufbecken als reliefierte Darstellung der Begegnung Rudolfs mit dem Priester angebracht (!), somit dieses Ereignis zu einer quasi-sakramentalen Dimension steigend. Auf zwei Stelen wachen die Büsten Rudolfs I. und Maria Theresias über den Akt des Taufgeschehens. Bereits die Taufe des Stammvaters Rudolf von Habsburg hatte am Beginn des Jahrhunderts eine besondere Funktion in bezug auf die beanspruchte „Heilsfunktion“ des Gründers der Dynastie – in Anlehnung an Vergils berühmte vierte Ekloge, deutlich

in der vorletzten Strophe von Matthäus von Collins Gedicht „Die Taufe Rudolfs von Habsburg / Am 1. May 1218.“¹⁸⁴: „(...) wird in dem Kindlein deinem Reich / Ein neues Heil erstehen. (...)“. Die Geburt des Kronprinzen erlangte nicht zuletzt in der *Reportagegraphik* umfangreiche Rezeption, so in einem Hochdruck (nach einer Zeichnung von Franz Kollarz [1829–1894]) mit dem Titel „Der neugeborene Kronprinz Rudolf wird dem versammelten Hofstaat gezeigt“¹⁸⁵: In Anspielung auf einen überaus traditionsmächtigen Typus aus der frühneuzeitlichen Herrscherikonographie hält Elisabeth den Kronprinzen dem Hofstaat entgegen¹⁸⁶. Feiern zum Jahrestag der Geburt Rudolfs fanden in der Folge sogar auch in der Programmatik von Schießscheiben Berücksichtigung¹⁸⁷.

Es ist eine Besonderheit der Ikonographie (wie auch des Lebens) des Kronprinzen, daß sie durch eine große Spannweite gekennzeichnet ist. Neben allegorischen Blättern, die anlässlich der Geburt erschienen, Huldigungsschriften zur Volljährigkeit (Josef August Lang, „Stimmen des Volkes zur Allerhöchsten k.k. Trilogie“ [Wien 1877], wo an Rudolf I. und Herzog Rudolf IV. [!] angeknüpft wird) und graphischen Huldigungsblättern zeigen sich innovative Momente auch im Rahmen von Darstellungen zu aktuellem Geschehen, wie sie etwa anlässlich der „Elektrischen Ausstellung“ in Wien (1883) erschienen: Kronprinz Rudolf hielt am Eröffnungstag, dem 16. August 1883, in seiner Eigenschaft als Protektor die berühmt gewordene Ansprache mit der Formulierung vom „Meer von Licht“, das nun von Wien ausgehen werde¹⁸⁸. Eine fast zeitgleiche Verherrlichung des Kronprinzenpaares, nun aber vorgetragen mit dem Instrumentarium barocker Ikonographie, stellt die „Allegorie auf die Verlobung“ Rudolfs mit Stephanie¹⁸⁹ dar: Das hohe Paar, dem die Welt – in Gestalt der vier Elemente – huldigt, ist unter einem Baldachin dargestellt. Rudolf legt seiner Braut symbolisch die (als Silhouette im Hintergrund dargestellte) Stadt Wien zu Füßen.

Hinsichtlich der Verherrlichung im Denkmalkult ist besonders die Büste des Kronprinzen (mit dem Orden vom Goldenen Vlies) in Wien XIX.¹⁹⁰, angefertigt von Caspar von Zumbusch und im Jahr 1885 enthüllt, von Bedeutung; weiters die Reste eines Denkmals für den Kronprinzen aus dem Jahr 1895 von Antonio Chiattonne (ehemals im Schloß Achilleon auf Korfu, später in Mayerling und schließlich im Rudolfsspital; die Reste befinden sich nun im Landstraßer Heimatmuseum)¹⁹¹. Im Garten der Grinzinger Cafemeierei Rudolfshof (Wien XIX., Cobenzlgasse 8) stand auf einem Felssockel ehemals eine Büste des Kronprinzen (nach 1886)¹⁹². Eine „Kronprinz-Rudolf-Säule“ existierte auch in Suczawitza (Sucevița) in der Bukowina. Nicht zuletzt soll hier auf die von 1872 bis 1876 errichtete (und 1934 abgebrochene) Wiener Kronprinz-Rudolf-Brücke hingewiesen werden.

RÜCKBEZÜGE DES 19. JAHRHUNDERTS AUF DIE EPOCHE DER BABENBERGER

Die Epoche der Babenberger war im Kaisertum Österreich in den Medien der bildenden Kunst hinsichtlich des Rückblicks auf „eigene“ Traditionen – mit einigen Ausnahmen – keine wirklich relevante Größe. Dies stellt sich in der Literatur anders dar, in der gerade das Leben des letzten Babenbergerherzogs zu dramatischer Behandlung reizte (vor allem Caroline Pichlers Roman über den letzten Babenberger, „Friedrich der Streitbare“ [1831], weiters Franz Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“ [1825] sowie der Jugendplan seines Schauspiels „Friedrich der Streitbare“). Im Band 19 (1814) des „Österreichischen Plutarch“¹⁹³ führte Hormayr eine Übersicht der Leistungen der Markgrafen und Herzöge aus dem Hause Babenberg durch. Auch neue historische Bewertungen bahnten sich an: Der Archivar Andreas von Meiller veröffentlichte im Jahr 1850 Regesten zur Geschichte der Babenberger Markgrafen und Herzöge, und der Universalhistoriker Max Büdinger legte im Jahr 1858 den ersten Band einer „Österreichischen Geschichte bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts“ vor. Darauf folgte die im Jahr 1866 von Heinrich Ritter von Zeissberg verfaßte „Blüthe der nationalen Dynastien in den österreichischen, böhmischen und ungarischen Ländern vom J. 1000 bis 1276“¹⁹⁴. Auf Funktion und Bedeutung der Babenberger wies auch Johann Newald (1817–1886) in seinem Werk „Die Babenberger in ihrer Bedeutung für Oesterreich“ (Melk o.J.) hin. Darin wird das Geschlecht als „(...) erste österreichische Dynastie (...)“¹⁹⁵ verherrlicht und auf die zukünftige österreichische (habsburgische) Geschichte hin interpretiert: „(...) Babenberger als die ersten Begründer von Österreich künftiger Größe, (...) die wahren Vorgänger und Vorarbeiter des Hauses Habsburg. (...)“¹⁹⁶

Eine derartige Dichte in der Beschäftigung mit der Babenbergerdynastie läßt sich hingegen für die bildende Kunst nicht nachweisen. In Hormayrs „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte“ 3 (1813) ist zum Kapitel „Beyträge zu der von des durchlauchtigsten Erzherzogs Johann kaiserlichen Hoheit gesetzten Preisfrage über die Geographie Innerösterreichs im Mittelalter“ ein Kupferstich von János (Johann) Blaschke (1770–1833) eingefügt (Beischrift: „Die Grösse der Babenberger durch Leopold dem [sic!] Erlauchten gegründet.“)¹⁹⁷ (Abb. 22), der die Funktion der Babenberger in der österreichischen bzw. europäischen Geschichte anhand eines konkreten Ereignisses vorstellt: Markgraf Leopold (Luitpold) I. (976–994) erlegte – der Legende nach – einen Bären und rettete damit dem wehrlosen Kaiser Otto II. (955–983) das Leben¹⁹⁸. Die Bedeutung dieses Ereignisses resultiert vor allem aus der darauffolgenden – historisch jedoch nicht nachweisbaren – Belehnung Leopolds durch Otto. Leopolds heldenhafte Tat wurde auch in Caroline Pichlers Gedicht „Markgraf Leopold der Erlauchte“¹⁹⁹ thematisiert und von Joseph Führich im Jahr 1830 in



Die Grösse der Babenberger durch Leopold dem Erlauchten gegründet

Abb. 22: János (Johann) Blaschke, „Die Grösse der Babenberger durch Leopold dem (sic!) Erlauchten gegründet“, Kupferstich in Hormayrs „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte“ 1813 (Wien, ÖNB)

einer Bleistiftzeichnung in der Wiener Albertina²⁰⁰ sowie – als dramatisch gestaltete Szene – in einer Deckfarbenmalerei von Leander Ruß (1845)²⁰¹ dargestellt.

Hinsichtlich der Geschichte der Babenberger weiter ausgreifend konzipiert ist das Œuvre des von Hormayr angeregten Historienmalers Sigmund Ritter von Perger (1778–1841), der in Wien im Jahr 1813 eine Folge kolorierter Aquatintastiche in vier Heften als ersten Höhepunkt der Beschäftigung mit den Babenbergern herausbrachte: „XVI Szenen aus der Vaterlands-Geschichte. Epoche der Babenberger. Ihrer k.k. apostolischen Majestät Marien Louisen Kaiserin von Österreich geweiht. (...)“²⁰² Darunter findet sich als Nr. 1 (in Heft 1) die bereits genannte Rettung Kaiser Ottos durch Leopold²⁰³. Perger widmete seinen Zyklus Kaiserin Maria Ludovica (1787–1816), der Gemahlin Kaiser Franz II. (I.) und eifrigen Verfechterin der nationalen Sache. Pergers Stiche behandeln zum Teil bekannte historische Begebenheiten wie die Schleierauffindung durch den hl. Leopold (III.) [Nr. VI], „Die Ablehnung der Kaiserwürde durch den hl. Leopold“ (Nr. VII)²⁰⁴, die Szene „Leopold (V.) erkämpft Ptolemais und Österreichs neuen Wappenschild“ (Nr. IX) sowie den „Tod Friedrichs des Streitbaren an der Leitha gegen die Ungarn“ (Nr. XVI). In seinem Werk ist zudem eine deutliche Betonung von Schlachtenszenen zu konstatieren²⁰⁵. Babenbergische



Abb. 23: Blasius Höfel (nach einer Zeichnung von Leander Ruß), „Gründung der St. Stephanskirche durch Heinrich II. Jasomirgott im Jahre 1144“, Enthebungskarte, Hochätzung, 1839 (Wien, ÖNB)

Geschichte wird hier – wie auch in der zeitgleichen habsburgischen Propaganda – vor allem unter dem Gesichtspunkt der unablässig propagierten engen Beziehung *zwischen Volk und Herrscher* thematisiert, was die spezifische Art des Rückgriffs auf die (eigene) Geschichte, die nun unter *aktuellen* Vorzeichen interpretierbar erscheint, deutlich macht. Im Zentrum des Interesses standen zumeist knapp formulierte Situationsberichte zu historischen Ereignissen, von denen angenommen werden konnte, daß sie vaterländische Gefühle befördern würden.

HERZOG HEINRICH II. JASOMIRGOTT

Unter den Babenbergerregenten wurde in besonderer Weise Heinrich II. Jasomirgott (reg. 1141–1177), unter dem Österreich zum Herzogtum (1156) erhoben und die Residenz nach Wien verlegt wurde, ein wichtiger Bezugspunkt in bildlichen Darstellungen. Eine Hochätzung von Blasius Höfel (nach einer Zeichnung von Leander Ruß) aus dem Jahr 1839 zur „Gründung der St. Stephanskirche / durch Heinrich Jasomirgott im Jahre 1144.“ als „Enthebungskarte vom Neujahrwünschen / für das Jahr 1840.“²⁰⁶ (Abb. 23) veranschaulicht die Gründung von St. Stephan in Wien und illustriert damit den wichtigsten Aspekt im Wirken des Regenten: Der Steinmetz bzw. Baumeister verweist, vor dem Herrscher kniend,



Abb. 24: Karl Ruß, Heinrich II. Jasomirgott läßt durch Octavian Wolzner aus Krakau außerhalb Wiens die Stephanskirche bauen, Feder- und Pinselzeichnung, vor 1843 (Wien, ÖNB)

auf den hl. Stephan als Kirchenpatron. Leander Ruß griff damit auf eine künstlerische Formulierung seines Vaters Karl Ruß (1779–1843) zurück („Heinrich II. läßt durch Octavian Wolzner aus Krakau außerhalb Wiens die Stephanskirche bauen“)²⁰⁷ (Abb. 24). Darstellungen dieser Art wurden bevorzugt in habsburgischen Publikationen der zweiten Jahrhunderthälfte aufgegriffen (z. B. die entsprechende Xylographie bei Bermann 1880)²⁰⁸ (Abb. 25) und damit nicht zuletzt Grundlagen für Sujets wie „Rudolf IV. besucht den Bau des Stephansdoms 1361“, wo gezeigt wird, wie Herzog Rudolf IV. die Pläne zum Bau des Stephansdomes im Jahr 1361 besichtigt²⁰⁹: Die Anwesenheit des Regenten vor dem Stephansdom ist in beiden Fällen die *typisierte* Folie, vor der das konkrete historische Geschehen entwickelt wird. Als Einzelfigur in nicht-szenischen Zusammenhängen ist Herzog Heinrich II. hingegen selten nachzuweisen, etwa in der Tonlithographie „Heinrich Jasomirgott“ (Druck von J. Haller nach einem Entwurf von Vinzenz Katzler)²¹⁰ in Adolf von Kassays Werk „Vaterländische Alterthümer und Geschichte der Kaiserlichen Königlichen Haupt- und Residenzstadt Wien, und der Festungen Oesterreichs. Von der ältesten bis auf die neueste Zeit gesammelt, und nach den glaubwürdigsten Quellen bearbeitet“ (Wien 1856) – eine Publikation, die sich mit der Geschichte Wiens von der Römerzeit bis zum Mittelalter beschäftigt: Der Herrscher ist hier vor einer



Abb. 25: Herzog Heinrich II. Jasomirgott besucht den Neubau der Wiener Stephanskirche, Xylographie in Bermann 1880 (Wien, ÖNB)

Brüstung mit Torbogen dargestellt. Das niederösterreichische Wappen (fünf Haubenlerchen), der österreichische Bindenschild, der Leopoldsberg und St. Stephan fügen das Porträt in einen größeren heraldischen und topographischen Kontext. Neben dem hl. Leopold III.²¹¹ ist in der Geschichtsreflexion des 19. Jahrhunderts vor allem Herzog Leopold VI. (reg. 1194/1198–1230) ein wichtiger Bezugspunkt, besonders deutlich in der lavierten Federzeichnung „Leopold VI. nimmt in Lilienfeld die Kreuzfahne vor dem Aufbruch zum Kreuzzug 1217“²¹², und vor allem in Joseph Matthias von Trenkwalds Gemälde „Herzog Leopolds des Glorreichen Einzug in Wien nach dem Kreuzzug von 1219“ (1872)²¹³. Bereits ein Jahr nach der Entstehung erfolgte der Ankauf dieses Werkes für die Kaiserliche Gemäldegalerie. Trenkwald griff hier den Typus des feierlichen Herrscheradventus auf, dessen Bedeutung noch in Anton Romakos Gemälde „Der Einzug Marc Aurels in Wien“ (1884/1885)²¹⁴ wirksam werden sollte.

DIE REZEPTION DER BABENBERGER IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Die Geschichte der Babenberger blieb bis zum Ende der Monarchie ein Bezugspunkt, und dies vor allem in Themenkreisen, die bereits am Anfang des Jahrhunderts als prägend formuliert worden waren. „Leopold I. rettet Kaiser Otto II. auf der Bärenjagd das Leben“

fand etwa noch in einer Heliogravüre nach einem Gemälde von Franz Adalbert Seligmann (1862–1945) aus dem Jahr 1887 Darstellung. Das Werk wurde in dem von Max Herzig herausgegebenen Jubiläumsband „An Ehren und an Siegen reich. Bilder aus Österreichs Geschichte“ (Wien 1908)²¹⁵ reproduziert. Ein besonderes Medium der Verbreitung vaterländischer Themen war im 19. Jahrhundert neben populären Jubiläumswerken dieser Art das „Schulwandbild“, das von Österreich aus seinen Siegeszug durch die Welt antrat: Realschulprofessor Joseph Langl (1843–1916) schuf im Jahr 1869 zum ersten Mal große Tableaus, die auf die Bedürfnisse der höheren Schulen abgestimmt waren, sodaß sie von allen Schülern einer Klasse *zugleich* gesehen werden konnten. Seine „Denkmäler der Kunst. Bilder zur Geschichte für Mittelschulen und verwandte Lehranstalten“ (Wien 1872) wurden durch Ministerialerlaß empfohlen²¹⁶. Die solcherart *bildlich vermittelte* Geschichte führte konsequenterweise dazu, daß die Geschichtsvorstellungen der Öffentlichkeit vor allem durch entsprechende Reproduktionen bestimmt wurden. Hiefür bildeten bekannte und immer wieder abgebildete Werke wie Joseph Matthias von Trenkwalds Gemälde des „Einzugs Leopolds des Glorreichen“ (siehe oben) eine entsprechende Grundlage.

DIE IKONOGRAPHIE DER BABENBERGER IN DER PLASTIK

Ähnlich wie bei der Rezeption der Geschichte der Habsburger ist auch die Umsetzung von Themen aus der babenbergischen Epoche in den Medien der Plastik die Ausnahme. Das Wiener Heeresgeschichtliche Museum besitzt eine Reihe von Bronzestatuetten (Bronzehohlguß) [H. ca. 25 cm] von Josef Selb (um 1810–?) aus dem Jahr 1853, Babenberger-Markgrafen und -herzöge darstellend, von denen eine, Herzog Friedrich II. der Streitbare, am Sockel rechts mit „Ciseliert v. / Josef Selb / 1853“ bezeichnet ist²¹⁷. Weiters sind folgende Statuen erhalten: Friedrich I.²¹⁸, Leopold V.²¹⁹, Albrecht I.²²⁰, Leopold IV.²²¹, Leopold VI.²²², Friedrich II.²²³, Leopold I.²²⁴, Leopold III.²²⁵ (mit Strauch und Schleier!), Ernst III.²²⁶, Heinrich I.²²⁷ und Heinrich II. (Jasomirgott)²²⁸ (auf einen Pfeiler mit dem Grundriß des Stephansdomes [„STEFA (...) / KIRCH“] gestützt). Eine derartig vollständige Babenbergerserie ist ungewöhnlich und demonstriert das – nach 1848 erwachte – Interesse an Vertretern dieser Dynastie, das schließlich in prominenten Ausstattungen der zweiten Jahrhunderthälfte („Ruhmeshalle“ des „Arsenals“)²²⁹ kulminieren sollte. Eine Bezugnahme auf die geschichtlichen „Ursprünge“ Österreichs in der Babenbergerzeit in der Skulptur zeigt auch Josef Breitners (1864–1930) Monumentalrelief (Enthüllung am 6. August 1893) mit „(...) altarförmiger Umrahmung (...)“²³⁰ an der südlichen Front der Wiener Schottenkirche, „Herzog II. Jasomirgott genehmigt den Grundriß der Schottenkirche“, mit der Inschrift „DEM BABENBERGERHERZOG / HEINRICH JASOMIRGOTT / STIFTER DER

SCHOTTEN-ABTEI / GRÜNDER DES REGENTENSITZES IN WIEN / ABT ERNEST HAVSWIRTH MDCCCXCIII²³¹: Das Relief zeigt den Herzog, der nach seinem Tod (1177) an der Seite seiner Gemahlin Theodora von Byzanz und seiner Tochter Agnes in der Gruft der Wiener Schottenkirche seine letzte Ruhestätte fand²³², wie er von einem knienden Steinmetzmeister den Plan der Schottenkirche übernimmt und mit seiner Rechten symbolisch darauf hinweist, daß über den Bau der Segen Gottes erfleht werden müsse. Rieger²³³ zufolge erinnert die knabenhafte Jünglingsgestalt, die vor dem Herzog kniet und diesem den Grundriß der Schottenkirche weist, an den Jüngling, der dem Herzog im Traum erschien und ihn auf den Bau von St. Stephan hinwies (siehe oben). Auf den Stifter Heinrich II. nimmt nicht zuletzt das Hauptportal (1831) des Konventgebäudes des Wiener Schottenklosters mit der Inschrift „HENRICUS. AUSTRIAE. DUX. FUNDAVIT. MCLVIII.“²³⁴ Bezug. Das Jahr 1158 wurde bis 1958 als eigentliches Gründungsjahr angesehen, während heute 1155 als gesichert gilt. Auf die Übergabe der Kirche an die Schottenmönche durch Heinrich II. spielen – die unter der Orgelepore befindlichen – Malereien in der Schottenkirche (ausgeführt von Julius Schmid, 1885/1886) an, flankiert von Darstellungen der Heiligen Franziskus und Elisabeth, den Namenspatronen des Kaiserpaares²³⁵. Auch der Hochaltar der Schottenkirche (Weihe am 9. September 1883), das letzte Werk Heinrich von Ferstels, verweist mit einer Mosaikarbeit nach Michael Rieser (1828–1905), ausgeführt von der Innsbrucker Glasmalerei-Anstalt, auf den prominenten Kirchen- und Klosterstifter²³⁶: Herzog Heinrich kniet vor der Gottesmutter, die das Jesuskind am Arm trägt, und erfleht von ihr Schutz und Fürbitte für seine fromme Stiftung. Ihm zur Seite stehen der Ordensvater Benedikt und Papst Gregor I. sowie der hl. Jakobus d.J. zur Erinnerung daran, daß die Übergabe der Stiftung am Jakobstag erfolgte, bzw. an die Funktion des Jakobus d.J. als Patron der Schottenmönche (flankierende Statuen in den Nischen: hl. Kaiser Heinrich II. [links] und hl. Leopold [rechts]).

Ein anders gearteter Hinweis auf einen angeblichen geschichtlichen „Ursprung“ ist am Beginn des 20. Jahrhunderts durch Rudolf Weyrns Monumentalrelief an der rechten äußeren Seitenwand der Wiener Peterskirche, die „Gründung der Peterskirche durch Karl den Großen“ (1906) darstellend²³⁷, geschaffen worden. Das Relief (Inschrift: „KAISER KARL DEM GROSSEN DEM GRÜNDER DES OSTREICHS STIFTER DIESER KIRCHE“), das in der Aufrichtung des Kreuzes die Christianisierung durch Karl den Großen veranschaulicht, wurde über Anregung des Wiener Buchhändlers und Kommerzialrates Wilhelm Müller errichtet²³⁸. Karl der Große ließ angeblich an diesem Ort – nach seinem ersten erfolgreichen Feldzug gegen die Awaren – um 792 ein Kreuz errichten, an dessen Stelle in späterer Zeit eine dem hl. Petrus geweihte Kirche trat.

GENEALOGIEN ALS GRUNDLAGEN DYNASTISCHER LEGITIMATIONSSTRATEGIEN

Stammbäume stellen ohne Zweifel jenes Instrument dar, mit dessen Hilfe sich die „eigenen Ursprünge“ und – davon ausgehend – gegenwärtige Ansprüche am anschaulichsten verdeutlichen lassen. Die Bedeutung von Genealogien und Geschlechterketten im Rahmen von Herrschaftsstrategien – seit der „Ehrenpforte“ Kaiser Maximilians I. (1515) – bestand vor allem darin, „Erbcharisma“ und „Herrschaftssicherung“ herzustellen, indem man die Macht der Ursprünge auf das Sakrosankte und vom Ursprung Abstammende übertrug²³⁹. Die sich zuweilen daraus ableitende, gleichsam „sanktifizierte“ Rolle des Kaisers wurde in dem im Jahr 1696 in Salzburg publizierten Werk „Annus Sanctus Habspurgo-Austriacus (...)“ Johann Ludwig Schönlebens, das die Verwandtschaft Kaiser Leopolds I. mit 365 (!) Heiligen nachzuweisen versucht (basierend auf einem Lobpreis Rudolfs I. [S. if.]), in den Vordergrund gestellt. Im 17. und 18. Jahrhundert erschienen darüber hinaus viele Schriften, in denen gerade die Herrschergenealogie im Zentrum des Interesses stand. Wie später im 19. Jahrhundert spielte dabei das „(...) genealogische Ursprungsethos (...)“²⁴⁰ die tragende Rolle.

RUDOLF VON HABSBURG UND DIE BESCHWÖRUNG DES GENEALOGISCHEN „URSPRUNGS“

Der dynastische Ahnherr Rudolf von Habsburg stellte für die österreichische Herrscherlegitimation des 19. Jahrhunderts die bestimmende Persönlichkeit dar, wiewohl Rudolf und Kaiser Maximilian I. seit dem späten 18. Jahrhundert auch als Beispiel für „große Deutsche“ gesehen wurden. Die von Anton von Kern von 1785 bis 1791 herausgegebene Publikation „Leben und Bildnisse der grosen (sic!) Deutschen“²⁴¹ vereinnahmt ebendiese beiden Persönlichkeiten neben Tilly, Wallenstein, Dürer, Mengs und anderen für das Deutschtum. Prominenter sind die Bezüge der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches auf den Stammvater Rudolf: In der Publikation „Gespräch im so genannten Reiche der Todten, zwischen Rudolph dem Ersten, Grafen von Habspurg, Roem. Kayser und Stamm-Vater des Durchl. Ertz-Hertzog. Hauses Oesterreich und Carl dem Sechsten, Roem. Kayser und Koenige in Spanien“ (Frankfurt/M. 1741) wird im Frontispizkupferstich Rudolf mit Kaiser Karl VI. (beide mit Kaiserkrone) kombiniert. Dazwischen befindet sich ein Adler unter der Sonne (Beischrift: „Der Adler schwinget sein Gefieder, / zu seinen [sic!] ersten Ursprung wieder.“). Entsprechende Verweise auf den Stammvater Rudolf ließen sich bei vielen Gelegenheiten herstellen: Zumeist stand die beanspruchte *Kontinuität des Herrschertums* im Zentrum des

Interesses, so im Gedicht „Österreich über Alles“ von Heinrich Joseph von Collin (1771–1811): „(...) Und weil es (Österreich [W.T.]) will, / Ruft Rudolf aus des Himmels Höhen / Zu Franz herab: Es wird bestehen, / Weil Öst'reich will. / Hoch Österreich! (...)“²⁴² (6. Strophe) – als deutlicher Rückgriff auf Philipp Wilhelm von Hörnigks (Hornecks) bekannte Publikation „Österreich über alles, wenn es nur will“ (1684). Auch die oppositionelle Vormärzpublizistik wie Franz Schuselkas Broschüre vom Beginn des Jahres 1848 mit dem Titel „Österreich über alles, wenn es nur will“²⁴³ bezog sich noch auf Hörnigks Schrift.

STAMMBÄUME

Unmittelbar mit diesem *personalisierten* Bezug auf den dynastischen Stammvater sind die Stammbäume²⁴⁴ verbunden, die – ausgehend von Rudolf von Habsburg – das Habsburgergeschlecht und seine Regenten verherrlichen. Diese Gattung erfuhr im 17. und 18. Jahrhundert in der Graphik und in der Medaillenkunst eine überaus starke Wertschätzung, besonders deutlich aber in der im Jahr 1698 in Wien entstandenen Kupferstichserie „Arbor Monarchia (...)“ als eine von Wilhelm Prämer konzipierte und verfaßte Publikation, die eine umfassende Weltgeschichte als Stammbaum von der Schöpfung (!) bis zu Kaiser Leopold I. präsentiert²⁴⁵, zudem in Medaillen in der Art eines Exemplars aus dem Jahr 1687 (Martin Brunner und Georg Friedrich Nürnberger aus Nürnberg) auf die römische Königskronung Josephs I. in Augsburg mit dem aus Medaillons bestehenden Stammbaum Kaiser Leopolds I. und der römischen Könige bis Ferdinand IV. (Avers)²⁴⁶. Die äußere Umschrift am Avers „POTENS IN TERRA ERIT SEMEN EIUS“ (nach Ps 111, 2) entspricht der Prophetie des Stammvaters Abraham, wie sie auch in Carl Rahls Programmentwurf für das Wiener „Arsenal“ aufgegriffen wurde²⁴⁷. Auch die „Große Medaille“ des Jahres 1690 (Martin Brunner und E. Färber, Nürnberg) auf die römische Königskronung Josephs I. mit dem Stammbaum Leopolds I. und der römisch-deutschen Könige aus dem Haus Habsburg seit Rudolf I.²⁴⁸ vertritt diese Kategorie. Beide Medaillen kleiden die Herrschergenealogie in die beliebte Baummetapher²⁴⁹, die im 19. Jahrhundert eine reiche Entfaltung erleben sollte²⁵⁰.

Stammbäume betonen in besonderer Weise die *ununterbrochene Kontinuität* einer Dynastie. Dies läßt sich an verschiedenen Werken des 18. Jahrhunderts deutlich dokumentieren. Das bedeutendste Zeugnis ist Daniel Grans Deckenfresko „Die Verherrlichung des Hauses Österreich“ im „Kaisersaal“ des Stiftes Klosterneuburg (1749 und 1756), nach dessen Konzept sich alle drei Dynastien (Babenberger, Habsburger und Lothringer) quasi nahtlos aneinanderreihen lassen (nach dem Programm: „[...] Die glorie und majestät des hauses von Österreich, in dem Babenbergischen Stamme angefangen, in dem Habsburgischen erhöht und in dem lothringischen prosequieret. [...]“)²⁵¹. Bemühungen zur Veranschauli-



Tafel des (1486) Stammbaum-König
Anna Granin von Hohenburg
Frau Agnes Herzogin von Burgundi

Abb. 26: Primisser 1821, Lithographien der Stammtafeln des von Kaiser Maximilian I. zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Auftrag gegebenen „Stammbaums des Hauses Österreich“, Taf. 1, „Rudolf der sighthaft Romischer Kunig. / Frau Anna Granin von Hohenburg. / Frau Agnes Herzogin von Burgundi“ (Wien, ÖNB)

einzelnen Funktionen sind in einer Legende klar nach Kaiser, König, Kurfürst, Erzherzog, Herzog etc. aufgeschlüsselt (rechte Legende als Hinweis auf den Stammvater: „RUDOLPHUS I. / Graf zu Habsburg ist der erste Stamm-Vatter / des Durchläüchtigsten [sic!] Hauses von Oesterreich. / Dieser ist der wahre Stam (sic!) des Durch- / läüchtigsten uralten Erz-Haus von / Oesterreich.“).

Besondere Bedeutung für die genealogischen Bestrebungen der franziszeischen Zeit besitzt vor allem die Publikation Primisser 1821²¹⁴ mit 54 lithographierten Tafeln der Stammtafeln (von Rudolf I. bis Philipp dem Schönen) des von Kaiser Maximilian I. zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Auftrag gegebenen „Stammbaums des Hauses Österreich“. Die Bildunterschriften der einzelnen Tafeln geben Informationen zu den betreffenden Personen und ihren Gemahlinnen (z. B. Taf. 1: „Rudolf der sighthaft Romischer Kunig. / Frau Anna Granin von Hohenburg. / Frau Agnes Herzogin von Burgundi“) [Abb. 26], zum gesamten Stammbaum „in Umrissen“ (auf den Tafeln 54 und 55) sowie zu einer Lithographie (Taf. 56, fig. II) der Grabplatte Rudolfs in Speyer (1689 und 1793 zum Teil zerstört) [Abb. 27] zusammen

chung der Dynastie Habsburg-Lothringen gehen auf das Jahr 1736 zurück, als Kaiser Karl VI., anlässlich der Vermählung seiner Tochter Maria Theresia mit Franz Stephan von Lothringen, dem Historiker Marquard Herrgott (1694–1762) den Auftrag zu einer Genealogie gab, welche die gemeinsame Abkunft der Häuser Lothringen und Habsburg aus dem Haus Elsaß mit dem Stammvater Eticho im 6. Jahrhundert beweisen sollte²⁵². Damit wurde der Akzent auf den übergeordneten Begriff „Haus Österreich“ gelenkt, unter dem man die Geschichte aller drei Dynastien (Babenberger, Habsburger und Lothringer) zu einer scheinbar bruchlosen historischen Kontinuität zusammenfaßte. Ein frühes Beispiel einer Genealogie, welche die Ahnen (bis zum legendären „Erkemwaldus“) miteinbezog, ist ein – kurz nach 1789 (!) entstandener – aquarellierter Stammbaum²⁵³, der den Zeitraum von Erkemwald (Majordomus beim Merowingerkönig [† 661]) bis Kaiser Joseph II. umfaßt: Die ein-



Abb. 27: Primisser 1821, Lithographien der Stammtafeln des von Kaiser Maximilian I. zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Auftrag gegebenen „Stammbaums des Hauses Österreich“, Taf. 56, fig. II, Grabplatte Rudolfs im Dom zu Speyer (Wien, ÖNB)

bis auf die gegenwärtige Zeit / nach den / IN DEN K. K. SAMMLUNGEN ZU WIEN / befindlichen Originalien (sic!)“. Werke aus den habsburgischen Sammlungen fungieren hier (wie bei Primisser) als künstlerischer Ausgangspunkt für eine entsprechende Monumentalisierung im Medium der Druckgraphik. Damit wurde einerseits die Popularisierung des habsburgischen „Kulturbesitzes“ und andererseits eine anschauliche Visualisierung habsburgischen Geschichtsverständnisses erzielt.

Besonders die *Baummetapher* erfuhr als genealogisches Vermittlungsinstrument in der franziszeischen, ferdinandeischen und franzisko-josephinischen Zeit eine unbekannte Blüte in allen graphischen Medien, etwa in Peter Fendis (nicht ausgeführtem) Stammbaumentwurf des Hauses Habsburg (Aquarell, um 1833)²⁹⁷, weiters in einem habsburg-lothringischen Stammbaum mit Porträts von Maria Theresia und Franz I. Stephan bis zu Kaiser Franz Joseph I. und Elisabeth im Zentrum („STAMM-BAUM HABSBURG-LOTHRINGEN“)²⁹⁸ oder in der in Budapest gedruckten Lithographie „STAMMBAUM DES / HAUSES

mit anderen Darstellungen des Stammvaters Rudolf (auf Münzen und Medaillen)²⁹⁹. Das Ziel des umfangreichen Unternehmens wird im „Vorbericht“ erläutert, indem der Rahmen der Publikation mit der „(...) Herausgabe wichtiger vaterländischer Denkmahle der Kunst (...)“ umrissen und auf Freiherr von Hormayrs Werk „Österreichischer Plutarch“ verwiesen wird, das „(...) als Nationalwerk längst in allen Händen ist. (...)“. In diese Kategorie einer *personenbezogenen* – und somit nicht abstrakt formulierten – Darstellung der Herrscherfolge des Hauses Habsburg gehört auch die – 23 Lithographien umfassende – Serie der Habsburgerregenten von Rudolf I. bis Kaiser Ferdinand I. (Lithographien von Gustav Simon [tätig in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts] im Verlag der lithographischen Anstalt von Ludwig Mohn in Wien)³⁰⁰ unter dem Titel „DAS / KAISERHAUS / OESTERREICH. Bildniss-Reihe / SÄMMTLICHER KAISER / aus dem / aller durchlauchtigsten Hause / Habsburg und Lothringen / von Rudolph I.



Abb. 28: „Stammbaum des Hauses Habsburg-Lothringen 1708–1911“ von Oberstleutnant Franz Angeli, Lithographie, nach 1911 (Wien, ÖNB)



Abb. 29: Michael Folger (gedruckt in Wien bei Johann Schönberg), „Chronologische Darstellung der Regenten aus dem allerhöchsten oesterreichischen Herrscherhause von dessen Stifter Rudolph von Habsburg bis auf Seiner jetzt regierenden Majestät Ferdinand I.“, Lithographie, nach 1835 (Wien, ÖNB)



Abb. 30: Faustinus Herr (gedruckt in Wien bei Alois Leykam), „Tableaux des Österreichischen Kaiserhauses von Rudolph von Habsburg bis auf Seine Majestät Ferdinand I.“, Lithographie, 1837 (Wien, ÖNB)

HABSBURG-LOTHRINGEN 1708–1911“ von Oberstleutnant Franz Angeli (1857–1920) mit eingezeichneten Bildnissen und Ziffern, die auf entsprechende Legenden verweisen (mit einem Heft zur Erklärung als Anlage)³⁵⁹ (Abb. 28). Werke dieser Art wurzeln offensichtlich in älteren Stammbaumtypen²⁶⁰. Ein Stammbaum, entstanden um 1840, entworfen und herausgegeben von Anton II. Ziegler, gedruckt bei Johann Höfelich, zeigt etwa sämtliche habsburgische Nachkommen aus der Ehe von Franz I. Stephan mit Maria Theresia bis ca. 1840. Der Rahmen listet die Wahlsprüche der Regenten auf; die untere Zierleiste die Wappen der Kronländer¹⁶¹.

Besonders deutlich wird der Charakter dieser dynastischen „Legitimationsbilder“ dann, wenn die dynastische „Wurzel“, der Stammvater Rudolf von Habsburg, eine deutliche Betonung erfährt, etwa in der Lithographie „CHRONOLOGISCHE DARSTELLUNG / der Regenten aus dem allerhöchsten oesterreichischen Herrscherhause von dessen Stifter Rudolph von Habsburg bis auf Seiner jetzt regierenden Majestät FERDINAND I.“ (Li-



Abb. 31: Josef Franz Xaver Kaiser, „Stammbaum des österreichischen Regentenhauses Habsburg männlicher Linie von Rudolph von Habsburg bis Maria Theresia von 1273 bis 1780“, Lithographie, um 1815 (Graz, Neue Galerie am Joanneum, Graphische Sammlung)



Abb. 32: August Strixner und Joseph Zürnich (Zeichnung und Lithographie, gedruckt in der lithographischen Anstalt von I. G. Grünwald in Wien), „Der Schutzgeist Oesterreich's“, vor 1852 (Wien, ÖNB)

thographie von Michael Folger [um 1840/1850 in Wien tätig], gedruckt in Wien bei Johann Schönberg [1780–1863])²⁶² (Abb. 29), weiters in dem sehr ähnlich gestalteten Blatt „TABLEAUX / DES ÖSTERREICHISCHEN KAISERHAUSES / von Rudolph von Habsburg bis auf Seine Majestät Ferdinand I.“ (Lithographie von Faustinus Herr, 1837, gedruckt bei Alois Leykam in Wien)²⁶³ (Abb. 30) sowie in der kolorierten Lithographie „STAMMBAUM DES ÖSTERREICHISCHEN KAISERTHUMS.“ (von Rudolf I. [liegend mit den Insignien des Heiligen Römischen Reiches dargestellt] bis Kaiser Ferdinand I. mit seiner Gemahlin Maria Anna Carolina und der Darstellung der Habsburg sowie anderer Schlösser der Umgebung; gedruckt in Wien bei Franz Barth [1789–1853])²⁶⁴. Bereits in der franziszeischen Epoche wurde von Genealogien ausgiebig Gebrauch gemacht, etwa im „Stammbaum des österreichischen Regentenhauses Habsburg männlicher Linie von Rudolph von Habsburg bis Maria Theresia von 1273 bis 1780“, einer – um 1815 in Graz entstandenen – Lithographie von Josef Franz Xaver Kaiser (1786–1859)²⁶⁵ (Abb. 31), die

einen mächtigen Baum durch die eingesetzten Namensmedaillons in einen Stammbaum verwandelt: Die Regenten sind hier durch Kronen ausgezeichnet. Anhang 3 (ebenfalls eine Lithographie von Kaiser) zeigt die männlichen Habsburger von 1745 bis 1817²⁶⁶, Anhang 1 die männlichen Babenberger von 983 bis 1246 („Stammbaum / des / oesterreich: Regenten Hauses / Babenberg / männlicher Linie / von Leopold I. bis zum Interregnum / von 983 bis 1246.“)²⁶⁷. Alle Anhänge sind als Faltafeln der Publikation „Vollständige Bilder-Reihe der österreichischen Regenten aus dem Hause Babenberg, dann der deutschen Kaiser aus dem Hause Habsburg und Lotharingen, von Kaiser Rudolph dem Ersten, bis auf die gegenwärtige Zeit“ (Graz 1827) beigegeben, die zudem ganzseitige Darstellungen mit Lithographien von Babenbergern und Habsburgern in vier Abteilungen enthält.

Die reiche Tradition dieser Gattung setzte sich in der Zeit des Neoabsolutismus – allerdings unter anderen politischen Vorzeichen – fast nahtlos fort. Gleichsam als „Programmbild“ der Regierung (1848–1852) unter Felix Fürst Schwarzenberg (1800–1852) mit dem jungen Franz Joseph im Zentrum muß eine Lithographie mit dem „Schutzgeist Oesterreichs“²⁶⁸ (gezeichnet und lithographiert von August Strixner und Joseph Zürnich, gedruckt in der lithographischen Anstalt des I. G. Grünwald [Wien]) [Abb. 32] angesehen werden, die ihr inhaltliches Potential vor allem aus dem oben – im Typus Karls des Großen – wiedergegebenen Rudolf von Habsburg (mit Reichskrone), flankiert von Franz II. (I.) links und Joseph II. rechts, den Namenspatronen des jungen Monarchen, bezieht. Die „Herrscher des Hauses Habsburg-Lothringen“ von Franz I. Stephan bis Franz Joseph I. zeigt eine Lithographie von Johann Höfelich nach einer Zeichnung von Vinzenz Katzler (um 1848)²⁶⁹: Kombiniert wird unter dem Titel „Der allerdurchlauchtigste Kaiserstamm / Habsburg Lothringen / von der grossen Maria Theresia bis zum Regierungs Antritte S. Majestät Franz Joseph I.“ Kaiser Franz Joseph (im österreichischen Kaiserornat) im Zentrum (dahinter der Stammbaum von Maria Theresia und Franz I. Stephan bis Franz II. [I.]), umgeben von Franz Carl und Sophie, der Generalität sowie den Personifikationen der „Geschichtsschreibung“ (links außen) und der „Zeit“ (rechts außen) mit kleinformatigen Darstellungen bedeutender Ereignisse aus der Geschichte des Hauses Habsburg(-Lothringen) über den Giebelabschlüssen (Rudolfs I. Begegnung mit dem Priester, Maria Theresia auf dem Reichstag in Preßburg [1741], Die Völkerschlacht bei Leipzig [1813] und Kaiser Joseph II. mit dem Pflug, 1769 [von links nach rechts]). Ein Durchblick durch den Spitzbogen im linken Teil zeigt die Habsburg und rechts einen Blick auf Wien mit der Karlskirche und St. Stephan. Fast unverändert wurde der hier verwendete Typus des jungen Kaisers Franz Joseph in einer weiteren (unsignierten) Lithographie (nach einer Zeichnung Vinzenz Katzlers) aus dem Jahr 1848 verwendet, offensichtlich Teil einer größeren Serie von Herrscherdarstellungen: Der junge Kaiser ist hier stehend im österreichischen Kaiserornat wiedergegeben. Daneben befinden sich auf einem Podest die Kaiserinsignien mit dem Dekret „Constitution“²⁷⁰. Der inhaltli-



Abb. 33: Albert Riemensberg Ritter von Radmannsdorf (nach Karl Klieber), „Stamm-Tableau des allerdurchl. Oester. Kaiserhauses“, Lithographie, 1856 (Wien, ÖNB)

che Zusammenhang dieser Blätter aus der frühen Regierungszeit Franz Josefs besteht in der aus der dynastischen Tradition (Stammbäume!) begründeten Betonung der *Legitimität der österreichischen Monarchie* gegen aktuelle revolutionäre Tendenzen, zum Teil unter Hinweis auf unverwechselbare habsburgische „Hausgeschichten“. Als abstrakter Stammbaum konzipiert, jedoch mit – in die rahmende Astwerkleiste eingestreuten – Szenen kombiniert ist ein „Stamm-Tableau des allerdurchl. Oester. Kaiserhauses“ (1856), eine Lithographie von Albert Riemensberg Ritter von Radmannsdorf (1802–1860) nach Karl Klieber²⁷³ (Abb. 33): Das Blatt umfaßt den Zeitraum der Dynastie von 1273 bis 1856. Die Wahlsprüche der einzelnen Regenten sind bei den jeweiligen Namen eingetragen: Die den Stammbaum umgebenden kleinformatigen, vignettenartigen Darstellungen entsprechen im wesentlichen den bekannten Traditionen, die mit den jeweiligen Regenten verknüpft sind (unter anderem: Rudolf von Habsburg und der Priester, die Belehnung der Söhne Rudolfs, Maximilian in



Abb. 34: Josef Axmann (nach einer Zeichnung von Albert Schindler), „Stammbaum der Regenten des Oesterreichischen Kaiserhauses“, Stahlstich, nach 1848 (Graz, Neue Galerie am Joanneum, Graphische Sammlung)

(von Rudolf I. bis Franz Joseph I.) anhand lorbeerbekränzter Porträtmedaillons und signethafter Veduten von St. Stephan in Wien (links) und der Habsburg (rechts) veranschaulicht, ist ein Stahlstich (nach 1848) von Josef Axmann (1793–1873) nach einer Zeichnung von Albert Schindler (1805–1861) mit dem Titel „Stammbaum der Regenten des Oesterreichischen Kaiserhauses“²⁷¹ (Abb. 34).

Unter dem Aspekt der Integration bestimmter aktueller Ereignisse konnte dieses Schema des Stammbaumes Veränderungen erfahren und somit einen gewissen Variationsreichtum entfalten, beispielsweise in der lithographischen „VERMÄHLUNGS-TAFEL / der Regenten / des erlauchten Kaiserhauses Habsburg & / HABSBUURG-LOTHRINGEN / Zur Erinnerung an die / FEIER DER SILBERNEN HOCHZEIT / Ihrer Majestäten / Kaiser Franz Josef I. und Kaiserin Elisabeth / am 24. April 1879.“²⁷⁴ (Abb. 35), entworfen und herausgegeben von Leonhard Bauer, gedruckt bei Johann N. Vernay (Wien-Alsergrund): Das

der Martinswand, die Türkenbelagerungen, Kaiser Ferdinand II. in der Hofburg zum Kruzifix betend [1619], der Reichstag in Preßburg [1741], Kaiser Joseph II. hinter dem Pflug [1769] und die Begebenheit, wie Carl Philipp Fürst von Schwarzenberg die Siegesnachricht nach der Völkerschlacht von Leipzig überbringt [1813, nach Johann Peter Kraffts Gemälde]). Über diese historischen Randverzierungen informiert ein eigenes Beiblatt²⁷². Der eigentliche Stammbaum ist auf das Faktengerüst der Lebensdaten reduziert. Die jeweiligen Ereignisse, die mit den Regenten in Verbindung stehen, dominieren hier und veranschaulichen als historische (oder legendarische) „Tatsachen“ die ruhmreiche geschichtliche Entwicklung des Erzhauses. In der unteren Leiste umgeben die hochovalen Porträts (v.l.n.r.) von Franz II. (I.), Ferdinand I., Franz Joseph I., Elisabeth, Maria Theresia, Franz I. Stephan, Joseph II. und Leopold II. die idealisiert gestaltete Büste Stammvaters Rudolf (mit sämtlichen [!] Insignien des Erzhauses). Auf die Baummetapher konzentriert, die den Stammbaum



Abb. 35: „Vermählungs-Tafel der Regenten des erlauchten Kaiserhauses Habsburg. (...) Zur Erinnerung an die Feier der Silbernen Hochzeit Ihrer Majestäten Kaiser Franz Josef I. und Kaiserin Elisabeth am 24. April 1879“, Lithographie (Wien, ÖNB)

Kaiserpaar (in Gestalt von Brustbildern von Franz Joseph und Elisabeth) befindet sich im Zentrum, umgeben von kleinen Bildern mit den Regenten von Rudolf I. bis Kaiser Ferdinand I. Dieses Tableau, hergestellt anlässlich der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares, stellt die reiche Geschichte dynastischer Eheschließungen in den Mittelpunkt und kommentiert diese mit dem bekannten Motto „TU FELIX AUSTRIA NUBE.“ unter dem Doppeladler. Das gegenwärtig herrschende Kaiserpaar konnte sich somit als legitimer Erbe glanzvoller Traditionen habsburgischer Heiratspolitik fühlen.

„AHNENGALERIEN“

Zum weiteren Umfeld der Stammbäume gehören die typenmäßig verwandten „Ahnengalerien“, wie sie etwa in einer Lithographie von Josef Hasslwander (um 1848), vermutlich zur Thronbesteigung Kaiser Franz Josephs angefertigt²⁷⁵, nachweisbar sind. Das Blatt veran-



Oesterreich's Regenten

Abb. 36: Peter Johann Nepomuk Geiger (nach eigener Zeichnung), „Oesterreich's Regenten“, nachträglich kolorierte Lithographie, nach 1835 (Wien, ÖNB)

schaulich die „Herrscher der Häuser Babenberg und Habsburg“ von Leopold I. (reg. 976–994) bis Franz Joseph I. In diese Kategorie gehört auch eine – bereits früher entstandene – Aufreihung der Habsburgerregenten im Typus einer Statuengalerie von Rudolf I. bis Kaiser Ferdinand I. in Gestalt einer (nachträglich) kolorierten (und nach 1835 entstandenen) Lithographie (von Peter Johann Nepomuk Geiger nach eigener Zeichnung) als „Oesterreich's Regenten.“²⁷⁶ (Abb. 36), ähnlich in einer Lithographie (vor 1848) von Josef Hasslwander mit dem Titel „Genealogische Darstellung des Oesterreichischen Regentenhauses.“ mit den Babenbergerregenten (in Form von Statuen unter Baldachinen) und den in historische Tracht gekleideten Habsburgern²⁷⁷ (Abb. 37). Anzuschließen sind hier „Herrschergalerien“ in Buchform, zum Beispiel „Die Oesterreichische Regentenhalle. Biografien von Ottokar Lorenz. Mit 37 Bildnissen nach Zeichnungen von A. Schön, J. Selleny und F. Laufberger“ (Wien 1857): 37 ganzseitige (und in den Text der Biographien eingestreute) Holzschnitte stellen Herrscher (vom 9. Jahrhundert [!] bis zu Kaiser Franz Joseph) dar. „Regentenhalle“ bedeutet hier konkret eine in das Kleinformat umgesetzte Herrschergalerie, was auch am



Genealogische Darstellung des Oesterreichischen Regentenhauses.

Abb. 37: Josef Hasslwander, „Genealogische Darstellung des Oesterreichischen Regentenhauses“, Lithographie, vor 1848 (Wien, ÖNB)

Typus der einzelnen Graphiken deutlich wird, die durchwegs an prominenten Gemälden orientiert sind²⁷⁸. Ein wesentlicher Zweck dieser Publikation bestand vor allem darin, die repräsentative Herrscherpropaganda in den druckgraphischen Medien entsprechend zu verbreiten. Der Einsatz des Stammbaums als „Rückversicherung“ der gegenwärtigen Situation *durch die Vergangenheit* ist nicht nur bei Geschichtsreflexionen, die auf das Kaisertum Österreich bezogen sind, zu bemerken, sondern in vergleichbarer Form auch hinsichtlich der Visualisierung anderer Herrschaftsfunktionen der Habsburger, etwa in ihrer Funktion als Könige von Ungarn, wie dies in einem querovalen Stammbaum deutlich wird²⁷⁹, der von König Ferdinand bis zum Hl. Stephan von Ungarn, der als Ahnherr quasi die Funktion des „Stammvaters“ innehat, zurückreicht. Die Habsburger besaßen demnach die Möglichkeit, ihre zahlreichen Herrschaftsansprüche in *mehreren genealogischen Reihen* – in jeweiligem Bezug zu der von ihnen innegehabten Funktion – anschaulich zu propagieren.

DYNASTISCHE AHNENGALERIEN IN DER ZWEITEN JAHRHUNDERTHÄLFTE

Die vorgestellten Beispiele machen deutlich, daß ein wesentlicher Schwerpunkt der dynastischen Repräsentation der Habsburger im populären Schrifttum sowie in der reichen druckgraphischen Produktion liegt. Dynastische Ahnengalerien der Habsburger in monumentalem Format sind hingegen selten. In den weiteren Zusammenhang gehört eine Serie von außerordentlich detailreich gearbeiteten 16 Bronzestatuetten österreichischer Heerführer (1844–1845), die Karl (Károly) Alexy (1816–1880) im Jahr 1844 fertigte und die im darauffolgenden Jahr auf Kosten des österreichischen Diplomaten Baron Karl von Hügel gegossen wurde²⁸⁰. 18 (!) vollständige Wiederholungen sollen davon insgesamt angefertigt worden sein (davon zwei für den König von Preußen): Lazarus Freiherr von Schwendi (1522–1584)²⁸¹, Prinz Eugen von Savoyen (1663–1736)²⁸², Karl V. Leopold, Herzog von Lothringen (1643–1690)²⁸³, Gideon Ernst Freiherr von Laudon (1716–1790)²⁸⁴, Karl Ludwig Johann, Erzherzog von Österreich (1771–1847)²⁸⁵, Raimund Montecuccoli (1608–1680)²⁸⁶, Franz Moritz Graf Lacy (1725–1801)²⁸⁷, Niklas (II.) Graf Salm (1459–1530)²⁸⁸, Leopold Joseph Maria Graf Daun (1705–1766)²⁸⁹, Albrecht Wenzel Eusebius Wallenstein (1583–1634)²⁹⁰, Georg Frundsberg (1473–1528)²⁹¹, Fürst Carl Philipp Schwarzenberg (1771–1820)²⁹², Kaiser Karl V. (1500–1558)²⁹³, Kaiser Maximilian I.²⁹⁴ und Ernst Rüdiger Graf Starhemberg (1638–1701)²⁹⁵ sind dargestellt. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die (in der Plastik) unikale Darstellung des an einer Brüstung lehrenden Grafen Starhemberg, der mit dem Fernrohr nach den Türken Ausschau hält²⁹⁶. In ungarischen Museen werden Exemplare der Statuetten von Daun²⁹⁷, Starhemberg²⁹⁸ und Prinz Eugen aufbewahrt. Károly Alexy war bereits durch eine Serie ungarischer Helden, Könige und Heerführer hervorgetreten. In diesen Zusammenhang gehört eine Statuette für König Matthias Hunyadi (1443–1490) [vor 1844]²⁹⁹.

Die erste bedeutende Serie dynastischer Porträts im Rahmen eines „Ahnensaals“ stellt jene in Schloß Hernstein (NÖ.) [erbaut von 1856 bis 1888 von Theophil von Hansen für Erzherzog Leopold Ludwig], angefertigt von August Eisenmenger von 1872 bis 1879³⁰⁰, dar. Der „Ahnensaal“ entstand nach den Entwürfen Hansens ab der Mitte der sechziger Jahre. Im reich illustrierten „Album von Hernstein. Illustrationen zu Hernstein in Niederösterreich. Sein Gutsgebiet und das Land im weiteren Umkreise. Mit Unterstützung Seiner kaiserlichen Hoheit des Durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Leopold, herausgegeben von M. A. Becker“ (Wien 1882) mit Farbdrucken nach Aquarellen von Franz Alt³⁰¹ werden auf den Tafeln 23 bis 25 (in Stichen von Ludwig Michalek nach Eisenmengers Gemälden) die Wandbilder des „Ahnensaals“ reproduziert: Rudolf I. (mit römisch-deutscher Kaiserkrone, Szepter und Reichsapfel), Albrecht I. (im Kreuzrittergewand), Albrecht II. (Porträt im Hermelinmantel), Leopold III. (Schlachtszene mit dem „Turnier von Basel“ vor Stadtkulisse),

Ernst der Eiserne (im Jagdgewand und mit Hund), Friedrich III. (Ganzfigurenporträt als Renaissancegelehrter), Maximilian I. (Zusammenkunft des Kaisers mit Wladislaw II. von Ungarn und Böhmen und Sigmund I. von Polen am 15. Juli 1515), Ferdinand I. (als Fürstenporträt im venezianischen Stil des 16. Jahrhunderts), Maximilian II. (als Ganzfigurenporträt) und Ferdinand II. (als Ganzfigurenporträt in schwarzem Wams mit Rosenkranz in der Linken) [Abb. 38]. Während einige Regenten durch ihre Tätigkeiten oder Attribute charakterisiert sind (z. B. Albrecht I. und Ernst der Eiserne), ist bei anderen Personen eine deutlichere Charakterisierung vermieden. In zwei Fällen fungieren historisch-szenische Darstellungen anstelle von Herrscherporträts: bei Leopold III. das „Turnier von Basel“ (1376) und bei Maximilian I. die „Zusammenkunft mit dem Ungarn- und Polenkönig anlässlich der Doppelheirat“. Es handelt sich bei dieser Galerie nicht um eine beliebige Auswahl bedeutender Herrscher, sondern eine wesentliche Motivation gerade dieser Zusammenstellung lag im genealogischen Prinzip der *Abfolge vom Vater auf den Sohn* „(...) unter dem Gesichtspunkt der Erhaltung des Hauses (...)“¹⁰². Leopold III. und Maximilian I. fixieren zudem wichtige historische Zäsuren, nach denen das Haus (nach der Spaltung) in einer Linie weiterexistierte. In beiden Fällen werden übergeordnete Aspekte habsburgischer Regentschaft betont, die zum einen auf *Tapferkeit*, zum anderen auf *Klugheit und diplomatisches Geschick* („Tu felix Austria nube“) zielen. In den Sammlungen des Schlosses Hernstein befinden sich heute eigenhändige Vorstudien Eisenmengers zu seinen Habsburgerporträts¹⁰³. Das Plafondgemälde des „Ahnensaals“ (Ausführung durch Eduard Bitterlich, um 1874) besteht aus drei Teilen¹⁰⁴: Das rechteckige Mittelfeld präsentiert Herrschertugenden der Habsburger mit dem Generalthema der „Vaterlandsliebe“, umgeben von den Personifikationen der „Frömmigkeit“, „Treue“, „Beständigkeit“, „Ewigkeit“ und „Weisheit“ (links) sowie von „Stärke“, „Großmut“ und „Gerechtigkeit“ (rechts)¹⁰⁵. Offensichtlich spielten bei der Erstellung dieses Programms Anregungen durch Leopold Kupelwiesers Ausmalung des „Marmorsaals“ in der ehemaligen Niederösterreichischen Statthalterei in Wien¹⁰⁶ eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die seitlichen Deckenbilder sind den Allegorien der Wissenschaften (westliches Deckengemälde) gewidmet (v.l.n.r.): „Naturwissenschaft“ (mit der Artemisia von Ephesos), in der Mitte eine Rückenfigur der „Philosophie“ (mit Schleier und Buch), „Geschichtsschreibung“ (mit Schriftrolle und Griffel), im anderen (östlichen) Deckengemälde Allegorien der Künste (v.l.n.r.): „Poesie“ (mit der Lyra Apolls und einer Schriftrolle), „bildende Kunst“ (mit Meißel, Pinsel und Zirkel) sowie „Musik“ (mit Lyra und Notenheft).

Ein wesentlich stringenter konzipierter „Ahnensaal“ hat sich im ursprünglichen „Speisesaal“ der Wiener Hofburg erhalten (heute Sitzungszimmer des Bundesdenkmalamtes)¹⁰⁷. In den Quellen ist davon die Rede, daß Kronprinz Erzherzog Rudolf (für den diese Räumlichkeiten in der Hofburg adaptiert wurden) zwölf Familienporträts in Lebensgröße wünschte¹⁰⁸, die schließlich im Jahr 1876 vollendet waren: Rudolf I. von Ludwig Mayer



Abb. 38: „Album von Hernstein. Illustrationen zu Hernstein in Niederösterreich. Sein Gutsgebiet und das Land im weiteren Umkreise. Mit Unterstützung Seiner kaiserlichen Hoheit des Durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Leopold, herausgegeben von M. A. Becker“ (Wien 1882), Farbdruck (nach einem Aquarell von Franz Alt), Kaiser Ferdinand II. u. a. (Wien, ÖNB)

oder Eduard von Engerth³⁰⁹, Maximilian I. von Ludwig von Minnigerode (1874), Karl V. von Robert Schuster von Bärnrode (1874) [basierend auf dem Gemälde Kaiser Karls V. von Francesco Terzio]³¹⁰, Ferdinand I. von Julius Victor Berger (1874)³¹¹, Maximilian II. von Ludwig von Minnigerode (1875), Ferdinand II. von Franz Xaver Simm (1876), Leopold I. von Gustav August Heßl (1875), Karl VI., Maria Theresia und Joseph II. von Josef Festl (1874), Franz II. (I.) von Ludwig Streitenfeld (1874)³¹² und Franz Joseph I. von Josef Neugebauer (1874)³¹³. Den Zyklus charakterisiert ein konsequentes Streben nach historischer Treue bis in die kleinsten Details sowie eine deutliche Akzentuierung der historischen Rolle der Habsburgerregenten in ihrer Eigenschaft als römisch-deutsche Kaiser. Mit Hilfe dieser Gemäldefolge sollte „(...) dem jungen Thronfolger Kronprinz Rudolf die Bedeutung und geschichtliche Sendung seines Hauses angesichts des Führungsanspruches der Familie Hohenzollern innerhalb Deutschlands eindringlich vor Augen geführt werden. (...)“³¹⁴. Dies wird auch dadurch nachdrücklich unterstrichen, daß Franz II (I.) als römisch-deutscher (und nicht als österreichischer) Kaiser wiedergegeben ist und Franz Joseph I. (als einziger ohne Herrscherinsignien) traditionsbewußt im Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies auftritt (ein Verweis auf Kaiser Franz Joseph [Monogramm] ist in Bergers Gemälde Ferdinands I. gegeben). Die Mehrheit der Dargestellten trägt die Collane des Toison-Ordens als Zeichen der Ordenssouveränität. Eine interessante inhaltliche Verdichtung wird auch dadurch erreicht, daß sich Franz Joseph zu dem (durch die Flügeltür von ihm getrennten) Stammvater Rudolf

I. wendet, in dieser Weise die Konzeption der Statuenanordnung im „Habsburgersaal“ der „Franzensburg“, die ebenfalls auf Blickrichtungen basiert³¹⁵, wiederholend. Die Gemäldefolge des „Ahnensaals“ war durch die historische Porträtfolge in Hernstein inspiriert³¹⁶, setzt aber die Folge der Regenten bis in die *Gegenwart* fort und betont dadurch die hohe politische Aktualität (1866 und 1871 [!]) des Programms.

HABSBURGISCHE „AHNENREIHEN“

IM INTERNATIONALEN VERGLEICH – BAYERN UND BÖHMEN



Abb. 39: „Die XII ehernen Standbilder der Ahnen des Koeniglichen Hauses von Bayern im Thronsaale der Neuen Koeniglichen Residenz zu München“ (Lithographien von Theodor Hellmuth nach Zeichnungen von K. Leemann, gedruckt in der Kunstanstalt Piloty & Loehle in München [o.J.]), Ludwig der Bayer, nach 1842 (Wien, ÖNB)

Das erstaunliche Defizit Habsburgs an Monumentalisierungen dynastischer Ahnenreihen wird besonders im überregionalen Vergleich offenkundig: Zwölf Statuen der Wittelsbacher Ahnen im ehemaligen „Thronsaal“ des Festsaalbaus der Münchner Residenz (1834/1835–1842)³¹⁷ wurden von Ludwig Schwanthaler entworfen und modelliert. Die Massigkeit der Erzfiguren läßt sich nicht zuletzt auf das Innsbrucker Maximiliangrab zurückführen. Anlässlich der Fertigstellung von Schwanthalers Reihe erschien eine lithographische Serie der zwölf Standbilder unter dem Titel „Die XII ehernen Standbilder der Ahnen des Koeniglichen Hauses von Bayern im Thronsaale der Neuen Koeniglichen Residenz zu München“ (Lithographien von Theodor Hellmuth nach Zeichnungen von K. Leemann, gedruckt in der Kunstanstalt Piloty & Loehle in München [o.J.])³¹⁸ (Ludwig der Bayer, Lithographie von Theodor Hellmuth [Abb. 39]). Der in Schwanthalers Statuenreihe manifeste genealogische Anspruch war unter anderem bereits in einem (nicht ausgeprägten) Medailientwurf auf die Annahme der bayerischen Königswürde (1806) durch Maximilian I. Joseph (1756–1825) vorgegeben: Die entsprechende Beischrift am Revers bezieht sich auf die Kaiserwürde Ludwigs (IV.) des



Gedenkblatt zum Wittelsbacher-Jubiläum
1880.

Abb. 40: „Gedenkblatt zum Wittelsbacher-Jubiläum 1880“, Holzstich der xylographischen Anstalt von Otto Sedlmayr (Wien, ÖNB)

Ein weiteres (lithographisches) Gedenkblatt zur 700. Jubiläumsfeier des Hauses Wittelsbach (Augsburg und München 1880)³²¹ zeigt Porträtmedaillons der bayerischen Könige Maximilian I. Joseph, Ludwig I., Maximilian II. Joseph und Ludwig II. sowie zwei Szenen aus der Regentschaft des Pfalzgrafen Otto von Wittelsbach († 1209). Die zahlreichen – anlässlich der Hochzeit Franz Josephs mit Elisabeth am 24. April 1854 erschienenen – Huldigungsblätter³²² führen in genealogischer Hinsicht die beiden Traditions- und Ahnenreihen (Wittelsbacher und Habsburger) zu einer Einheit zusammen, häufig überhöht durch die „nationalen“ Personifikationen „Österreich“ und „Bayern“.

Zur Kategorie der monumentalen und national orientierten Repräsentation gehört auch der Statuenzyklus der „böhmischen Walhalla“ („Český Slavín“), der auf eine Idee des reichen Gutsbesitzers Antonín Veith zurückgeht. Die entsprechende Programmerstellung erfolgte ab dem Jahr 1839³²³. Veith wollte auf seiner Herrschaft Liboch (Liběchov) einen „Slavín“, ein Pantheon böhmischer Geschichte, errichten, das eine (ursprünglich auf 24 Statuen konzipierte) Folge böhmischer Helden, Fürsten und Herrscher schmücken sollte. Im Jahr 1847 lieferte Ludwig Schwanthaler an Veith die Bronzestatuen von Přemysl Ottokar II.

Bayern (1314–1347) und Karls VII. Albrecht (1697–1745): „REGNUM BOIARIAE RESTITUTUM // ANTIQUUS HONOS / NOVUM SAECULUM / MDCCCVI“³¹⁹. In der zweiten Jahrhunderthälfte erfolgte die wittelsbachische Geschichtsreflexion und Traditionsstiftung – wie bei den Habsburgern – vor allem in den Medien der Druckgraphik, beispielsweise in einem „Gedenkblatt zum Wittelsbacher-Jubiläum 1880“ (Holzstich der xylographischen Anstalt von Otto Sedlmayr)³²¹ (Abb. 40): Im zentralen mittleren Aufbau ist König Ludwig II. von Bayern (1845–1886) dargestellt, flankiert von Statuen Ottos I. von Wittelsbach (1120–1183) [links] und Ludwigs des Bayern (rechts). Im Vordergrund befinden sich jubelnde Massen und oben ist Schwanthalers „Bavaria“ wiedergegeben, umgeben von verschiedenen Personifikationen. Rechts erscheint ein Durchblick zur Münchner Frauenkirche und zur „Patrona Bavariae“ Hans Krumpers.

und Elisabeth der Přemysliden, der letzten Frau der Dynastie. Später trafen nach und nach Statuen in Prag ein. Nach dem Tod Veiths im Jahr 1853 überließ sein Erbe dem Vorstand des „Böhmischen Museums“ acht Statuen, die später ihren Platz im Treppenhaus des Prager Nationalmuseums finden sollten. Schwanthalers Zyklus ist letztlich nicht ohne eine Reihe von Werken verständlich, welche besonders die tschechische Nationalikonographie in den Blickpunkt nehmen, sei es im „Blaník“, einem historisch-mythischen Ort mit reliefierten Figuren in Liboch (um 1850) von Václav Levý³²⁴, oder Levýs sitzender „Lumír“ als legendärer slawischer Barde aus dem Jahr 1848³²⁵.

7 Geschichtsschreibung als „Neuentdeckung“ des Landes – Tendenzen österreichischer Historiographie im 19. Jahrhundert

„(...) Die Kunst – und nur sie – verpflanzt die Geschichte aus dem Gedächtnisse in's Herz, (...)“¹

DIE SCHWERPUNKTE ÖSTERREICHISCHER HISTORIOGRAPHIE VOR JOSEPH FREIHERR VON HORMAYR (1781 ODER 1782–1848)

Marquard Herrgott (1694–1762) aus dem Benediktinerkloster St. Blasien, der die Herkunft des Hauses Österreich erstmals in umfassender Weise untersuchte und entsprechend aufwertete², steht für den Zenit österreichischer Barockhistoriographie. Im Jahr 1750 erschien in Wien der erste Band seines Hauptwerkes „*Monumenta Augustae Domus Austriacae* (...)“, die weiteren Teile 1752 und 1760 in Freiburg/B.³ Seine „*Pinacotheca Principum Austriae* (...)“, der zweibändige dritte Teil der „*Monumenta*“, befaßt sich mit bildlichen Darstellungen von Mitgliedern des babenbergischen und habsburgischen Hauses. Herrgotts monumentales Werk bildet in vieler Hinsicht den Ausgangspunkt für alle folgenden Untersuchungen zur Geschichte Österreichs. Mit Herrgott und Lodovico Antonio Muratori (1672–1750) beschäftigte sich noch Erzherzog Johann⁴. Die im Zeichen dynastischer Interessen stehende Geschichtsschreibung des Barock bestimmte bis ins späte 18. Jahrhundert das historische Selbstverständnis der Habsburger. Neben der Erforschung der Stammbaumgeschichte und der Behandlung staatsrechtlicher Fragen begann man im maria-theresianischen Zeitalter Geschichte auch als Instrument der „(...) staatsbürgerlichen und patriotischen Bewußtseinsbildung (...)“⁵ zu entdecken. Zusätzlich zum Ruhm der Dynastie und zur Legitimation von Macht ging es nun auch um eine geeignete „(...) Vermittlung des historischen Wissens als Grundlage der patriotischen Identifikation des Bürgers mit dem Staat. (...)“⁶. So hatte bereits Franz Ferdinand Schrötter im Jahr 1779 im „Vorbericht“ zur „Oesterreichischen Geschichte“ bedauert, daß die Vergangenheit des eigenen Vaterlandes nicht allzu gut bekannt sei⁷. Der notwendige Wissenserwerb hinsichtlich der *eigenen Vergangenheit* (und in der Folge in bezug auf die Untersuchung ihrer „Überreste“) wurde vor allem im Zusammenhang der musealen Gründungen propagiert: So hieß es im ersten Bericht zu den Leistungen des vaterländischen Vereins zur Bildung eines Museums für das Erzherzogtum Österreich ob der Enns und das Herzogtum Salzburg im Jahr 1835 unmißverständlich: „(...) Alle Beweggründe, welche den Menschen, den Bürger zum Fortschreiten so unab-

weislich auffordern, machen demnach dem Österreicher die Erweiterung der Landeskunde, im ausgedehnteren Sinne des Wortes zur heiligen, unabweislichen Pflicht. (...)“⁸.

JOSEPH FREIHERR VON HORMAYR

Joseph Freiherr von Hormayr, „(...) Herold einer sich auf die Geschichte des eigenen Vaterlandes besinnenden Kunst und Literatur (...)“⁹, kann als der prominenteste Vertreter der engen Verflechtung zwischen Historiographie, dynastischer Propaganda und den patriotisch-nationalen Kunstbestrebungen im 19. Jahrhundert gelten. Der aus altem Tiroler Geschlecht stammende Hormayr wurde mit 28 Jahren Direktor des Haus-, Hof- und Staatsarchivs in Wien und führender Repräsentant der Österreich-Propaganda während der Befreiungskriege gegen Napoleon. Hormayr führt beide Ziele (die Förderung der Kunst *und* der Historiographie) an vielen Orten seines reichen Schrifttums in vergleichender Weise zusammen: „(...) Eine andere Aufgabe ist die des Historikers eine andere ist, die des Historienmalers. – Im Höchsten, im Gefühl, das die Großthat erzeugte und das sie als Lehre und Beyspiel wiedergibt, treffen sie zusammen. (...)“¹⁰ Eine zentrale Bedeutung besitzt in dieser Diskussion um die Möglichkeiten der vaterländischen Kunst Matthäus von Collins (1779–1828), des Bruders Heinrich Joseph von Collins, Beitrag „Über die nationale Wesenheit der Kunst“¹¹, wo es unter anderem heißt: „(...) Nunmehr ist es möglich geworden in der Poesie wie in jeder Kunst zur Bearbeitung der vaterländischen Geschichte aufzufordern; sie ist nicht mehr ein dem Herzen verhülltes Geheimniß. (...)“ Collin zufolge wird die Geschichte Österreichs zu Unrecht als arm an dramatischen Stoffen bezeichnet¹². Der Autor formulierte – wie später auch Leopold Kupelwieser und Rudolf Eitelberger von Edelberg¹³ – das ehrgeizige Ziel, *nationale* Themenkreise in Gestalt von Kunstwerken in öffentlichen Sälen, Versammlungsorten, Plätzen (als Bildsäulen und Denkmäler) zu plazieren – gleichsam als nationale, über die eigene Lebenszeit hinausweisende Taten der „Memoria“, „(...) die unser Daseyn adelt, und die erhabene Bestimmung desselben uns nie vergessen läßt. (...)“¹⁴. Eine neue „nationale“ Kunst würde dergestalt in idealer Weise die Aufgabe der „(...) Hinlenkung auf vaterländische Gegenstände (...)“¹⁵ erfüllen. Nach Collin strebt jedes Volk nach dem Mittelpunkt seines Daseins. Daraus entwickelt sich die jeweilige Nationalkunst, die wiederum auf den Charakter des Volkes zurückwirkt („[...] nationale Kunst [...], die auf die Nation selbst zu wirken anfangen wird. [...]“)¹⁶. Mit der von Collin angestrebten künstlerischen Bearbeitung der „vaterländischen“ Geschichte war die entsprechende Basis für eine adäquate Erschließung der „(...) Eigenthümlichkeit der vaterländischen Geschichte (...)“¹⁷ gelegt. Der vaterländischen Historienmalerei kam demzufolge nicht nur eine – die nationale(n) Geschichte(n) *abbildende* – Funktion zu, sondern eine das Selbstbewußtsein

des neu gegründeten österreichischen Kaiserreiches *stärkende* Aufgabe, die in der „Nationalkunst“ als „(...) Apotheose des Nationalruhmes (...)“¹⁸ gipfeln sollte.

„VATERLÄNDISCHE“ THEMEN IN WORT UND BILD

Historische Balladen mit „vaterländischen“ Motiven waren bereits ein wichtiger Teil in den Wiener Musenalmanachen des 18. Jahrhunderts. Im Jahr 1807 forderte schließlich Erzherzog Johann Hormayr auf, den bildenden Künstlern Stoffe und Unterlagen zur künstlerischen Gestaltung der vaterländischen Geschichte zu liefern¹⁹. Damit begann eine äußerst fruchtbare *Wechselbeziehung* zwischen Text und Bild, die letztlich das ganze 19. Jahrhundert charakterisieren sollte. Noch aus einer Korrespondenz zwischen Alexander Freiherr von Bach (1813–1893) und dem Maler Gustav Dittenberger geht hervor, daß die Verantwortlichen des Staates kurz nach der Revolution von 1848 der historischen Kunst den gleichen Rang zugemessen hatten wie der Tagesliteratur²⁰. Später nahm Albert Ilg (1847–1896) auf diese Frage künstlerisch „verwertbarer“ Momente aus der Geschichte und Hormayrs Anregungen Bezug²¹, in ähnlicher Weise auch Rudolf von Eitelberger²². Durch Hormayrs umfangreiche Publikationstätigkeit stand in kurzer Zeit umfangreiches Textmaterial zur Verfügung, das die Künstler zur „(...) historischen Genauigkeit der Darstellungen (...)“²³ anregte und erzog. Programmatisch war von der „(...) vorzugsweisen Anwendung der *redenden* und *bildenden* Kunst auf vaterländische Gegenstände (...)“²⁴ die Rede. Zu den Aktivitäten des Malers (Karl) Ruß hieß es etwa in charakteristischer Weise, seine Bilder seien „(...) eine Volksgeschichte in Gemälden (...)“²⁵. Dies dokumentiert den überaus engen Zusammenhang zwischen den *literarischen* und *bildlichen* Aneignungen „vaterländischer“ Themenkreise, gipfeln in Hormayrs Brief an Wilhelm Böttiger vom 15. Oktober 1823, in dem dieser von einer „(...) Vermählung der Historie mit der Kunst (...)“²⁶ geradezu schwärmte.

HORMAYRS „ÖSTERREICHISCHER PLUTARCH“

Im Jahr 1807 begann Hormayr die Herausgabe der Publikationsreihe „Österreichischer Plutarch oder Leben und Bildnisse aller Regenten und der berühmtesten Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler des österreichischen Kaiserstaates“ (Wien 1807–1812) mit Kurzbiographien berühmter Persönlichkeiten des Kaiserstaates – konzipiert als „(...) Ehrenhalle des österreichischen Staates, der Völker von Österreich, Böhmen und Ungarn (...)“²⁷. Dieses umfangreiche Werk, eine Sammlung der Lebensläufe österreichischer Regenten und Staatsmänner, war als patriotischer Almanach konzipiert, gleichsam als Summe der glanz-

vollen habsburgischen Vergangenheit – verbunden mit der Zielsetzung, eine Gesinnung zu verherrlichen, welche die Einheit der habsburgischen Völker in den Vordergrund stellte. Ebenso fungierte auch Hormayrs „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte“ (4 Bände, Wien 1811–1814) als (literarischer) „(...) Ort der Vereinigung aller österreichischen Länder (...)“²⁸. Der „Österreichische Plutarch“ diente ausdrücklich der Schaffung dieses *Gemeinsamkeitsbewußtseins* durch die Bewußtmachung einer *gemeinsamen Geschichte* auf der Basis einer „(...) Personalisierung der historischen Abläufe (...)“²⁹. Für den romantisch angehauchten Historiker Hormayr war patriotische Haltung in erster Linie „(...) Ausdruck des historischen Bewußtseins (...)“³⁰: Die unterschiedlichen Situationen der *Gegenwart* wurden immer auf die *Vergangenheit* bezogen, und erst durch diese (gemeinsame) *Verankerung in der Geschichte* ließ sich ein Gefühl kollektiver Zusammengehörigkeit stimulieren. Das *historische* Erbe Habsburgs stand – wie auch bei den anderen Schriften Hormayrs – im Mittelpunkt des Interesses der Biographien im „Österreichischen Plutarch“, die voll von aktuellen Bezügen und Anspielungen sind. Hier liegen letztlich auch die Grenzen der Möglichkeiten dieser Ausrichtung, denn die in den Vordergrund gestellten *Partialgeschichten* der einzelnen Königreiche und Länder sowie ihrer Traditionen mußten letztlich zwangsweise die Entwicklungen regionaler Sonderstellungen gegenüber der habsburgischen *Zentralgewalt* fördern. Abgesehen von der sprachlichen und regionalen Vielfalt der Monarchie waren es vor allem diese Prozesse *regionaler* Historisierung, die der Entstehung eines *einheitlichen* (österreichischen) Nationalbewußtseins im Weg standen. Rückgriffe auf die Geschichte mußten nämlich notgedrungen auch viele habsburgkritische Imaginationen wecken, höchst anschaulich in der Figur des Jan Hus (1369–1415) und der Schlacht am Weißen Berg (1620) als zentrale „Gedächtnisorte“ der Unterdrückung der Tschechen durch die Deutschen³¹. Noch der ungarische Architekt Ödön Lechner (1845–1914) sollte als Begründung für die Stilwahl bei der Planung des Rathauses im ungarischen Kecskemét hervorheben, man hätte den „(...) sogenannten >Maria-Theresia-Stil< (...)“ vermieden, „(...) um (...) nicht jene Detailformen zu verwenden, die am stärksten unsere Abhängigkeit von Wien demonstrieren. (...)“³².

Der „Österreichische Plutarch“ kann als das erste literarische Werk angesehen werden, das ein „(...) gesamtösterreichisches Bewußtsein zur Grundlage hat und es vermittelt. (...)“³³. Das darin nachdrücklich manifeste Bekenntnis „(...) zur österreichischen Pluralität (...)“³⁴ kommt besonders am Beginn des zwölften Bandes³⁵, der den österreichischen „Nationalgeist“ (welcher der habsburgischen Dynastie zugeordnet wird) gegen den „Provinzialpatriotismus“ ausspielt, zum Vorschein: „(...) Auf dem kolossalen Flächenraume von Kronstadt bis Salzburg, und von Krakau bis Triest, auf einem unerschöpflichen Boden, wo Geist und Fleiß alles in Gold umzaubern können, was sie berühren, lebet und wirket ein Völkerverein von mehr als 22 Millionen Menschen, an Anlagen, Sitten, Sprache, Verfas-

sungen unendlich verschieden, zusammenvereinigt in verschiedenen Epochen, durch die verschiedensten Zufälle des Kriegs, der Erbfolge und wechselseitiger Verbindungen – dennoch alle Eines, Jeder für Alle, Alle für Jeden. Damit es ihm nicht an einem Nahmen und Symbol, den ungeheuren Radien nicht an einem Brennpunkte gebreche, heißt der Verein: das Erbkaisertum Österreich. In diesem herrlichen Kranze reicher, starker Länder sind der untergeordneten Mittelpunkte mehrere. Von jedem geht ein eigenthümliches Leben aus über den Ungarn und Böhmen, Oesterreicher und Gallizier. Solch vermehrtes Hin- und Herwogen, solch vervielfältigtes Aus- und Zurückströmen, solche Höhe und Fülle wechselseitig hilfreicher Kraft, und zwischen den Provinzen der gemeinnützige Wettstreit, nährt und stärkt die Völker und die Lande, deren Originalität in einer, sich ewig wiederkäuenden Einförmigkeit bald verwesen würde. (...) Aber wo Einförmigkeit tödtet, da giebt Einheit – und nur sie – das regsamste Leben. Ohne sie ist Reibung, Vereinzelung, Zerstückelung, Unmacht. Provinzialpatriotismus ist natürlich und löblich, aber Nationalgeist, Gefühl fürs große Ganze ist noch weit löblicher: (...)“³⁶ Trotz dieses emphatisch formulierten multiethnischen Bekenntnisses tritt in den einzelnen Beiträgen des „Plutarch“ das Adjektiv „deutsch“ auffallend oft auf, besonders deutlich in der Charakteristik des Stammvaters Rudolf I. („König der Deutschen“), die offensichtlich auf den geläufigen – taciteisch inspirierten – Germanentopoi fußt³⁷. Auch dem Prinzen Eugen von Savoyen (1663–1736) attestiert Hormayr „(...) die Herzlichkeit und Treue eines Deutschen (...)“³⁸. Die Habsburger erscheinen im „Plutarch“ insgesamt als ein Geschlecht, das „(...) Naturverbundenheit, Bescheidenheit, Härte und Unmittelbarkeit der einfachen Bergleute immer beizubehalten wußte. (...)“³⁹. Damit wurde eine für das 19. Jahrhundert wichtige Verbindung zwischen der Charakterisierung der *Dynastie* und deren *Naturverbundenheit* gelegt, wenn beispielsweise Hormayr im „Plutarch“ auf die Figur Kaiser Maximilians I. zu sprechen kommt: „(...) es trieb ihn gewaltig hinaus in das Weite, den Genssen nach, auf den höchsten schneidigen Felsengrat, in den gefährlichen Kampf mit Leuen und Bären, (...)“⁴⁰ Hormayrs Österreich-Vorstellung erscheint in solchen Passagen an das im Sinn des deutsch-nationalen Ethos funktionalisierte Leitbild des Alpenländischen angebunden⁴¹, und die Herrscherpersönlichkeiten werden solcherart mit den prächtigen „(...) Hervorragungen (...)“⁴² der Bergwelt (!) verglichen. Die hier manifeste Projektion der Natur auf die Geschichte bedeutet letztlich, daß der Österreichbegriff eng „(...) an die Gebirgslandschaft der Alpen (...)“⁴³ gekoppelt wurde. In den letzten beiden Bänden des „Plutarch“, bereits nach der endgültigen Niederlage Napoleons geschrieben, ging Hormayr der Geschichte des Babenberggergeschlechts nach, die von ihm besonders im Hinblick auf die zivilisatorischen Leistungen gewürdigt und auf die Situation nach 1815 projiziert wurde⁴⁴.

HORMAYRS „ÖSTERREICH UND DEUTSCHLAND“

In seiner Schrift „Österreich und Deutschland“ (Gotha 1814)⁴⁵ führte Hormayr zu Österreich aus: „(...) Dieser Staatskörper ist im Laufe von sechsthalb Jahrhunderten, aus den verschiedenartigsten Bestandtheilen, durch die verschiedensten Zufälle, in seinen heutigen Umfang zusammengekommen: (...)“ Daraus leitete er die Notwendigkeit ab, die Nachteile einer solchen politischen Konstruktion durch ein „(...) beständiges Ringen um Einheit (nicht Einförmigkeit) von Innen, um Einheit nach Aussen, (...)“ wettzumachen⁴⁶. Als zentrales Element der Bindung betrachtete der Autor – wie auch an anderen Stellen – „(...) die segensreiche Dauer der herrschenden Dynastie (...)“ und die „(...) unauslöschliche Liebe zum alten Kaiserhaus (...)“⁴⁷. Stärker als im „Plutarch“ kam es Hormayr hier auf die „(...) nationale Vereinnahmung der Habsburger und des Hauses Österreich (...)“⁴⁸ an.

HORMAYRS „ARCHIV FÜR GEOGRAPHIE,
HISTORIE, STAATS- UND KRIEGSKUNST“

Das von Hormayr im Jahr 1810 begründete und von ihm bis 1828 redigierte (ab 1820 nennt sich Hormayr als Herausgeber), in Wien erscheinende „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“ (ab 1823 unter dem Titel „Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst“) und seine Nachfolgezeitschriften (bis 1837)⁴⁹ enthalten unter anderem Beiträge, die als Antwort auf die in den Jahrgängen 1817 bis 1819 des „Archivs“ in zahlreichen Fortsetzungen gestellte Frage „Ist denn des österreichischen Kaiserstaats Geschichte ärmer an herzerhebenden oder hochtragischen Stoffen für Dramaturgie, Ballade, Legende, Roman und bildende Kunst, als die des Alterthums oder eines fremden Mittelalters?“ konzipiert sind⁵⁰. Hormayrs „Archiv“ war aus diesem Grund ein äußerst beliebter Tummelplatz vaterländischer Dichter und Mittelpunkt der literarisch-patriotischen Bestrebungen in Österreich, wobei in programmatischer Weise „Vaterlandsliebe durch Vaterlandskunde“ (Hormayr) gefördert werden sollte. Als Ziel der Publikationen wurde dezidiert die „(...) Nationalität der Wissenschaft und der Kunst (...)“ in den Vordergrund gestellt und die „(...) Anwendung der Kunst auf vaterländische Gegenstände (...)“⁵¹ propagiert. Die Verwendung des Begriffs „vaterländisch“ bezog sich dabei ausschließlich auf den österreichischen Kaiserstaat. Hormayr resümierte seine Bemühungen um die Reaktivierung „vaterländischer“ Stoffe im Jahrgang 1821 des „Archivs“: „(...) Es ist eine nun einmahl nicht zu läugnende Thatsache, daß wir vor dem Erscheinen des österreichischen Plutarch, des Archives, der Taschenbücher (1807–1812) außer Schillers >Grafen von Habsburg<, nicht eine einzige ausgezeichnete, rein vaterländische Dichtung besaßen, zeither aber, die in diesen

Werken gelieferten Stoffe, reichliche und zum Theil sehr glückliche Bearbeitung gefunden haben! (...)“⁵²

Von großer Bedeutung für die inhaltliche Ausrichtung des „Archivs“ ist die Tatsache, daß die Zeitschrift *Gewährsmänner* für bestimmte Themenbereiche besaß, die als ausgewiesene Spezialisten in ihren Fachgebieten gelten konnten, so Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall (1774–1856) für die orientalische Literatur oder Franz Kurz aus dem oberösterreichischen Stift St. Florian (1771–1843) für die Urkundenforschung⁵³. Hormayr zielte dabei nicht zuletzt darauf, das multifunktionale österreichische Selbstverständnis als „(...) politische österreichische Nation, als österreichische Kulturnation, als österreichische europäische Nation (...)“⁵⁴ zu betonen und entsprechend zu erziehen: Diese Bestrebungen sollten mit Hilfe des reaktivierten österreichischen Patriotismus, der sich auf alte Traditionen stützte und sich aus dem – bis dahin weitgehend unerschlossenen – Potential österreichischer Geschichte bediente, konkrete Umsetzung finden. Regionale Mythen wurden folgerichtig in ein gesamtstaatlich orientiertes Österreichbewußtsein integriert. In bezeichnender Weise bemerkte Hormayr einmal, daß Schillers und Goethes habsburgfeindliche Dramen („Wilhelm Tell“, „Don Carlos“ und „Egmont“) schädlich für den Ruf des Hauses Österreich bei den deutschen Gelehrten wirken würden⁵⁵. Andererseits ließ sich gerade die vielschichtige Gestalt Nikolaus (Miklós) Graf Zrínyis (1508–1566), kroatisch-ungarischer Held *und* dem Kaiser ergebener loyaler Kriegermann gegen die Türken⁵⁶, geschickt für Propagandazwecke nützen.

HORMAYR UND TIROL

Die Tiroler Erhebung des Jahres 1809 wurde Hormayrs Schicksal. Seine Landesgeschichte erschien im Jahr 1805 als „Geschichte der gefürsteten Grafschaft Tirol“ (der zweite Band wurde 1808 veröffentlicht)⁵⁷ beinahe zu dem Zeitpunkt, als Österreich Tirol an Bayern abtreten mußte (Friede von Preßburg, 26. Dezember 1805). In Zusammenhang mit der Tiroler Erhebung von 1809 verfaßte Hormayr Aufrufe, gab Kampf- und Propagandaschriften heraus und bemühte sich um die Verbindung Tirols mit Vorarlberg und dem Veltlin, um den einzelnen aufständischen Bewegungen mehr Kraft zu geben⁵⁸. Der Tiroler Hormayr kam zunächst nach Tirol als von Österreich beauftragter Landeskommisär und wollte die Wiener Regierung zum letzten Einsatz zwingen. Er war einer der aktivsten Teilnehmer der Verschwörung des „Alpenbundes“, der eine Erhebung in Tirol als Auftakt zum allgemeinen Kampf gegen Napoleon zum Ziel hatte und die Alpenländer zum Ausgangspunkt einer allgemeinen Befreiungsbewegung machen wollte. Dieser Plan wurde am 11. Februar 1813 verraten, und Fürst Metternich ließ ihn und seinen Mitarbeiter, den Appellationsrat Dr.

Alois Schneider aus Vorarlberg⁵⁹, verhafteten, Hormayr kam in Festungshaft nach Munkacs und dann auf den berüchtigten Spielberg bei Brünn⁶⁰. Begnadigt wirkte er in der Folge als Leiter des Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchivs weiter und gab eine Geschichte Wiens („Wiens Geschichte und seine Denkwürdigkeiten“, 9 Bände, 1823–1825) heraus. Den Winter 1815/1816 verbrachte Hormayr als Gast des Altgrafen Salm-Reifferscheid auf Schloß Raitz, wo er an seiner Geschichte Andreas Hofers arbeitete, die im Jahr 1817 unter dem Titel „Geschichte Andreas Hofer's Sandwirths aus Passeyr, Oberanführers der Tyroler im Kriege von 1809“ (Leipzig-Altenburg 1817) erschien⁶¹. Im Jahr 1828 trat der ehemalige Erwecker österreichischen Nationalbewußtseins in bayerische Dienste und entfaltete von München aus eine Tätigkeit, die Österreich schwer schädigen sollte. Hormayr „entlarvte“ nun das Haus Österreich als eine einzige Verderbnis für Deutschland⁶² und spottete über Österreich als „(...) zusammengeheiratetes Länderkonglomerat (...)“⁶³.

ÖSTERREICHISCHE HISTORIOGRAPHIE IM 19. JAHRHUNDERT

Ab den zwanziger Jahren setzten in Österreich – ausgehend vom Kreis um Hormayr – die Anfänge wissenschaftlicher Altertumsforschung⁶⁴ ein, die wesentlich mit den Namen Alois Primmer (1796–1827), Franz Tschischka (1786–1855) [der mit dem 1836 erschienenen Werk „Kunst und Alterthum in dem österreichischen Kaiserstaate“ das erste präzise kunstopographische Nachschlagewerk schuf und sich jahrzehntelang mit der Geschichte von St. Stephan beschäftigte]⁶⁵ und Josef von Scheiger (1801–1886) verbunden ist. Einen weiteren wichtigen Schwerpunkt bildete der 1832 gegründete „Wiener Kunstverein“ (eigentlich „Verein zur Beförderung der bildenden Künste“). In den vierziger Jahren kamen zwei Organe für Kunstschriftsteller und Literaten hinzu: Adolf A. Schmidls „Österreichische Blätter für Literatur und Kunst“ (1844–1848) und Ludwig August Frankls „Sonntagsblätter“, die von 1842 bis 1848 erschienen. Letztere enthielten belletristische Beiträge, Theaterkritiken, Notizen über einzelne Künstler und neubegonnene Bauwerke, Besprechungen zu Wiener Kunstausstellungen sowie theoretische Abhandlungen zu Fragen der Kunst⁶⁶. Ein großes Defizit stellte aber in Wien das Fehlen eines Altertumsvereines dar, wie er damals bereits in fast allen Provinzen des Kaiserreiches nach dem Vorbild des steirischen „Joanneum“ in Graz⁶⁷ bestand. Seit dem Jahr 1828, dem Ende des Erscheinens von Hormayrs „Archiv“, gab es für Österreich unter der Enns keine historische Fachzeitschrift mehr. Joseph Chmel CanReg (1798–1858), Vizedirektor des Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchivs, und seine Mitarbeiter versuchten diese schmerzliche Lücke mit dem „Geschichtsforscher“ (1838–1841) auszufüllen. Besonders Chmel war es, der ein deutliches Bekenntnis zum österreichischen Vielvölkerstaat ablegte, in dem Humanität höher stünde als Nationalität und die verschie-

denen Völker gleichsam als Brüder einer Familie einem gemeinschaftlichen Ziel zustreben könnten. Im „österreichischen Gesamtstaat“ sah er den entsprechenden staatsrechtlichen Rahmen für die notwendige Einheit national-kultureller Vielfalt⁶⁸. Im Jahr 1849 erschienen als Ergebnis der Bemühungen Chmels und anderer die „Quellen und Forschungen zur vaterländischen Geschichte, Literatur und Kunst“⁶⁹. Bereits im Jahr 1833 hatte sich der Kunsthistoriker Eduard Melly (1814–1854) mit der Idee der Bildung eines Altertumsvereines für Wien beschäftigt. Er dachte in diesem Zusammenhang an die Erforschung der Geschichte, die Restaurierung und Erhaltung alter Bauten sowie an die Lenkung der zeitgenössischen vaterländischen Kunst und forderte ein „nationales Museum“ für Österreich unter der Enns⁷⁰. Besonders für die Jahre nach 1850 sind zahlreiche Vereinsgründungen charakteristisch. Einflußreiche Persönlichkeiten wie Rudolf Edler von Arthaber (1795–1867), Gustav Freiherr von Heider (1819–1897) und Leopold Ernst (1808–1862) waren neben Melly an vielen Initiativen beteiligt. Nach dem Revolutionsjahr 1848 setzte sich letzterer wieder energisch mit der Gründung eines historischen Vereins auseinander. Vom Jänner 1852 existiert ein Konzept für Vereinsstatuten, wobei man zunächst drei Namen zur Auswahl vorlegte: „Verein zur Erforschung und Erhaltung der Denkmale in Niederösterreich“, „Verein zur Pflege vaterländischer Altertumskunde und Numismatik“ und „Verein (zur Pflege) vaterländischer Vorzeit“. Am 23. März 1853 konnte sich schließlich der „Altertums-Verein zu Wien“ (heute „Verein für Geschichte der Stadt Wien“) im Niederösterreichischen Landhaus in Wien an ein größeres Publikum wenden. Als seine zentrale Aufgabe wurde die Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale vom ersten Auftreten bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts und deren entsprechende Bekanntmachung in der Öffentlichkeit betrachtet⁷¹. Neben diesem privaten Verein bestand damals bereits die „k.k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ (genehmigt mit kaiserlicher EntschlieÙung vom 31. Dezember 1850), deren Konservatoren vielfach ehrenamtlich fungierten und teilweise auch Mitglieder des Vereins waren. Die „k.k. Central-Commission“ trat allerdings erst am 10. Jänner 1853 unter ihrem Präses, dem Sektionschef der Bausektion im Handelsministerium Carl Freiherr Czoernig von Czernhausen (1804–1889)⁷², zur ersten offiziellen Sitzung zusammen. Eine zentral gelenkte Denkmalpflege konnte somit in Österreich zum „(...) wichtigen Bestandteil einer einheitlichen und gesamtstaatlichen Kulturpolitik und ihrerseits wieder zum Nährboden für die Ausbildung eines dringend wünschenswerten österreichischen Vaterlands-, ja Staatsbewußtseins (...)“⁷³ werden. Im Jahr 1910 mündete die „k.k. Central-Commission“ schließlich in das „Staatsdenkmalamt“ und 1920 in das (noch heute existierende) „Bundesdenkmalamt“. Das Bewußtsein für die überlieferten Denkmäler der bildenden Kunst, das in den entsprechenden Publikationen aufrechterhalten wurde, wirkte entscheidend auf das mit dem Kaiserstaat verbundene Identitätsgefühl. Dazu gehören unter anderem auch die großen Restaurierungsvorhaben wie die Vollendung der Veitskathedrale

in Prag (1872–1929) und die Dokumentation des Palastes des Kaisers Diokletian im dalmatinischen Split. Patriotische Überlegungen hinsichtlich der Auswahl der entsprechenden Werke spielten auch bei dem von Leopold Ernst und Leopold Oescher herausgegebenen Werk „Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthume Österreich“ (Wien, seit 1846) eine entscheidende Rolle, da damit den bereits publizierten Kunstdenkmälern Deutschlands der österreichische Bestand hinzugefügt werden sollte⁷⁴. Seit dem Jahr 1858 gaben Gustav Freiherr von Heider und Rudolf Eitelberger von Edelberg die „Mittelalterlichen Kunstdenkmale in Österreich“ heraus. Bei der im Jahr 1820 vom Redemptoristenorden übernommenen (und während der Besetzung durch die Franzosen 1809 stark beschädigten) Kirche Maria am Gestade war erstmals versucht worden, mit gotischen Stilformen zu arbeiten, obwohl diese in den dekorativen Details – trotz aller Bemühungen – noch recht frei interpretiert wurden. Die hier manifeste Begeisterung für die gotische Baukunst führte auch zu Untersuchungen des Bauzustandes des Wiener Stephansdomes. Die Vorschläge zur Gründung eines Dombauvereines, dessen Aufgabe die Restaurierung der schadhaften Teile und deren stilgemäße Wiederherstellung sein sollte, wurden auch vom damaligen Kardinal Othmar Rauscher aufgegriffen und am 14. Juni 1857 mit kaiserlicher EntschlieÙung genehmigt. Josef Gasser fertigte seit 1860 zahlreiche Skulpturen für die an die „Heidentürme“ des Domes anschließenden leeren Nischen⁷⁵.

JOSEPH ALEXANDER FREIHERR VON HELFERT (1820–1910)

Die Darstellung österreichischer Nationalhistorie als Geschichte des *österreichischen Gesamtstaates* war das Programm Joseph Alexander Freiherr von Helferts, des Unterstaatssekretärs im Unterrichtsministerium von 1848 bis 1860⁷⁶. Die entsprechende Kenntnis der *gesamtösterreichischen Geschichte* sollte demnach zur Bildung des von ihm intendierten gesamtösterreichischen *Nationalbewußtseins* führen⁷⁷, das aber regionalen und nationalen Mythen gegenüber offen sein sollte. Für Helfert (wie bereits bei Hormayr) kam dabei der Geschichte eine eminent bewußtseinsbildende Funktion („großösterreichisches Bewußtsein“) als das gesamte Kaiserreich umfassende integrative Aufgabe zu, die zugleich verhindern sollte, daß die Partialgeschichten einzelner habsburgischer Länder in den Dienst „zentrifugaler“ nationalistischer Tendenzen gestellt werden konnten⁷⁸. Helfert faßte daher den Begriff „Nation“ nicht als ethnographischen, sondern als *politischen* Begriff auf⁷⁹. In seiner wichtigen Schrift „Über Nationalgeschichte und den gegenwärtigen Stand ihrer Pflege in Oesterreich“ (1853) entwickelte er das Konzept, „(...) Nationalgeschichte als Geschichte einer territorial und politisch zusammengehörenden, von dem Bande der gleichen Autorität umschlungenen, unter dem Schutze des gleichen Gesetzes verbundenen Bevölkerung (...)“ zu fördern. Nachdrücklich beschwor

Helfert: „(...) Österreichische Nationalgeschichte ist uns die Geschichte des österreichischen Gesamtstaates und Gesamtvolkes (sic!) [...]“⁸⁰, eine Vorstellung, die deutlich an Hormayrs Intentionen erinnert. Helfert engagierte sich nachdrücklich für eine – im besten Sinn – volkrümliche und entsprechend breitenwirksam vermittelbare Darstellung der österreichischen Geschichte. Wie Alfons Huber (1834–1898), Josef Konstantin Jireček (1854–1918) und Franz Krones Ritter von Marchland (1835–1902) vertrat er eine populäre Geschichtsschreibung als Geschichte Österreichs „für das Volk“ und „für die reifere“ Jugend⁸¹. Ausgehend von einer Analyse des österreichischen Schulsystems, der wissenschaftlichen Pflege der Nationalgeschichte, der wissenschaftlichen Vereine und der im Jahr 1850 gegründeten „Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ kam Helfert zum Schluß, die Pflege österreichischer Nationalgeschichte zu intensivieren. Er vertrat die – letztlich auf Matthäus von Collins Credo⁸² basierende – optimistische Ansicht, daß – im Sinne einer Wechselwirkung – das Nationalgefühl die Pflege der Nationalgeschichte fördern und umgekehrt die Nationalgeschichte das allgemeine Nationalgefühl heben werde. Konzepte dieser Art verweisen in überraschender Deutlichkeit auf die Anfänge des österreichischen Nationalbewußtseins im 19. Jahrhundert im Sinn von Hormayrs Bekenntnis zur „Vaterlandsliebe“ auf der Basis einer verbesserten „Vaterlandskennntnis“. Noch am Beginn des 20. Jahrhunderts sind ähnliche Überlegungen nachweisbar⁸³. Zur Verwirklichung der Ziele Helferts wurde die Berufung des Tiroler Benediktiners Albert Jäger (1801–1891), und zwar ausdrücklich zwecks Aufbau einer „Schule zur Bearbeitung der österreichischen Geschichte“, nach Wien durchgesetzt (Jäger war von 1854 bis 1869 Vorstand) und im Jahr 1854 die Gründung des „Instituts für österreichische Geschichtsforschung“ vollzogen⁸⁴. Die Einrichtung dieses wichtigen wissenschaftlichen Instituts⁸⁵ erfolgte mit der Zielsetzung, eine der neuen Staatlichkeit des franzisko-josephinischen Neoabsolutismus entsprechende Schule zur Bearbeitung österreichischer Geschichte entstehen zu lassen. Erstes Ziel dieser Einrichtung sollte es deshalb sein, patriotische Gefühle zu wecken. Dies unterstrich auch Unterrichtsminister Leo Graf Thun-Hohenstein (1811–1888) in seinem Bericht an den Kaiser: „(...) Wie fördernd eindringliches Studium der vaterländischen Geschichte auf die Anregung des Patriotismus, der Loyalität, der Liebe und Anhänglichkeit an das angestammte Herrscherhaus wirke. (...)“⁸⁶ Der solcherart wissenschaftlich geförderte Patriotismus sollte sich auf eine „Nationalgeschichte Großösterreichs“ stützen, die nicht in ethnischem Sinn verstanden werden darf, sondern – dem Wunsch des Neoabsolutismus entsprechend – bei der Errichtung und Befestigung des Reiches unterstützend wirken sollte. Aus der Betrachtung der (eigenen) Geschichte heraus wollte der junge Staat (nach den Wirren von 1848) seine historische Legitimität und zukünftige Identität schöpfen⁸⁷. Durch den ab 1856 lehrenden deutschfreundlichen Theodor von Sickel (1826–1908) war das Institut aber rasch fast ausschließlich mit der Urkundenlehre verbunden, und von österreichischer Historiographie war bald nicht mehr die Rede⁸⁸.

DAS „KRONPRINZENWERK“ ERZHERZOG RUDOLFS

Die für Österreich so charakteristische Situation der *Pluralität* unterschiedlicher Nationalitäten⁸⁹ bot die Chance mehrerer „Identifikationsebenen“: Bereits die „Oesterreichische National-Encyklopädie“ von Franz Gräffer und Johann Jakob Heinrich Czykann (1835–1837) plädierte nicht nur für die Anerkennung dieser kulturellen Vielfalt, sondern stellte auch das Konzept einer übergeordneten Staatsnation vor, welche die (autonomen) Nationen miteinander verbinden sollte⁹⁰. In mustergültiger Unparteilichkeit werden darin österreichische, ungarische, böhmische, kroatische, siebenbürgische, slowenische sowie galizische Persönlichkeiten (Staatsmänner, Gelehrte und Dichter) sowie Denkmäler (Städte, Monumente, Naturdenkmäler, Volksbräuche etc.) vorgestellt. Die hier manifeste Konzeption nahm letztlich in umfassender Form erst wieder Erzherzog Kronprinz Rudolf (1858–1889) mit dem im Jahr 1902 abgeschlossenen vierundzwanzigbändigen „Kronprinzenwerk“ („Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ [1886–1902]) auf, das den Völkern der Donaumonarchie ihre „(...) Vielfalt im Schutze der Einheit des Gesamtstaates (...)“⁹¹ anschaulich vor Augen stellte. Das „Kronprinzenwerk“ erschien in 397 Lieferungen, die, beginnend mit dem Jahr 1886, zu insgesamt 24 Quartbänden zusammengefaßt wurden. Jeder Volksstamm sollte in dieser umfassenden Darstellung, die den Zweck verfolgte, das *gesamte* Vielvölkerreich mit seinen Kronländern nach dem neuesten Stand der Wissenschaft in 587 monographischen Artikeln von 432 Autoren zu dokumentieren, gleichberechtigt neben dem anderen stehen. Wie bereits im Titel formuliert, treten nun Illustrationen gleichwertig neben den Text. Das zur Gänze in einer deutschen *und* ungarischen Edition erschienene Werk umfaßt 12596 Textseiten (in der deutschen Ausgabe) und 4529 (!) Illustrationen in Gestalt von Holzstichen (ebenfalls in der deutschen Edition). Für die künstlerische Ausstattung war ein eigenes Komitee von insgesamt 264 Künstlern aller Kronländer unter der Leitung von Hans (Johann Nepomuk) Graf Wilczek (1837–1922) und Nikolaus Dumba (1830–1900) zuständig⁹². Die 24 deutschen bzw. 21 ungarischen Bände hatten keine geringere Zielsetzung als eine „(...) Gesamtdarstellung der Monarchie und ihrer Kronländer, Landschaften, Völker und Kulturen (...)“⁹³, wobei bemerkt werden muß, daß die getrennten österreichischen und ungarischen Redaktionskomitees keineswegs der ursprünglichen Zielsetzung des Kronprinzen entsprachen. Diese beiden Parallelausgaben unterscheiden sich zudem in einem entscheidenden Punkt: In der ungarischen Edition wurden gewisse antisemitische Äußerungen gestattet, die in der deutschen fehlen⁹⁴. Das äußerst ambitionierte Ziel des Gesamtwerkes verdeutlicht auch die von Rudolf im Jahr 1884 an den Kaiser gerichtete „Promemoria“, nach der das Werk ein „(...) umfassendes Bild unseres Vaterlandes und seiner Völkerstämme (...)“⁹⁵ bieten sollte, sowie ein von Moritz Szeps am 27. März 1884 verfaßter ausführlicher Leitartikel im „Neuen Wiener Tagblatt“, der Hormayrs und Helferts Konzep-

tionen als Basis für die – als Aufruf zur gegenseitigen (ethnischen) Kenntnis verstandene – Zielsetzung „Wissen ist Versöhnung“ verwendete. Das Studium der Völker sei „(...) auch von praktischem Werthe für die Hebung der allgemeinen Vaterlandsiebe (...)“ heißt es nicht ohne Grund in der von Kronprinz Rudolf verfaßten „Einleitung“⁹⁶. Das Werk sollte auf dieser theoretischen Basis gleichsam den wissenschaftlichen Nachweis erbringen, „(...) daß die Monarchie kein Gebilde des Zufalles, sondern der Nothwendigkeit (...)“⁹⁷ sei. Band für Band reiht sich die Beschreibung von Kronland für Kronland aneinander, sodaß das „Kronprinzenwerk“ zurecht „(...) als Versuch einer buchtechnischen >Simulation< bzw. Umsetzung des Vielvölkerstaates (...)“ sowie als „(...) getreuer Spiegel eines Vielvölkerstaates (...)“⁹⁸ interpretiert wurde. Wahrscheinlich kam der erste Plan zu diesem ambitionierten „(...) Projekt literarisch-diskursiver Selbstdarstellung (...)“⁹⁹ nicht von Rudolf selbst, sondern von Erzherzog Johann¹⁰⁰. Nach dem Tode Rudolfs wurde das Unternehmen auch für den Kaiser zu einer Prestigeangelegenheit. „(...) Auf Allerhöchsten Befehl“ wurde es „fortgeführt (...) als ein Monument, bestimmt, das Gedächtniß des Kronprinzen, um den die Thränen der Völker flossen, zu verewigen. (...)“¹⁰¹. Das monumentale, *enzyklopädisch* orientierte Monument des Gesamtstaates hatte sich somit in ein *Erinnerungsmal* an den Urheber des Werkes verwandelt.

Die inhaltliche Spannweite der Beiträge im „Kronprinzenwerk“ ist außerordentlich breit: Bei der Betrachtung jedes Kronlandes wurden zumeist folgende Gesichtspunkte behandelt: geographische Schilderungen der einzelnen Landschaften, Urgeschichte, Römerzeit und Völkerwanderung, Landesgeschichte, Ethnographie, Musik, Literatur und Theater, Architektur und bildende Kunst sowie die verschiedenen Aktivitäten im Rahmen der Volkswirtschaft. Der pluralen Verfaßtheit des österreichischen Kaiserstaates entspricht, daß die ethnographischen Texte zum größten Teil von Spezialisten, und damit aus der äußerst kenntnisreichen „Innenperspektive“, geschrieben wurden, d. h. daß der Chronist der von ihm beschriebenen Volksgruppe entstammt. Das „Kronprinzenwerk“, das eine ungeheure Verbreitung erfuhr und in der deutschen (nicht jedoch in der ungarischen) Ausgabe ein großer finanzieller Erfolg wurde, ist allerdings nicht voraussetzungslos geschaffen worden. Für Aspekte einer umfassenden Darstellung von Geschichte, Topographie, Landeskunde, Tracht, Landschaft, Kultur und Wirtschaft muß etwa auf P. Mathias Fuhrmanns „Alt- und Neues Oesterreich, oder Compendieuse Universal-Historie“ (vier Teile, Wien 1734–1737), ein Werk mit ebenfalls hoher Illustrationsdichte, verwiesen werden. Das „Kronprinzenwerk“ ist zudem nicht ohne entsprechende Vorstufen im 19. Jahrhundert denkbar, was auch ein Blick auf die „Ethnographie der Oesterreichischen Monarchie“ (3 Bände, Wien 1855–1857) von Carl Freiherr Czoernig von Czernhausen unterstreicht. Czoernig war Direktor der administrativen Statistik des Kaisertums Österreich und arbeitete an einem Programm zur Zentralisierung und Modernisierung der Monarchie¹⁰². Gegenüber der „Ethno-Socio-

logie“ von Ludwig Gumplowicz (1838–1909) mußte Czoernigs „Ethnographie“ allerdings als hoffnungslos veraltet erscheinen. Als weiterer Vorläufer für die Konzeption des „Kronprinzenwerks“ kann die Publikation „Die Volksstämme der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, ihre Gebiete, Gränzen und Inseln“ (Wien 1869) von Czoernigs Nachfolger in der Wiener Statistischen Zentralkommission, Adolf Ficker (1816–1880), genannt werden¹⁰³. In Teschen (Österreichisch-Schlesien) erschien zwischen 1881 und 1883 das dreizehnbändige Sammelwerk „Die Völker Österreich-Ungarns. Ethnographische und culturhistorische Schilderungen“, herausgegeben von Carl Prochaska¹⁰⁴.

Hinsichtlich der Visualisierung des dem „Kronprinzenwerk“ inhärenten enzyklopädischen Gedankens ist die Frage entscheidend, welche Illustrationen (mit welchen Kommentaren) in den einzelnen Bänden Verwendung fanden. Im Band „Wien und Niederösterreich“ (1. Abtheilung: Wien [Wien 1886])¹⁰⁵ sollte etwa anhand Caspar von Zumbuschs Maria-Theresia-Denkmal¹⁰⁶ „(...) die ganze Zeit ihrer segensreichen Regierung, in welcher die Grundlagen des modernen österreichischen Staatswesens gelegt wurden, den nachfolgenden Geschlechtern lebendig erhalten (...)“ werden. Die Bände des „Kronprinzenwerks“ zeichnen sich auch insgesamt durch die Rezeption bekannter Kunstdenkmäler aus: Im „Übersichtsband: 2. Abtheilung: Geschichtlicher Theil“ (Wien 1887) zeigt die Illustration nach S. 225 Kaiser Franz II. (I.) am Schreibtisch (nach einem Gemälde Friedrich von Amerlings)¹⁰⁷, die Illustration auf S. 231 Fernkorns „Löwen von Aspern“, jene nach S. 236 die Siegesmeldung Fürst Schwarzenbergs (nach Johann Peter Kraffts Gemälde), und in der Xylographie nach S. 242 wird der audienzhaltende Kaiser Franz II. (I.) dargestellt (ebenfalls nach Kraffts Gemälde)¹⁰⁸. Auch im Band „Tirol und Vorarlberg“ (Wien 1893) sind die Akzente in der Bebilderung der Publikation nachdrücklich auf Reproduktionen der bedeutendsten Denkmäler der regionalen Geschichte gelegt: Hier ist auf S. 13 eine Illustration der „Maximiliansgrotte“ in der Martinswand (im Rahmen des Abschnitts „Landschaftliche Schilderung von Tirol und Vorarlberg“, der entsprechende Text auf S. 10) zu finden, und auf S. 227 wird ein Porträt des „kais. General-Commissärs Anton Schneider“ abgebildet. Auf S. 493 ist „Die Gefangennahme Andreas Hofers“ (nach dem bekannten Gemälde von Carl von Blaas)¹⁰⁹ wiedergegeben und auf S. 497 Franz von Defreggers Gemälde „Speckbacher und sein Sohn Anderl“¹¹⁰. Die Veranschaulichung von *Regionalgeschichte* erfolgt somit weitgehend unter Zitation bedeutender Kunstwerke. Auf diese Weise konnten die wichtigsten bildlichen Darstellungen zur österreichischen Geschichte in breitem Rahmen *popularisiert* werden. Sie gewannen solcherart als visuelle Stereotype in der enzyklopädischen Aufarbeitung der Kronländer eine nicht zu unterschätzende Bedeutung.

Neben der bildenden Kunst erhielt die Funktionalisierung regionaler Naturdenkmäler im Rahmen des „Kronprinzenwerkes“ eine völlig neue Dimension, die insbesondere den Zweck der „(...) Vermittlung positiver Gefühle (...)“¹¹¹ erfüllen mußte. Kronprinz Rudolf

bezog sich mit diesem Konzept auf eine „romantische“ Form der Repräsentation von Natur, die Landschaft, Flora und Fauna als „(...) Topoi patriotischer Unschuld und politischer Erlösung (...)“¹¹² inszenierte. Das *Natur-* und *Kunstschöne* wurde in dieser Weise zum Residuum des suprapolitischen Vaterlandstolzes stilisiert. *Volks-* und *Landschaftserfassungen*, die am Beginn des 19. Jahrhunderts in den entsprechenden druckgraphischen Serien (Veduten- und Trachtenfolgen) noch getrennt auftraten¹¹³, verband man nun in engen Konnexen zwischen Volk und Landschaft bzw. Ethnie und Geographie zu fiktiven identitätsstiftenden historischen Einheiten. Wo – wie in der Spätphase der Habsburgermonarchie – die „Realpolitik“ nicht imstande war, ungebrochene Beziehungen zu einer abstrakten Staatsidee zu etablieren, „funktionalisierte“ entweder der geographische Diskurs die Spezifika der Landschaft zur Vermittlung „vaterländischer“ Gefühle oder überformte – wie in der Innenausstattung des Wiener Kunsthistorischen Museums¹¹⁴ – die Dynastie die Rolle der bildenden Kunst. Museale Programmatik und die enzyklopädisch orientierte *Volks-* und *Landschaftserfassung* des „Kronprinzenwerks“ lassen sich solcherart in der Spätphase der Monarchie unter durchaus vergleichbaren Aspekten betrachten. Wie das Kunsthistorische Museum huldigt auch das reich mit Illustrationen ausgestattete „Kronprinzenwerk“ einem grundsätzlich enzyklopädischen Gedanken. Regionalgeschichte erfolgte in letzterem Unternehmen weitgehend unter Zitation und Abbildung bedeutender Kunstwerke. Auf diese Weise wurden die wichtigsten Darstellungen zur österreichischen Geschichte in breitem Rahmen *popularisiert* und als visuelle Fixpunkte einer quasi-enzyklopädisch orientierten Aufarbeitung der Kronländer präsentiert, ebenso wie die habsburgischen Sammlungsstücke des Kunsthistorischen Museums den Besucher durch eine dynastisch patronierte Version von „Universalgeschichte“ führen.

8 „Populäre Bilder“ – Interpretationen österreichischer Geschichte in der Malerei des 19. Jahrhunderts

„(...) Belebung des Geistes möge sehr wünschenswert erscheinen. Österreich aber fragt, wozu Geschichte gebraucht werden soll? (...)“¹

„KUNSTPOLITIK“ IM VORMÄRZ

Im Gegensatz zur Historienmalerei der zweiten Jahrhunderthälfte blieb die „vaterländische“ Malerei der ersten Jahrhunderthälfte auf einen bestimmten Themenradius vorwiegend regionalen und nationalen Zuschnitts beschränkt. Neben den eigentlichen „historischen“ Sujets muß vor allem auf das weite Feld der Beschäftigung mit den (regionalen) Sagen verwiesen werden, deren Tradierung das Ziel der Publikation „Oesterreichs Sagen und Heldenmahlte“² war. In der Zeit des Vormärz war das künstlerische Leben fast ausschließlich der Akademie unterworfen. Die Maler stellten ihre Werke im privaten Rahmen aus, entweder im Atelier oder in eigens dafür errichteten kleinen Gebäuden. Im Jahr 1830 wurde unter Mitwirkung des Malers Johann Peter Krafft und des Industriellen Rudolf von Arthaber der „Wiener Kunstverein“ gegründet, zu dessen primären Aufgaben es gehören sollte, die Kunst dem Bürgertum näherzubringen, zusätzliche Ausstellungsmöglichkeiten zu schaffen und die einheimischen Künstler zu fördern. Staatskanzler Clemens Wenzel Lothar Fürst von Metternich (1773–1859) war von 1810 bis 1848 Kurator der Wiener Akademie und somit deren oberster Verwalter. Die von ihm geschaffenen Statuten veranlaßten bereits Joseph Freiherr von Hormayr (1781 oder 1782–1848) zur Feststellung: „(...) Daß die eigentliche Wiedergeburt der Künste bey uns vom Jahre 1812 datiere, wo einem jeden Österreicher heiliger Tag der zwölfte Februar (...)“³ Das Akademie-Statut von 1812 verlangte von allen Akademiemitgliedern ausdrücklich, sie hätten „(...) zur Beförderung der Nationalindustrie zu wirken (...)“⁴, und die Wiener Akademie wurde dergestalt zur „Kunstbehörde der Nation“ erklärt, die direkt dem Schutz des Kaisers unterstellt und somit von jeder anderen Behörde unabhängig war. Metternich verwies in seiner Antrittsrede darauf, daß das Studium der Künste und der Sinn für alles Große und Schöne die wahren – vom Nationalruhm unzertrennlichen – Nationalreichtümer seien. Gegenüber Bestrebungen, eine nach Hormayrs Konzeption nationale Historienmalerei zu etablieren⁵, blieb Metternich aber reserviert und beließ es bei der Wertschätzung der mit großem Pathos auftretenden und sich antikisch gebenden

Historienmalerei, wie sie Füger beispielhaft vertrat. Die Künstler waren in die Strategien nationaler Identität miteinbezogen, da festgelegt wurde, daß „(...) Von drey zu drey Jahren (...) eine Ausstellung von Kunstproducten veranstaltet werden (solle) [...]“, wozu die „Nationalkünstler“ aufgefordert wurden, ihre in der Zwischenzeit verfertigten Werke einzusenden, damit „(...) das Publikum den >Stufengang< der Künste beurteilen und das Verdienst der Akademie würdigen könne. (...)“⁶. Die erste dieser Ausstellungen fand im Jahr 1813 statt. Seit 1822 wurden sie jedes zweite Jahr abgehalten. Mit dieser Maßnahme wurde quasi institutionalisiert, was seit den Veröffentlichungen Hormayrs und den Vorlesungen August Wilhelm von Schlegels in theoretischer Weise formuliert worden war: Die nun öffentlich gewordene Kunst wandte sich direkt an ein Publikum, das nicht identisch mit den potentiellen Käufern und Bestellern sein mußte. Gerade der Blick nach Böhmen (siehe unten) zeigt, daß die böhmische Historienmalerei von den Autoren in Hormayrs „Archiv“ sehr positiv begrüßt und den anderen österreichischen Ländern als höchst nachahmenswertes Beispiel vorgehalten wurde⁷. Die treibende Kraft im böhmischen Kunstleben war die 1796 privat gegründete „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag“. Besonders nach 1841 nahm die Historienmalerei in Böhmen aufgrund der Aktivitäten des Direktors der Prager (1841–1850) und Wiener (1852–1872) Akademie, Christian Ruben (1805–1875), einen mächtigen Aufschwung⁸.

DIE INHALTLICHEN SCHWERPUNKTE DER HISTORIENMALEREI IM VORMÄRZ

Die Politik Metternichs, nationalen Bestrebungen innerhalb des Vielvölkerstaates entgegenzuwirken, machte die Themenwahl für die Historienmalerei außerordentlich problematisch, da ihr dadurch bestimmte Sujets verschlossen bleiben mußten. Dies wird allein aus den quantitativen Aspekten der Produktion deutlich. So waren etwa auf der Wiener akademischen Kunstausstellung des Jahres 1832 insgesamt 132 Landschaftsbilder, aber nur 18 Gemälde historischen Inhalts zu sehen. Damit hängt untrennbar ein Charakteristikum österreichischer Historienmalerei im 19. Jahrhundert zusammen: sich nämlich vorwiegend zeitlich weit zurückliegenden und auf die Geschichte des „übernationalen“ Herrscherhauses bezogenen Sujets zu widmen, die in der – mit fast heiligmäßigen Zügen – ausgestatteten Figur des Stammvaters Rudolf von Habsburg⁹ einen Gipfelpunkt erfuhren. Eine Übersicht über die inhaltlichen Schwerpunkte der Werke in den Katalogen der Wiener Akademie ab dem Jahr 1816 (G [= Gemälde], Z [= Zeichnungen]) kann diese Situation, die der Historienkunst (im Vergleich mit Landschaft und Porträt) einen weniger bedeutenden Platz zuweist¹⁰, verdeutlichen: Im Jahr 1816 (nach dem Katalog „Kunstwerke, öffentlich ausgestellt

im Gebaeude der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Kuenste bey St. Anna. Im Jahre 1816“, Wien [1816]) war eine Zeichnung von Franz von Habermann (1788–1866) zur Schlacht von Kulm¹¹ zu sehen (Nr. Z 110); Karl Ruß (1779–1843) präsentierte das seltene Thema „Maximilian I. rettet auf dem Reichstage zu Worms die deutsche Ehre gegen Claudius de Barre“ (Skizze [Nr. G 8]). Die Nummer G 18 entsprach Ferdinand Oliviers berühmtem Gemälde „Rudolph von Habsburg und der Priester“¹². Karl Ruß dominierte das Kunstgeschehen des Jahres 1822 mit zahlreichen Gemälden zu Rudolf von Habsburg und Kaiser Maximilian I. (nach: „Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebaeude der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Kuenste bey St. Anna. Im Jahre 1822“, Wien [1822], Nr. G 1–30): „Taufe Rudolphs“ (Nr. G 1), „Rudolph von Habsburg sinnt auf den nächtlichen Überfall der Veste Utzenberg“ (Nr. G 2), „Rudolph von Habsburg auf der Kreuzfahrt gegen die Preußen“ (Nr. G 3), „Rudolph von Habsburg begegnet auf der Jagd dem Priester“ (Nr. G 4), „Die Eltern Rudolphs von Habsburg im Kreise ihrer Kinder, in häuslicher Beschäftigung und Waffenübung“ (Nr. G 6), „Rudolph von Habsburg geleitet den Chur-Erz-Kanzler Werner von Mainz über die Alpen nach Italien“ (Nr. G 7), „Die Rettung Rudolphs von Habsburg durch Jacob Müller von Zürich“ (Nr. G 8), „Der Sterndeuter Friedrichs II. weisagt dem jungen Rudolph von Habsburg die künftige Größe seines Hauses“ (Nr. G 10), „Rudolph von Habsburg im Lager von Basel, erhält die Nachricht von der auf ihn gefallenen Kaiserwahl“ (sic!) [Nr. G 11], „Rudolph von Habsburg belohnt den Geschichtsschreiber seiner Thaten und seines Stammes“ (Nr. G 12), „Rudolph von Habsburgs erste Fehde gegen Hugo von Tieffenstein“ (Nr. G 18) und „Rudolph der Weise verjagt diejenigen, die ihn durch nächtlichen Spuk zu schrecken versuchen“ (Nr. G 22). Daneben sind in diesem Jahr von Karl Ruß unter anderem noch Werke wie „Odoaker vor dem hl. Severin in Heiligenstadt“ (Nr. Z 105), „Ludwig der Bayer bietet dem auf der Veste Trausnitz gefangen gehaltenen Friedrich dem Schönen Freyheit und Mitregentschaft an“ (Nr. G 5), „Maximilian I. in frommen Todesbetrachtungen in seiner Einsiedelei zu Neustadt“ (Nr. G 13), „Maximilian I. beschenkt die Mohrinnen, welche ihn durch List aus der Haft der Aufrührer zu Brügge befreyen wollten“ (Nr. G 14), „Kunz von der Rosen, Hofnarr Maximilians I., versucht ihn, als Mönch verkleidet, aus der Haft der Flamänder zu befreyen“ (Nr. G 16) und „Maximilian I. kämpft zu Worms für die Ehre deutscher Ritterschaft gegen den berühmten französischen Kampfhelden Claude de Barre“ (Nr. G 23) überliefert. Zum Schwerpunkt der rudolfinischen Themen gesellte sich somit ein Akzent auf der Ikonographie Kaiser Maximilians I. Daneben präsentierte Ruß „Libussa wird zur Königin von Böhmen gewählt“ (Nr. G 25) und „Der Bischof Kollonitz nimmt als einzige Beute die, im türkischen Lager, dem Blutbade entronnen (sic!) Christenkinder“ (Nr. G 27)¹³. Das Themenspektrum der präsentierten Werke basiert somit ganz wesentlich auf den zeitgleichen literarischen Akzentsetzungen Hormayrs. Die Beschäftigung mit Rudolf und Maximilian

sollte allerdings in den folgenden Jahrzehnten quantitativ stark zurückgehen. Unter Karl Ruß' Werken des Jahres 1822 befindet sich auch „Der Ursprung des Namens Metternich, aus der Zeit des Kaisers Heinrichs des Heiligen“¹⁴.

Ein Blick auf die anlässlich der Einweihung der k.k. Akademie veranstaltete (und thematisch mit der Geschichte der Akademie zusammenhängende) Kunstausstellung des Jahres 1877 verdeutlicht die Spezifika der frühen österreichischen Historienmalerei in der Auseinandersetzung mit der (eigenen) Geschichte. Das Spektrum der Geschichtsreflexion bewegte sich nun – ein halbes Jahrhundert später – von allegorischen Huldigungen des Kaisers (Rudolf Weyr, „Kaiser Franz Josef I. als Schützer der Arbeit“, Modell zu einem Tafelaufsatz zum 25. Regierungsjubiläum)¹⁵ über ausgewählte Gestalten aus der eigenen Vergangenheit (z. B. Johann Preleuthners Gipsstatuette, Franz Georg Kolschitzky darstellend)¹⁶ und selten dargestellte Ereignisse (Josef Hirschhäuter, „Friedrich der Schöne in der Haft zu Trausnitz träumt von seiner Befreiung“, Gipsrelief)¹⁷ sowie Verherrlichungen¹⁸ zu Johann Nepomuk Passinis berühmter Radierung „Familienbild des österreichischen Kaiserhauses“ (nach Peter Fendi)¹⁹ und Johann Peter Kraffts volkstümlichen Gemälden, wie Kaiser Franz II. (I.), der die Leiche eines armen Mannes begleitet, eine Witwe in Audienz empfängt und einen Mann über den Laxenburger Teich fährt²⁰. Dieser Rückblick auf Werke der franziszeischen Epoche bildet zusammen mit anderen Porträts und legendarischen Darstellungen²¹ einen deutlichen Akzent: Bestimmte Topoi österreichischer Geschichtsreflexionen wurden im Jahr 1877 quasi unter selbstreferentiellen Perspektiven aktualisiert, wobei besonders die mit der Bedeutung der Dynastie unmittelbar verknüpfte *Personenbezogenheit* – anstelle des Gebrauchs narrativer und allegorischer Modi in der künstlerischen Auseinandersetzung – im Vordergrund stand.

KARL RUSS (1779–1843) UND DIE FRÜHE ÖSTERREICHISCHE HISTORIENMALEREI

Karl Ruß²² ist ohne Zweifel die wichtigste Gestalt der frühen österreichischen Historienkunst. Bereits in der zeitgenössischen Rezeption erfuhr der Künstler eine besondere Wertschätzung: Seine „Sammlung vaterländischer Gemählde verdient eine förmliche Wallfahrt“ heißt es bewundernd in Hormayrs „Archiv“²³. Ruß' Werke wurden bereits in der zeitgenössischen Literatur als Teil von Bestrebungen gesehen, die bildende Kunst zu „(...) nationalisieren (...)“²⁴. In der gleichen Nummer des „Archivs“ des Jahres 1819 findet sich auf den S. 382–385²⁵ die Beschreibung einer der umfassendsten Folgen der Habsburgerikonographie (ausgehend von Rudolf von Habsburg) mit einer Aufzählung der von Ruß gewählten Sujets. Die Leistung des Künstlers wird in diesem Beitrag auch in der Hinsicht gewürdigt, daß der



Abb. 1: Karl Ruß, Rupert, Gisselarius und Gunibald errichten in Wien ein Bethaus und predigen den Awaren das Christentum, Feder- und Pinselzeichnung, vor 1843 (Wien, ÖNB)



Abb. 2: Karl Ruß, Herzog Leopold V. vor Ptolemais im Jahr 1191, Feder- und Pinselzeichnung, vor 1843 (Wien, ÖNB)



Abb. 3: Karl Ruß, Herzog Heinrich II. Jasomirgott bringt Theodora als Gattin von Konstantinopel nach Melk 1150, Feder- und Pinselzeichnung, vor 1843 (Wien, ÖNB)



Abb. 4: Karl Ruß, Der sterbende Ottokar IV. übergibt 1186 in Enns Leopold V. die Steiermark („Georgenberger Handfeste“), Feder- und Pinselzeichnung, vor 1843 (Wien, ÖNB)



Abb. 5: Karl Ruß, Die Bürger Wiens bringen Herzog Leopold VI. Weihnachtsgeschenke 1223, Feder- und Pinselzeichnung, vor 1843 (Wien, ÖNB)

Maler nicht nur die Geschichte des österreichischen Kaiserstaates, „(...) sondern auch jene einzelner Städte, Klöster und Familien (...)“²⁶ verbildlicht hätte, was der Visualisierung regionaler Identitäten dienlich war. Die ungeheure Fülle von Ruß' Schaffen wird auch daran deutlich, daß auf der Kunstauktion von Miethke und Wawra im Jahr 1870 insgesamt 3841 (!) Werke des Malers verkauft wurden²⁷.

Die bei weitem umfangreichste Serie zur österreichischen und – besonders – Wiener Geschichte, die vor 1848 angefertigt wurde, sind Ruß' – in 149 Blatt Feder- und Pinselzeichnungen (in Sepia) erhaltene, später aufkaschierte und in drei Kassetten aufbewahrte – „Bilder zur Geschichte von Wien“²⁸, die sich mit dem Zeitraum der Vorzeit, der Urbarmachung und Christianisierung der Stadt bis zum Ausbruch der Pest im Jahr 1679 beschäftigen: Wiener Geschichte wird hier über weite Strecken mit der österreichischen Geschichte gleichgesetzt. Aus einer künstlerisch stark romantisierenden Perspektive, die nicht zuletzt in der Liebe zu Architekturdetails (besonders in Maria am Gestade, der Minoritenkirche, St. Stephan und der Hofburg deutlich) und Figurentypen ihren Ausdruck findet, breitet Ruß sowohl ein Panoptikum seltener Szenen aus (besonders zur Epoche der Babenberger) als auch Darstellungen von historischen Begebenheiten mit großer Nachwirkung²⁹. Zu den bemerkenswertesten Werken dieser Serie gehören Missionsszenen (z. B. Rupert, Gisselarius und Gunibald errichten in Wien ein Bethaus und predigen den Awaren das Christentum³⁰



Abb. 6: Karl Ruß, Herzog Leopold VI., der Glorreiche baut die Burg in Wien 1212, Feder- und Pinselzeichnung, vor 1843 (Wien, ÖNB)



Abb. 7: Karl Ruß, Belehnung der Söhne Rudolfs im Jahr 1282, Feder- und Pinselzeichnung, vor 1843 (Wien, ÖNB)



Abb. 8: Karl Ruß, Beweinung Ottokars II. durch Rudolf am Schlachtfeld von Dürnkrut 1278, Feder- und Pinselzeichnung, vor 1843 (Wien, ÖNB)



Abb. 9: Karl Ruß, Die Verwundung Salms bei der ersten Türkenbelagerung im Jahr 1529, Feder- und Pinselzeichnung, vor 1843 (Wien, ÖNB)



Abb. 10: Karl Ruß, Die Standhaftigkeit Kaiser Ferdinands II. gegen die Protestanten 1619, Feder- und Pinselzeichnung, vor 1843 (Wien, ÖNB)

[Abb. 1] sowie der hl. Severin christianisiert Wien zum zweiten Mal³¹) und Wiedergaben wichtiger Ereignisse aus der Babenbergerzeit wie „Herzog Leopold vor Ptolemais 1191“³² (Abb. 2), „Herzog Heinrich II. Jasomirgott bringt Theodora als Gattin von Konstantinopel nach Melk 1150“³³ (Abb. 3), „Der sterbende Ottokar übergibt in Enns Leopold die Steiermark 1186“ („Georgenberger Handfeste“)³⁴ (Abb. 4), „Die Bürger Wiens bringen Herzog Leopold (VI.) Weihnachtsgeschenke 1223“³⁵ (Abb. 5) und „Heinrich II. Jasomirgott läßt durch Octavian Wolzner außerhalb Wiens die Stephanskirche bauen“³⁶. Letztere Darstellung ist besonders hinsichtlich des in der Serie markanten Akzents auf dem babenbergischen und habsburgischen Kunstpatronat essentiell (vgl. „Herzog Leopold [VI.] der Glorreiche baut die Burg in Wien 1212“³⁷ [Abb. 6] und „Herzog Rudolf und seine Gemahlin Blanca vollenden den Bau der Minoritenkirche“³⁸). Aus der frühen Habsburgergeschichte ragen die monumentalisiert dargestellte „Belehnung der Söhne Rudolfs 1282“³⁹ (Abb. 7) und die rührselige „Beweinung Ottokars durch Rudolf am Schlachtfeld von Dürnkrut 1278“⁴⁰ (Abb. 8) besonders hervor. Zahlreiche Darstellungen aus der Serie sollten im Laufe des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle als Quellen der Anregung bilden (z. B. „Die Verwundung Salms bei der ersten Türkenbelagerung 1529“⁴¹ [Abb. 9] sowie die ungewöhnlich dramatisch gestaltete „Standhaftigkeit des Kaisers Ferdinand II. gegen die Protestanten 1619“⁴² [Abb. 10]).

DIE SITUATION DER HISTORIENMALEREI IN BÖHMEN

In Prag beschäftigte sich bereits um 1770 ein Kreis von Adeligen und Gelehrten zuerst mit allgemein wissenschaftlichen Fragen, später speziell mit der Pflege der böhmischen Geschichte im weitesten Sinn. Seit dieser Zeit bestand in Prag auch eine „patriotisch-ökonomische Gesellschaft“, und im Jahr 1796 formierte sich die „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde“. Aus diesen unterschiedlichen Wurzeln entstand allmählich – unter kräftiger Mithilfe Caspar Graf Sternbergs (1761–1838) – das Böhmisches Nationalmuseum (1818). Aus der „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde“ entwickelte sich im Jahr 1839 – auf Anregung von Franz Anton Graf Thun – der „Kunstverein für Böhmen“, in dessen Statuten die Ausführung monumentaler Kunstwerke als Hauptziel festgesetzt wurde. Illustrationen zu Themen aus der „eigenen“ Geschichte kamen in Böhmen erstaunlicherweise bereits sehr früh auf den Markt, wobei ab dieser Zeit immer zu bedenken ist, daß für sämtliche tschechisch-nationalen Projekte der Selbstdarstellung stets der „(...) habsburgische Staat Bezugsrahmen wie auch Adressat (...)“⁴⁵ war. Den Anfang machten zwölf Radierungen mit dem Titel „Historische Darstellungen zur Geschichte Böhmens in Bildern“ (1788)⁴⁴. Ludwig Kohl (1746–1821), Zeichenlehrer an der Prager Teynschule, unternahm 1789 einen ähnlich gearteten Versuch und führte einen zwölfteiligen Zyklus aus⁴⁵. Das wichtigste frühe Hauptwerk der böhmischen Geschichtsreflexion stellt Antonín (Anton) Macheks (1775–1844) „Geschichte der Böhmen oder Czechen in Bildern (...)“ (in Wien bei Adolf Kunike begonnen) dar, fortgeführt als „Geschichte Boehmens in lithographisch ausgefuehrten Blaettern; dargestellt von einem Verein Akademischer Kuenstler Prags. Erklärt von Wenceslaw Hanka, hrsg. von Anton Machek (u. fortgesetzt von P. Bohmanns Erben und A. Machek)“ (Prag 1820–1828), die in mehreren Heften von verschiedenen Künstlern illustriert wurde. Insgesamt 72 Kreidelithographien breiten das „(...) thematische Grundrepertoire der tschechischen Historienmalerei (...)“⁴⁶ aus. Dieses wohl wichtigste Monument der frühen böhmischen Historienkunst sollte die *gesamte* böhmische Geschichte bis in die Gegenwart (!) umfassen und stellt damit einen markanten Gegensatz zu den ausschließlich auf die Vergangenheit konzentrierten Bestrebungen Hormayrs dar. Der geistige Vater des Unternehmens war der patriotische Dichter Václav Hanka, ein Freund Macheks und Bibliothekar des „Vaterländischen Museums“. Im begleitenden Textband Hankas werden die dargestellten Ereignisse kommentiert, die sich unter anderem auf Besiedelung und Urbarmachung des Landes, die Wahl Libussas zur Fürstin, die Wahl Přemysls, die Gründung Prags, die Prophezeiung Libussas, Wenzel, Drahomira, Adalbert, Prokop, Ottokar II. Přemysl, die Schlacht am Marchfeld (1278), die Entdeckung der Heilquellen durch Karl IV., Wenzel IV. und der hl. Johannes von Nepomuk, Georg von Podiebrad, die Schlacht von Mohács sowie auf die Verteidigung Prags gegen die Schweden im Dreißigjährigen Krieg konzentrieren. Die – aus habsburgischer



Abb. 11: Albrecht Fürchtegott Schultheiss (nach Christian Ruben und Emil Lauffer), Die Verteidigung Prags gegen die Schweden 1648, Kupferstich, nach 1865 (Wien, ÖNB)

Sicht – brisanten Themen böhmischer Geschichte (Žižka von Trocnow, Hus und Prokop) waren besonders der Zensur unterworfen, um „(...) die Gefahr einer den Staat bedrohenden Interpretation ein(zu)dämmen. (...)“⁴⁷. Erst nach 1840 setzte sich diesbezüglich eine gewisse Liberalisierung durch. Das Fehlen hussitischer Themen im Zyklus von Machek, eines Schülers Kohls, war allerdings nicht durch einen Zensurbeschluss verursacht, sondern Teil des Programms der Herausgeber. Quellenmäßig kann weiters belegt werden, daß die Folge jedem Österreicher zum Studium empfohlen wurde⁴⁸. Daß Machek den Stil der historischen Szenen bewußt alten böhmischen Vorlagen anpaßte, zeigt noch deutlicher sein 1828 begonnener (und 1835 abgeschlossener) Zyklus von 64 kleinformatigen Ölbildnissen der Herrscher Böhmens (Prag, Nationalgalerie) in historischer Tracht von Krok bis Kaiser Ferdinand I. von Österreich. Weitere wichtige Zeugnisse böhmischer Geschichtsreflexion aus den vierziger Jahren sind Joseph Viktorin Heinzels „Böhmens Geschichte in belehrenden und unterhaltenden Erzählungen“ (Prag-Leitmeritz-Teplitz 1843) [mit qualitätvollen Strichlithographien] und die 1865 in Prag erschienenen „Bilder aus Böhmens heidnischer Vorzeit“ (ebenfalls mit Strichlithographien ausgestattet)⁴⁹. Aus den populären Gedicht- und Balladensammlungen zur böhmischen Geschichte der zweiten Jahrhunderthälfte ist besonders die Publikation Hlawatsch 1880 hervorzuheben.

Der latente Konflikt zwischen den Wiener Zentralstellen und regionalen böhmischen Interessen gipfelte schließlich in der umstrittenen Konzeption des Programms für die 14 Gemälde zwischen den Fenstern im Obergeschoß des Schloß Belvedere in Prag¹⁰, die von 1851 bis 1865 nach Vorlagen von Christian Ruben angefertigt wurden. Die Darstellungen mit bedeutenden Ereignissen aus der böhmischen Geschichte mußten von Kaiser Franz Joseph persönlich (!) genehmigt werden, nachdem die Wiener Regierungsstellen als Reaktion auf die Revolution von 1848 mit Erfolg Änderungen im ursprünglichen Bildprogramm verlangt hatten. Von den die habsburgische Geschichte betreffenden Szenen sind besonders die „Krönung Albrechts von Habsburg zum König von Böhmen (1438)“¹¹, „Rudolf II. den Torso einer antiken Statue betrachtend“¹², „Kaiser Joseph II. verteilt Almosen bei der Hungersnot in Prag (1772)“¹³ und „Leopold II. in der Königlichen Gelehrtengesellschaft“¹⁴ bemerkenswert. Die Darstellung der „Verteidigung Prags gegen die Schweden im Jahr 1648“¹⁵ greift auf die traditionellen Bildtypen der Stadtverteidigung (mit deutlicher Anlehnung an die Ikonographie der Wiener Türkenbelagerung von 1683)¹⁶ zurück (Abb. 11). Sämtliche Kartons Rubens zu den Gemälden wurden im Jahr 1877 bei der Kunstausstellung der k.k. Akademie gezeigt¹⁷.

DIE HISTORISCHEN BILDKOMPENDIEN ANTON ZIEGLERS

Neben dem reichen Œuvre Ruß' sind für die Geschichtsvorstellungen des Vormärz in besonderer Weise die zahlreichen historischen Werke Anton (I.) Zieglers (1793–1869)¹⁸ essenziell, die nicht nur umfangreiche Erläuterungen zu geschichtlichen Sachverhalten liefern, sondern auch mit zahlreichen Illustrationen ausgestattet sind¹⁹. Ziegler war ein exponierter Revolutionär im Jahr 1848. Seine im Selbstverlag erschienenen Werke fanden nur eine beschränkte Anzahl von Abnehmern.

Anton Zieglers „Historische Memorabilien des In- und Auslandes für anziehende Weltbegebenheiten, berühmte Bau- und Kunstdenkmale, ausgezeichnete Großthaten, Würdigung der Verdienste erlauchter Fürsten und berühmter Männer &c. aus mehreren Jahrhunderten gesammelt und mit Original-Federzeichnungen ausgestattet“ (Wien 1840) sind mit 96 Strichlithographien (besonders von Peter Johann Nepomuk Geiger [1805–1880]) versehen. Dieses Werk ist nicht – wie viele andere Werke dieses Autors – gleichsam eine habsburgische „Hausgeschichte“, sondern gibt einen Überblick über epochale weltgeschichtliche Ereignisse von der Römerzeit bis in das 19. Jahrhundert mit gelegentlichen (und nicht immer dezidiert ausgesprochenen) Verweisen auf die habsburgische Vergangenheit, wie etwa in der 9. Illustration: „(...) Die Erbauung des Stammhauses Habsburg im Aargau. Tapfere Männer sind die besten Mauern, ihre Liebe und Treue eine unüberwindliche feste Burg.

(...)“ Mit dieser Formulierung wird nicht nur auf den bekannten habsburgischen Topos der Liebe des Volkes zu seinem Herrscher angespielt, sondern konkret auf die Legende, der zufolge Radbot, der als Erbauer der Habsburg auf dem 513 m hoch gelegenen Wülpersberg galt, die Burg ohne Befestigungsanlagen habe erbauen lassen. Sein Bruder, Bischof Werner, habe ihn daraufhin gescholten. Um zu demonstrieren, daß Treue und Zuneigung der Untertanen einen besseren Schutz als gemauerte Festungen boten, ließ Radbot, dieser Erzählung zufolge, seine bewaffneten Getreuen rund um die Burg aufstellen⁶⁰. Die solcherart propagierte „Liebe“ zum Vaterland war auch in anderen Werken der Zeit ein wichtiger Bezugspunkt, etwa in der Publikation „Die deutsche Geschichte in Bildern nach Originalzeichnungen deutscher Künstler mit erklärendem Texte von Dr. Friedrich Bülow, fortgesetzt von Heinrich Bernhard Christian Brandes und Theodor Flathe“ (3 Bände, Dresden 1862): Im Vorwort dieses Kompendiums heißt es, daß der Mensch „(...) mit Geist und Herz die Geschichte seines Vaterlandes erfassen (...)“⁶¹ müsse. Eine wesentliche Aufgabe bestünde darin, die „(...) Liebe zur Geschichte unseres gemeinsamen Vaterlandes (zu) verbreiten (...)“⁶². Das Werk beinhaltet ein weites Spektrum an Illustrationen, die auch die Habsburger betreffen, so etwa in einer Xylographie in Bd. 3⁶³ (nach einer Zeichnung von Oskar Pletsch) mit dem Titel „Die Belagerung von Wien durch die Türken“, die zeigt, wie der verwundete Graf Starhemberg die Verteidigung von Wien kommandiert. Eine Xylographie (nach einer Zeichnung von Wilhelm Camphausen)⁶⁴ hat „Maria Theresia und die Ungarn“ zum Thema (der Preßburger Reichstag von 1741 war eigentlich kein Ereignis im Rahmen der Reichsgeschichte [!]). Eine Xylographie⁶⁵ nach einer Zeichnung von Theobald Reinhold Freiherr von Oër veranschaulicht die auch bei Ziegler⁶⁶ anzutreffende Trauer Maria Theresias in der Wiener Kapuzinergruft („Maria Theresia in der Kaisergruft [1780]“). Weitere Xylographien⁶⁷ zeigen „Erzherzog Karl bei Aspern“ (im traditionellen Typus mit erhobener Fahne) sowie „Die Monarchen erhalten bei Leipzig die Siegesbotschaft“. Das Werk von Bülow demonstriert in anschaulicher Weise, wie das breite Reservoir an Illustrationen zu geschichtlichen Ereignissen, wie es bei Ziegler in großer Dichte nachweisbar ist, in unterschiedlich ausgerichteten Kompendien genutzt werden konnte. Bestimmte Bildtypen „verfestigten“ sich durch ihre häufige Verwendung in zahlreichen Medien und gewannen durch den hohen Verbreitungsgrad eine eminente Bedeutung in der medialen Popularisierung „nationaler“ Geschichte(n).

ANTON ZIEGLERS „GALLERIE AUS DER
ÖSTERREICHISCHEN VATERLANDSGESCHICHTE“ (1837/1838)



Abb. 12: Ziegler 1837/1838, Rudolf von Habsburg läßt den Leichnam Přemysl Ottokars mit seinem Mantel bekleiden, Lithographie (Autor)



Abb. 13: Ziegler 1837/1838, Kampf Rudolfs gegen Philipp Graf von Savoyen, in dem der habsburgische Stammvater auf sich allein gestellt kämpft, Lithographie (Autor)

Auch Zieglers „Galerie aus der österreichischen Vaterlandsgeschichte“⁶⁸ ist (nach Regenten geordnet) mit 144 lithographischen Tafeln reich illustriert und erzählt die Geschichte Österreichs von Rudolf von Habsburg bis Kaiser Ferdinand I. Die Lithographien besitzen dabei die Funktion von Kapiteleinleitungen. Das Vorwort (o.S.) zum ersten Band setzt in der Charakterisierung der Monarchie mit der Verwendung der Baummetapher⁶⁹ ein: „(...) Wie eine so ausgedehnte Monarchie sich auf diese gegenwärtige Stufe hob. Wie aus zarter Wurzel der Baum zur majestätischen Höhe hinaufspröß, (...) wie die erhabenen Fürsten von den edlen Schweizergrafen, aus herzoglichem Stamme angefangen, bis zur glorwürdigen Regierung unsers geliebten Landesvaters, (...) sich so mächtig und ruhmvoll zu behaupten wußten (...) und welche Stürme ihn so oft seit Jahrhunderten erschütterten, seiner Zweige beraubten, oder ihn selbst zu entwurzeln drohten. (...)“ Die bekannteren Themen

(besonders zu Rudolf von Habsburg) nehmen in diesem Werk mit den entsprechenden lithographischen Illustrationen den größeren Teil ein, darunter so bekannte Begebenheiten, wie Rudolf den Leichnam Přemysl Ottokars mit seinem Mantel bekleiden ließ⁷⁰ (Abb. 12), oder die Belehnung von Rudolfs Söhnen Albrecht und Rudolf am 27. Dezember 1282⁷¹. Daneben erlangten auch weniger verbreitete Ereignisse wie der Kampf Rudolfs gegen Philipp Graf von Savoyen, in dem der habsburgische Stammvater auf sich allein gestellt kämpfen mußte, Bildwürdigkeit⁷² (Abb. 13). Rudolfs Tapferkeit wird dabei von Ziegler in panegyrischer Weise verherrlicht: „(...) Hingerissen in des Feindes dichtes Gewühl, abgeschnitten von den Seinigen, wird er (Rudolf [W.T.]) umringt. Von allen Seiten dringt man auf ihn ein. Da bäumt sich scheu das Roß unter seinem muthigen Kämpfer, umsonst versuchte der Kaiser sich im Sattel zu erhalten – er wird abgeworfen. Gleich tapfer, wie geistesgegenwärtig raffte sich Rudolph mit Blitzesschnelle vom Boden, und hauet sich einen blutigen Weg durch die Masse des Feindes. Sicher und schwer traf sein Schwert, und über Leichen schlug er heldenmüthig bis zum See sich eine Bahn; aber die Verfolger waren hart hinter ihm her. Die Gefahr seines Lebens wuchs mit jedem Augenblicke. Vor ihm der andrängende furchtbare, ihn vernichtende Feind, hinter ihm der See, auf beiden Seiten der Zuwachs der Gegner. Da springt der kaiserliche Held in voller schwerer Rüstung wie er war, in den See, wirft seinen Schild von sich, und umklammert schnell mit der Linken einen, aus dem See herausragenden Baumast, mit der Rechten aber, welche sein blutiges Schwert noch immer fest hielt, vertheidigte er sich mit Löwenmuth gegen die immer zunehmende, vordringende Menge. (...)“⁷³ Eine wesentliche Stellung nimmt in diesem Kompendium auch „Die Begegnung Rudolfs mit dem Priester“⁷⁴ als Bezug auf den bekannten habsburgischen Frömmigkeitstopos ein: Der Stammvater kniet in der entsprechenden Lithographie demütig vor dem Priester (mit dem Sakrament) und weist mit der Rechten auf sein Pferd⁷⁵. Die Darstellung besitzt weniger erzählerischen Charakter, sondern zielt vielmehr auf die Person des andächtigen und frommen Urahnen mit Hilfe einer Konzentration auf die stumme Zwiesprache zwischen Rudolf und dem Sakrament der Eucharistie. Aus dieser Begebenheit leitet Ziegler Rudolfs Sakralkönigtum ab: „(...) So bezeugte Rudolph seinen Dank und seine Ehrfurcht gegen Gott, der ihn auch würdig fand, aus der Hütte seiner Vorältern, auf den Kaiserthron zu berufen. (...)“⁷⁶ In bunter Folge sind in Zieglers Kompendium viele Episoden aus der mittelalterlichen österreichischen Geschichte vertreten, wobei in den entsprechenden Illustrationen bildliche Stereotypen in Schlachtenszenen, Begegnungen, Todesszenen, Empfängen etc. dominieren. Manche Szenen spiegeln auch den nachhaltigen Einfluß der zeitgleichen österreichischen Historienmalerei: In der Darstellung des Einzugs Sigmunds von Tirol (hier im Typus Kaiser Maximilians I. gegeben) in Breisach⁷⁷ spielt das jubelnde Volk die „Hauptrolle“, womit offensichtlich Elemente von Johann Peter Kraffts kurz zuvor fertiggestellten Wandbildern im „Audienzsaal“ der Wiener Hofburg (1828–1832)⁷⁸ verarbeitet

wurden. Der Einfluß dieses epochalen Werkes Kraffts war insbesondere für jene Lithographien wirksam, deren Themen zeitlich in der Regentschaft Kaiser Franz' II. (I.) angesiedelt sind bzw. in Kraffts Zyklus selbst thematisiert werden wie etwa der triumphale Einzug des Kaisers in die französische Hauptstadt (1814)⁷⁹ sowie die anschließende Rückkehr des Herrschers nach Wien⁸⁰.

ZIEGLERS „GALLERIE“ UND DIE BEDEUTUNG DES MAXIMILIANEISCHEN THEMENKREISES

Zu den Lithographien in der „Galerie“, die offensichtlich auf frühere Darstellungen Bezug nehmen, gehört besonders die Begegnung Maximilians mit Maria von Burgund 1477⁸¹ (Abb. 14). Hier erfolgt ein deutlicher Rückbezug auf Anton Petters (1781–1858)⁸² – ursprünglich für Erzherzog Johanns Bildersammlung auf Schloß Thernberg (NÖ.)⁸³ bestimmtes – Gemälde der „Begegnung Maximilians I. mit Maria von Burgund in Gent 1477“ (1813)⁸⁴. Franz Kolb fertigte 1817 ein Schabkunstblatt nach Petters Gemälde mit dem Titel „Entrevue de Maximilien d'Autriche et de la Princesse Marie de Bourgogne à Gand“⁸⁵ (Abb. 15) an. Die Beliebtheit gerade dieses Themas läßt sich bereits im Barock nachweisen, so in einem Kupferstich in Johann Jakob Fuggers „Spiegel der Ehren des Hoehchstloeblichsten Kayser- und Koeniglichen Erzhauses Oesterreich“ (Nürnberg 1668)⁸⁶, veranschaulicht als Begegnung Maximilians mit Maria von Burgund in Gestalt einer nächtlichen Inszenierung (Abb. 16). Auch ein Illustrationsentwurf zu Johann Genersichs „Geschichte der Oesterreichischen Monarchie von ihrem Ursprunge bis zum Ende des Wiener Friedens-Congresses“ (Wien 1815–1817) von Matthäus Loder (1815)⁸⁷ weist starke Ähnlichkeiten mit Petters Formulierung auf: Die berühmte Begegnung, die nächtens um 11 Uhr in Gent im Palast der Prinzessin stattgefunden haben soll, wird bei Ziegler folgender-



Abb. 14: Ziegler 1837/1838, Die Begegnung Maximilians mit Maria von Burgund 1477, Lithographie (Autor)



Abb. 15: Franz Kolb (nach Anton Petter), „Entrevue de Maximilien d'Autriche et de la Princesse Marie de Bourgogne à Gand“, Schabkunstblatt, 1817 (Graz, Neue Galerie am Joanneum, Graphische Sammlung)



Abb. 16: Johann Jakob Fugger, „Spiegel der Ehren des Hoehchstloeblichsten Kayser- und Koeninglichen Erzhauses Oesterreich“ (Nürnberg 1668), Die Begegnung Maximilians mit Maria von Burgund, Kupferstich (Wien, ÖNB)

maßen beschrieben: „(...) Sein (Maximilians [W.T.]) Gesicht blühte wie der junge Morgen, in Locken wallten seine goldgelben Haare über die Schultern herab, ein Kranz von Perlen und Edelsteinen schimmerte von seinem Haupte. Als Beide sich einander näher kamen, fielen sie auf die Knie, und baten Gott um seinen hilfreichen Segen, erhoben sich dann, und umarmten sich auf das Zärtlichste. Überrascht von der Schönheit dieses männlich schönen Jüngling (sic!) begrüßte ihn Maria mit den Worten: >Willkommen sey mir das deutsche Blut, das ich so lange verlangt, und nun mit Freuden bei mir sehe< (...)“ Hormayr beließ es allerdings nicht bei der bloßen Erwähnung des Ereignisses, sondern ordnete diese Begebenheit in den größeren Zusammenhang habsburgischen Selbstverständnisses ein, wenn er sie als „(...) erste(n) Glückswurf jenes oft wiederholten: >Tu felix Austria nube!< (...)“⁸⁸ bezeichnete. In seinen Ausführungen markiert Petters Werk zudem den Übergang vom bescheidenen „(...) Anfang und von dem oft verkümmerten Glückslose (sic!) eines uralten Grafengeschlechtes von Habsburg und Kyburg, zum ersten Rang und zum Übergewicht in



Abb. 17: Heliogravüre (nach einem Gemälde von Alois Hans Schram), Die Rückkehr Maximilians I. nach der Schlacht von Guinegate (1479) nach Gent und die Begegnung mit seiner Gemahlin Maria von Burgund (Wien, ÖNB)

Europa. (...)“⁸⁹. Die Wahl gerade dieses Themas besaß somit keineswegs anekdotischen oder zufälligen Charakter, wie man aufgrund mancher Darstellungen meinen könnte, sondern erfüllte eine grundlegende Funktion im monarchischen Selbstverständnis sowie in der Interpretation und Visualisierung der *Begegnung erfolgreicher habsburgischer Heiratspolitik*. Wie andere Ereignisse gleichnishaft für den Mut und die Tapferkeit der Mitglieder des Erzhauses standen, so erfolgte durch Darstellungen dieser Begegnung ein unmißverständlicher Hinweis auf die „Fruchtbarkeit“ des habsburgischen „*Tu felix Austria nube*“. Gerade Begegnung und Vermählung Maximilians mit Maria von Burgund regten in der Folge zu weiteren Darstellungen an, die paradigmatisch für den praktisch unerschöpflichen Themenkreis rund um das Motto „*Tu felix Austria nube*“ stehen (Vermählung Maximilians I. mit Maria von Burgund⁹⁰, Rückkehr Maximilians nach der Schlacht von Guinegate [1479] nach Gent und Begegnung mit seiner Gemahlin Maria von Burgund [Heliogravüre nach einem Gemälde von Alois Hans Schram])⁹¹ [Abb. 17]. Die künstlerische Beschwörung

habsburgischer Heiratspolitik kulminierte in Václav (Wenzel) Brožík's (1851–1901) monumentalem Gemälde „*Tu felix Austria nube*“ als Veranschaulichung der Doppeltrauung der Enkel Maximilians I. in der Wiener Stephanskirche am 22. Juli 1515⁹² (Abb. 18). Dieses Werk wurde im Jahr 1896 im Auftrag Kaiser Franz Josephs zum fünfzigjährigen Jubiläum seiner Regentschaft (1898) gemalt und im gleichen Jahr der Kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien übergeben. Bereits eine aquarellierte Federzeichnung von Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788–1853) war dieser historisch überaus bedeutenden Doppelhochzeit des Jahres 1515 gewidmet⁹³. Eine interessante Gestaltung fand das zuvor stattgefundene Treffen von Maximilian I. mit Wladislaw II. von Böhmen und Ungarn sowie dessen Bruder König Sigismund von Polen in Trautmannsdorf/Leitha, an der damaligen Grenze zwischen Österreich



Abb. 18: Václav (Wenzel) Brožík, „Tu felix Austria nube“, Gemälde, 1896 (Wien, Österreichische Galerie Belvedere)

und Ungarn, in einer Darstellung August Eisenmengers in Schloß Hernstein⁹⁴. Das „Tu felix Austria nube“-Thema der Doppeltrauung ist Franz (František) Palackýs (1798–1876) Schriften entnommen. Die Komposition Brožíks zielt aber nicht nur auf die Visualisierung des „Tu felix Austria nube“, sondern ebenfalls auf den kaiserlichen Wahlspruch „Viribus unitis“⁹⁵ – deutlich in der Präsenz *aller* Nationen der Kronländer im Gemälde. Der Auftrag wurde vom kaiserlichen Gouverneur in Böhmen, Franz Anton Fürst von Thun-Hohenstein (1847–1916), initiiert, der das Werk als Denkmal böhmisch-habsburgischer Zusammengehörigkeit interpretierte, was allerdings beim Kaiser auf Widerstand stieß. Brožíks Werk wurde letztlich durch seine überaus weite Verbreitung in allen Medien zum Synonym jahrhunderteübergreifenden habsburgischen Selbstverständnisses.

Die Aktualisierung der maximilianeischen Historie im 19. Jahrhundert muß sowohl quantitativ als auch in der spezifischen Themenstreuung sehr weit gefaßt werden. In diesen weiten Bereich gehört auch Anton Petters im Jahr 1822 entstandenes (und ab 1837 in der Kaiserlichen Gemäldegalerie nachweisbares) Gemälde „Der Einzug Kaiser Maximilians I. in Gent“⁹⁶: Es zeigt, wie Maria von Burgund ihrem – auf einem Pferd sitzenden – Gemahl mit dem während dessen Abwesenheit geborenen Sohn Philipp dem Schönen in ihren Armen entgegenkommt. Das allgegenwärtige „Tu felix Austria nube“-Thema erscheint nun in einen familiären und wenig repräsentativen Kontext übergeführt. Mit den farbrythmisch vorge-



Abb. 19: Karl Ruß, Die Mildtätigkeit Maximilians in Brügge, Gemälde, 1821 (Wien, ÖNB)

tragenen Akkorden in Rot-Weiß-Rot (Figur links an der Flanke und Harnisch Maximilians bzw. Wappen am Pferdeharnisch) wird Österreichs Bindenschild gleichsam in spielerischer Weise in die Thematik integriert. Die Bedeutung des Einzuges Maximilians I. in Gent wirkte lange nach⁹⁷. Auch in Karl Ruß' Gemälde „Kaiser Max besucht die Handwerker“ (1822)⁹⁸ bestimmen die Farben des Bindenschildes ganz wesentlich den Charakter des Bildes (besonders die Robe und den Hermelinbesatz zweier Figuren links im Vordergrund): Das Werk gehört zu jenen 30 (!) Werken mit Szenen aus der österreichischen Geschichte, die der Maler im Jahr 1822 in der akademischen Kunstausstellung in Wien dem Publikum präsentierte (siehe oben). Der Besuch des in strengem Profil gegebenen Herrschers Maximilian bei den Gerbern sollte Volkstümlichkeit und Beliebtheit der Regenten beim gläubigen (Darstellung einer Kreuzigung Christi an der Hauswand) Volk unterstreichen. Maximilian wendet sich hier (in fast programmatischer Weise) von den (prunkvoll gekleideten) Vertretern seines Hofstaates ab und dem einfachen Volk zu. Die *Begeisterung des Volkes* für den Vertreter der Dynastie (im zweiten Jahrhundertviertel vor allem in den enkaustischen Hofburgmalereien Johann Peter Kraffts deutlich) wird hier auf die bürgerliche „Glanzzeit“ des 16. Jahrhunderts

rückprojiziert. Diesen volkstümlichen Akzent erweiterten Darstellungen legendarischer Begebenheiten: Die bekannte Begebenheit, wonach Maximilians enger Vertrauter Kunz von der Rosen seinem Herrn zur Flucht aus der belagerten Stadt Brügge verhelfen wollte, indem er sich als Beichtvater ausgab und Maximilian zu überreden versuchte, sich das Haar zu scheren und die Kleider zu wechseln, um im Gewand eines Mönchs fliehen zu können (Maximilian lehnte dieses Ansinnen ab, weil er eine solche Flucht als unter seiner Würde ansah, und er zudem wußte, daß sich ein Befreiungsheer näherte), ist in einem weiteren Gemälde Anton Petters wiedergegeben (1825)⁹⁹. Dieses Geschehen ist auch in Zieglers Kompendium¹⁰⁰ enthalten und wird hier auf den entscheidenden Augenblick verkürzt, in dem Kunz Maximilian die Schere anbietet. Auch Johann Matthias Ranftl (1804–1854) nahm sich im Jahr 1826 im Rahmen einer Akademieausstellung dieses Themas an. Die Mildtätigkeit Maximilians in Brügge veranschaulichte ein Gemälde von Karl Ruß aus dem Jahr 1821¹⁰¹ (Abb. 19). Auch die wichtigste Begebenheit im Leben Maximilians, dessen Rettung in der Martinswand bei Zirl, fand Eingang in Zieglers Bildkompendium¹⁰². Weniger verbreitet ist allerdings die Sterbeszene des seine Nachkommen segnenden Herrschers¹⁰³, die nur vor dem Hintergrund der verbreiteten Typen entsprechender Darstellungen der Kaiser Joseph II.¹⁰⁴ und Franz II. (I.), somit aus der Perspektive des aktuellen Kunstgeschehens im 19. Jahrhundert, verstanden werden kann.

ÖSTERREICHS „HELDENZEITALTER“ IN ZIEGLERS „GALLERIE“

Im Verhältnis zur Thematisierung der mittelalterlichen Epoche deutlich gestrafft wird bei Ziegler die habsburgische Geschichte von Kaiser Leopold I. bis Kaiser Joseph II. präsentiert. Besonderen Raum nimmt hier die Zeit Kaiserin Maria Theresias ein – zum einen in einer Lithographie, wie ihr die ungarischen Stände nach dem Tode des Vaters huldigen¹⁰⁵ (Abb. 20), zum anderen, wie sie mit der Stephanskrone auf dem Haupt und dem jungen Erzherzog Joseph (II.) am Arm ihre berühmte Rede vor den ungarischen Paladinen am Preßburger Reichstag 1741 hält („Vitam et sanguinem“)¹⁰⁶ (Abb. 21). Im Stil einer mitfühlenden Landesmutter begegnet sie voll Trauer in der Wiener Kapuzinergruft dem Sarkophag ihres Mannes¹⁰⁷ und in karitativer Mission wird sie am Krankenbett einer älteren Frau wiedergegeben¹⁰⁸. Dazu bemerkt Ziegler in der charakteristischen Terminologie der franziszeischen Epoche: „(...) Sie kannte kein anderes Glück als das Wohl ihrer Unterthanen, ihre Wohltätigkeit war außerordentlich und fast verschwenderisch. (...)“¹⁰⁹ Der für Habsburgergattinnen des 19. Jahrhunderts (besonders seit Kaiserin Caroline [Karoline] Auguste [1792–1873]) essentielle karitative Aspekt erscheint hier auf das 18. Jahrhundert projiziert. Diesen Aspekt vertieft in Zieglers Werk die Lithographie des „(...) unerwarteten Erscheinens des Kaisers,



Abb. 20 (links oben): Ziegler 1837/1838, Die ungarischen Stände huldigen Maria Theresia im Jahr 1741, Lithographie (Autor)

Abb. 21 (rechts oben): Ziegler 1837/1838, Maria Theresia, mit dem jungen Erzherzog Joseph (II.) am Arm, hält ihre Rede vor den ungarischen Paladinen am Preßburger Reichstag im Jahr 1741 („Vitam et sanguinem“), Lithographie (Autor)

Abb. 22: Ziegler 1837/1838, Kaiser Franz I. mit seiner Gemahlin und Erzherzogin Leopoldine in einem Wiener Waisenhaus, Lithographie (Autor)

der Kaiserin und der Erzherzogin Leopoldine in einem Wiener Waisenhaus (...)“¹¹⁰ (Abb. 22), in der ebenfalls das segensreiche Wirken des gütigen Landesvaters beschworen wird, und mit fast hagiographischer Emphase breitet Ziegler die angeblich aufopferungsvolle persönliche Mitwirkung Kaiser Franz' und seiner beiden Kämmerer bei der Bekämpfung eines Feuers in Nadworna (Galizien) am 13. Oktober 1823 aus¹¹¹.

„ZEITGENÖSSISCHE“ GESCHICHTE IN ZIEGLERS „GALLERIE“

Aus dem – aufgrund der Dominanz der Befreiungskriege gegen Napoleon – naturgemäß mit zahlreichen Kriegsszenen durchsetzten dritten Band von Zieglers „Gallerie“ sei exemplarisch auf die Proklamation des österreichischen Erbkaisertums 1804 hingewiesen¹¹² (Abb. 23): In der überaus interessanten Darstellung wird ein feierlicher (jedoch nie stattgefundener) Krönungsakt imaginiert und zugleich auf die Funktion Kaiser Franz' II. (I.) als Herrscher des Heiligen Römischen Reiches (Reichskrone mit Szepter auf dem Tabouret) hingewiesen. Die Linke des Kaisers ruht auf der „Rudolfinischen Hauskrone“. Fallweise variiert Ziegler in diesem Band berühmte Bildtypen, etwa in einer Lithographie, die zeigt, wie sich Erzherzog Carl in der Schlacht von Aspern (21. und 22. Mai 1809) an die Spitze seiner Armee stellte¹¹³: Offensichtlich erfährt hier das entsprechende Vorbild, Johann Peter Kraffts



Abb. 23: Wien, ÖNB, Cod. ser. nov. 2679, fol. 205, Die Proklamation des österreichischen Erbkaisertums 1804, Federzeichnung (Wien, ÖNB)

berühmtes Gemälde im Wiener Heeresgeschichtlichen Museum (1812, BI 19.182), eine Abwandlung, indem der mit einem Degen ausgestattete siegreiche österreichische Feldherr, der sich zu seiner Armee zurückwendet, die Richtung der Begegnung mit dem französischen Feind angibt. An traditionellen Darstellungsweisen orientiert ist auch die Wiedergabe des vor seiner Hinrichtung in Mantua gläubig zum Himmel blickenden Andreas Hofer im Demutsgestus¹¹⁴. Den Abschluß der Epoche Kaiser Franz' II. (I.) und die Überleitung zur ferdinandaischen Zeit bildet der Tod des Kaisers¹¹⁵: „(...) Am 28. Februar endlich erklärten

die Leibärzte der kaiserlichen Familie, daß sie den Kaiser nicht mehr zu retten vermöchten. In dieser traurigen Lage dachte der Kaiser nur an sein Volk und seine Familie. Am Morgen seines letzten Tages hatte er eine lange Unterredung mit Erzherzog Ferdinand dem Könige von Ungarn, in welcher er ihm seine Unterthanen empfahl und väterliche Rathschläge ertheilte. (...)“¹¹⁶.

ANTON ZIEGLERS „VATERLÄNDISCHE IMMORTELEN AUS DEM GEBIETE DER ÖSTERREICHISCHEN GESCHICHTE (...)“ (1838–1840)

Ein weiteres wichtiges – von Anton Ziegler verfaßtes und herausgegebenes – Bildkompendium erschien in Wien in vier Teilen und zwei Bänden zwischen 1838 und 1840 unter dem Titel „Vaterländische Immortellen aus dem Gebiete der österreichischen Geschichte, der alten, mittleren, neuern und neuesten Zeit gesammelt und mit einer höchst interessanten Bilderschau der merkwürdigsten Handlungen ausgezeichneter Personen – historischer Ereignisse – wohlthätiger Stiftungen – ehrwürdiger Denkmale – geschichtlicher Sagen und glaubwürdiger Legenden ausgestattet“. Die Tusch- und Federzeichnungen Adam Brenners als Entwürfe zu den 192 ganzseitigen (bei Johann Höfelich [1800–1849] in Wien gedruckten) Lithographien dieses Werkes sind in sechs Bänden in den Codices ser. nov. 4158 bis 4163 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien erhalten. Das Vorwort präzisiert die Hauptanliegen dieser Publikation: „(...) vaterländische Erzählungen aus der österreichischen Geschichte (...)“ „(...) Alle erhabene (sic!) Muster der Tugend, alle einflußreiche (sic!) Ereignisse, alle ehrwürdige (sic!) Ueberreste sollen hier – durch Wort und Bild – historisch-pittoresk dargestellt und besprochen werden. (...)“ Behandelt werden „(...) denkwürdige Handlungen im ganzen Gebiete des österreichischen Kaiserreiches mit Beziehung auf die einflußreichsten Begebenheiten aus der allgemeinen Weltgeschichte (...)“. Als außergewöhnlich muß vor allem der Verzicht auf die Ikonographie Rudolfs I. eingestuft werden. Die österreichische Geschichte von den Babenbergern bis Přemysl Ottokar bildet den wichtigsten Strang der Erzählungen. Darin sind Begebenheiten aus unterschiedlichen Zusammenhängen eingestreut: „Die Entdeckung der Heilquellen zu Teplitz“ (Nr. 3), „Der erste niederösterreichische Apostel St. Severin“ (Nr. 4), „Wiens zweite Belagerung durch die Türken“ (Nr. 10: Bischof Leopold Karl Graf von Kollonitsch [Kollonitz], 1631–1707, nimmt sich der Waisenkinder an)¹¹⁷, Andreas Hofer (Nr. 12 [Verhaftung Hofers]), die Gründungen österreichischer Stifte (Klosterneuburg [Nr. 14], die Gründungsgeschichte des Stiftes Kremsmünster mit dem Tod Gunthers [Nr. 19, Abb. 24], Zwettl [Nr. 31], Lilienfeld [Nr. 39]) sowie Wilhelm Tell (!) [Nr. 16] und „Der irländische Pilger St. Kolomann“ (Nr. 18 [mit der Legende, wonach bei der Überschwemmung der Donau in Stockerau im Jahr 1014



Abb. 24: Ziegler 1838–1840, Die Gründungsgeschichte des Stiftes Kremsmünster und der Tod Gunthers, Lithographie (Wien, ÖNB)



Abb. 25: Ziegler 1838–1840, „Die Kaiserin Karolina Augusta von Oesterreich, im Armenhause zu Klausenburg, 1817“, Lithographie (Wien, ÖNB)

der Grabstein Kolomans vom Wasser verschont blieb]). Im zweiten Band der „Immortellen“ werden rezente geschichtliche Ereignisse (z. B. Nr. 50: „Das allgemeine Wiener-Aufgebot“, 1797) mit bedeutenden historischen Begebenheiten (z. B. „Agnes Bernauer“, Nr. 50) vermischt, wobei wiederum der starke Anteil kirchlicher Legenden und Stiftsgründungen auffällig ist (St. Florian [Nr. 62], Seitenstetten [Nr. 67], Heiligenkreuz [Nr. 68] und Schlägl [Nr. 147] sowie „Der heilige Rupert oder Hrodbert“ [Nr. 72: Rupert gründet ein Kloster sowie einen Bischofssitz in Juvavum])¹¹⁸. Unmittelbar nach den mittelalterlichen Ereignissen werden die „Zeitgeschichte“ („Franz der I. Huldigungsfeier in Tirol“, 1816 [Nr. 78]) und (im 19. Jahrhundert beliebte) Episoden der frühneuzeitlichen Geschichte („Karl V. befreit die Christen-Sklaven in Tunis“, 1535 [Nr. 96]) in den Blickpunkt genommen. Insgesamt stellen die „Vaterländischen Immortellen“ – stärker als die auf die habsburgische Hausgeschichte konzentrierte „Galerie“ Zieglers – eine außerordentlich bunte Mischung historischer Illustrationen (z. B. Hernando Cortez neben [!] der Christianisierung Kärntens) dar. Hinsichtlich der Veranschaulichung der Geschichte des Erzhauses griff Ziegler auf bekannte und verbreitete Themenkreise bzw. Bildtypen zurück, z. B. „Der Tod des Kaisers Franz des I. von Oesterreich“, 1835 (Nr. 100), die „wunderbare Rettung Kaiser Ferdinand

(sic!) des II., in der Burg zu Wien“, 1619 (Nr. 101), die „Ueberschwemmung zu Pesth und Ofen, in Ungarn“, 1838 (mit Kaiser Ferdinand I. als Retter), „Die Kaiserin Karolina Augusta von Oesterreich, im Armenhause zu Klausenburg“, 1817 (Nr. 143) [Abb. 25] sowie „Der Erzherzog Karl in der Schlacht bei Aspern“, 1809 (Nr. 180) im geläufigen Typus mit erhobener Fahne. Die „Vaterländischen Immortellen“ sind somit kein habsburgisches Geschichtswerk im klassischen Sinn. Österreichische Geschichte wird hier vielmehr in die (übergeordnete) „Universalgeschichte“ integriert und die Begebenheiten aus allen Kronländern erscheinen mit legendarischen Traditionen vermengt.

ANTON ZIEGLERS „VATERLÄNDISCHE BILDER-CHRONIK“ (1843–1849)

Das umfangreichste Bildkompendium Zieglers ist dessen fünfbandige „Vaterländische Bilder-Chronik“ (Wien 1843–1849) [Ziegler 1843–1849], die zahlreiche Lithographien (zum Großteil von Vinzenz Katzler [1823–1882]) mit deutschen, italienischen, ungarischen und tschechischen Legenden enthält. Auch hier ist die Präsenz österreichischer Klöster im ersten Band auffällig (Dürnstein, St. Lambrecht, Rein, Admont, Ossiach, St. Paul/L., Lilienfeld, Zwettl und Lambach). Das Werk beginnt mit der Darstellung der Urzeit, geht über die Behandlung der römischen Geschichte (unter anderem Romulus und Remus, Kleopatra und „Die Pflanzung der Weinreben durch den römischen Kaiser Probus“ [Bd. 1, Nr. 19]) zur frühen Mission („Severin unterrichtet das Volk im Christenthume“ [Bd. 1, Nr. 23]) und über Odoaker, Chlodwig und Karl Martell sowie Ansichten der Stifte St. Florian und Kremsmünster zu Otto dem Großen und zur „Ansicht der Benediktiner Abtei Melk“ (Bd. 1, Nr. 39) [Abb. 26]. Deren Gründung durch Markgraf Leopold steht in der Beschreibung im Vordergrund; hingegen greift Ziegler bei der Gestaltung der Vedute auf Werke Alts zurück¹¹⁹. Die darin manifeste Tendenz, bei Begebenheiten oder Objekten historisch jüngere Ansichten zu wählen und diese mit der mittelalterlichen Gründungsgeschichte des jeweiligen Denkmals zu kombinieren, wird auch beim Stift Herzogenburg (Bd. 1, Nr. 41) deutlich: Die barocke Stiftsvedute tritt hier zusammen mit der im Text referierten mittelalterlichen Gründungsgeschichte auf. Die barocke Ansicht des Stiftes Klosterneuburg (Bd. 1, Nr. 48) zeigt noch nicht die Umgestaltungen durch Friedrich von Schmidt¹²⁰. Neben den markanten historischen Ereignissen verzichtet Ziegler aber nicht auf anekdotische Erzählungen, z. B. „Heinrich Jasomirgott stürzt mit dem Pferde auf der morschen Brücke bei Wien“ (Bd. 1, Nr. 55; an den Folgen dieses Unfalls sollte der Herrscher im Jahr 1177 sterben) sowie vor allem „Herzog Leopold VI. (sic!) tritt ganz mit Feindes Blut bespritzt aus dem Kampfe“ (Bd. 1, Nr. 58) [Abb. 27] als Visualisierung der berühmten Legende von der Entstehung der Farben des österreichischen Bindenschildes. Am Ende des ersten Bandes plazierte Ziegler



Abb. 26: Ziegler 1843–1849, „Ansicht der Benediktiner Abtei Melk“, Lithographie (Wien, ÖNB)



Abb. 27: Ziegler 1843–1849, „Herzog Leopold VI. (sic!) tritt ganz mit Feindes Blut bespritzt aus dem Kampfe“, Lithographie (Wien, ÖNB)



Abb. 28: Ziegler 1843–1849, „Ansicht der Haupt- und Residenzstadt Wien“, Lithographie (Wien, ÖNB)

„Die Begegnung Rudolphs von Habsburg mit dem Priester am Waldbache“ (Bd. 1, Nr. 85) kurz vor dem Stammbaum der Habsburger (Bd. 1, Nr. 87). Der zweite Band von Zieglers „Vaterländischer Bilder-Chronik“ enthält so bekannte Geschehnisse wie die „Befreiung Friedrichs aus seiner Haft zu Trausnitz“ (Bd. 2, Nr. 107), „Friedrich mit der leeren Tasche gibt sich seinen Tirolern zu erkennen“ (Bd. 2, Nr. 152)¹²¹, weiters Ansichten von Innsbruck, Mariazell, Linz, der Kartause Gaming, Preßburg, Salzburg und Meran sowie eine „Ansicht der Haupt- und Residenzstadt Wien“ (Bd. 2, Nr. 123) [Abb. 28] als eine von der Spinnerin am Kreuz (im linken Teil) aus konzipierte Vedute¹²². Interessant im Zusammenhang mit Leopold Kupelwiesers Freskenprogramm in der Niederösterreichischen Statthalterei in Wien (siehe unten) ist die „Erste Ausgrabung der Grundfeste zum St. Stephans Dome“ (Bd. 2, Nr. 119) [Abb. 29] durch Herzog Rudolf IV. Auch im dritten Band werden Ereignisse aus der österreichischen Geschichte mit Begebenheiten aus der Reichs- bzw. Universalgeschichte (z. B. Martin Luthers Thesenanschlag) vermengt, z. B. „Ansicht der Martinswand“ (Bd. 3, Nr. 184), „Wiens erste Belagerung durch die Türken“ (Bd. 3, Nr. 194), „Der Heldengreis Altgraf Salm bei der Belagerung Wiens“ (Bd. 3, Nr. 195), „Philippine Welser entdeckt dem Kaiser ihre geheime Ehe“ (Bd. 2, Nr. 198) und „Ferdinand der II. weist die aufrührerischen Barone zurück“ (Bd. 3, Nr. 204). Überaus prominenten Anteil am Gesamtwerk besitzt die



Abb. 29: Ziegler 1843–1849, „Erste Ausgrabung der Grundfeste zum St. Stephans Dome durch Herzog Rudolf IV.“, Lithographie (Wien, ÖNB)



Abb. 30: Ziegler 1843–1849, „Einzug des Kaisers Franz in Wien (1814)“, Lithographie (Wien, ÖNB)

Türkenbelagerung des Jahres 1683; „Morgenandacht auf dem Leopoldsberg“ (Bd. 3, Nr. 221), „Wiens zweite Türkenbelagerung“ (Bd. 3, Nr. 222) und die „Zusammenkunft Kaiser Leopold des I. mit dem Polenkönig Sobieski“ nach dem Entsatz Wiens (Bd. 3, Nr. 223)¹²³. Über Kaiser Joseph I. und Prinz Eugen führt der Inhalt des dritten Bandes zur Epoche Maria Theresias und der bekannten Begebenheit auf dem Reichstag zu Preßburg (1741): „Lasst uns sterben für Maria Theresia, unseren König (sic!)“ (Bd. 3, Nr. 227). Kaiser Joseph II. ist mit der bekannten Begebenheit des Pflügens (1769) vertreten: „Joseph II. beehrt den Bauernstand“ (Bd. 3, Nr. 242)¹²⁴. Die Abfolge der historischen Begebenheiten und Personen führt weiter über den preußischen König Friedrich II., die Erstürmung der Bastille (1789), die Schlacht bei Arcole (1796), den Tiroler Landsturm, Bonapartes Rückkehr aus Ägypten (1799) bis zum „Einzug des Kaisers Franz in Wien“ 1814 (Bd. 3, Nr. 257) [Abb. 30], formuliert als deutlicher Reflex von Kraffts Hofburg-Bildern¹²⁵. Den Kampf gegen Napoleon unterstreichen weiters die Lithographie „Erzherzog Karl in der Schlacht bei Aspern“ (Bd. 3, Nr. 259 [in Anlehnung an Kraffts Gemälde im Wiener Heeresgeschichtlichen Museum, 1812]), Andreas Hofers Gefangennahme und dessen Tod sowie die „Ausfahrt des Kaisers

Franz nach seiner Krankheit“ (Bd. 3, Nr. 267) – ebenfalls in Abhängigkeit von Kraffts Hofburg-Zyklus gestaltet. Die Abfolge des vierten und fünften Bandes der „Vaterländischen Bilder-Chronik“ ist wesentlich gedrängter, da die darin enthaltenen Ereignisse nur einen vergleichsweise kurzen Zeitraum zum Gegenstand haben. Band 4 (Wien 1849) ist zur Gänze den Ereignissen der Revolution des Jahres 1848 gewidmet (Ziegler war Revolutionär und Mitglied der Wiener Nationalgarde). Dabei stehen unter anderem die Versammlungen in der Wiener Universitätsaula, die Kämpfe vor der Niederösterreichischen Statthalterei, die Schmückung des Denkmals Kaiser Josephs II. mit der schwarz-rot-goldenen Fahne (Bd. 4, Nr. 5)¹²⁶, die Ausfahrt Kaiser Ferdinands I., dessen Abreise nach Innsbruck, die Errichtung von Barrikaden in Wien, die Revolution in Ungarn, der Einzug von Jellačić in Agram, der Brand der Wiener Hofburg, die Erstürmung des Zeughauses, die Abdankung von Kriegsminister Theodor Graf Baillet von Latour (1780–1848), die Kapitulation der Festung Komorn und die Schlacht von Novara (1849) im Vordergrund. Der abschließende fünfte Band (Wien 1849) nimmt ausführlich auf die Pariser Februar-Revolution des Jahres 1848, die Berliner Märzrevolution sowie die Erhebung im Großherzogtum Baden Bezug.

Zieglers „Vaterländische Bilder-Chronik“ hat nicht eine bloße Aneinanderreihung von historischen Ereignissen zum Ziel, sondern verfolgt mit der nachdrücklichen Betonung von Vaterlandsliebe und -kenntnis einen zutiefst didaktischen Zweck, „(...) damit er (der Bürger [W.T.]) daraus erfahre, mit welchen Anstrengungen sich die vorigen Generationen zu einer immer erhöhten Stufe der Kultur emporgeschwungen haben, auf welche Weise die Dinge die Gestalt erlangt haben, in der sie uns jetzt erscheinen, aus welchen Keimen sie hervorgegangen, wie sie gewachsen sind, und welchen Gang ihre Entwicklung genommen hat. (...)“¹²⁷. Aus dieser Konzeption werden bekannte Zielsetzungen wie „(...) Verherrlichung unseres Vaterlandes (...)“ und „(...) Liebe zum Monarchen wie zum Vaterlande (...)“¹²⁸ entwickelt. Der Intention nach ist Zieglers Kompendium zwar eine National- bzw. Dynastiegeschichte, verortet diese aber – wie auch die „Vaterländischen Immortellen“ – im breiten Kontext europäischer Historie. Dieser Idee sind auch Zieglers „Historische Memorabilien des In- und Auslandes (...)“ (1840) [mit Strichlithographien Peter Johann Nepomuk Geigers] verpflichtet, die eine Auswahl markanter Ereignisse aus der Weltgeschichte in episodenhafter Zuspitzung präsentieren.

DIE SCHRIFTEN LEOPOLD CHIMANIS (1774–1844)

Zieglers historische Kompendien sind grundsätzlich der im 19. Jahrhundert omnipräsenten – und letztlich auf Freiherr von Hormayr zurückgehenden – Intention verpflichtet, Vaterlands*liebe* durch Vaterlands*kunde* zu fördern. Diesem Postulat folgen letztlich auch die Publikationen Leopold Chimanis, eines Pädagogen und Verfassers zahlreicher Kinder- und Jugendbücher²⁹. Sein „Panorama des Östreichischen Kaiserstaats. Ein Buch zur Bildung des Verstandes, Veredlung des Herzens, Belebung des sittlichen Gefühls, Beförderung der Vaterlands*liebe* und Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse“ („Vaterländische Merkwürdigkeiten“, 2. Aufl., 2. Teil, Wien 1837) trägt dieser Zielsetzung bereits im Titel Rechnung. Von Seite 1 bis 28 ist Rudolf von Habsburg das bestimmende Thema. Zu diesem Zweck werden in den Kapitelüberschriften die propagierten „Eigenschaften“ des Stammvaters ausführlich vorgestellt: „Rudolphs Grossmuth“, „Rudolphs hohe Meinung von Andern“, „Graf Rudolphs Tapferkeit“, „Kaiser (sic!) Rudolphs Gerechtigkeitspflege“, „Kaiser (sic!) Rudolphs Edelmuth“, „Kaiser (sic!) Rudolphs Achtung für Gelehrte“, „Kaiser (sic!) Rudolphs Gottesfurcht“, „Kaiser (sic!) Rudolphs andere lobenswürdige Eigenschaften“, „Kaiser (sic!) Rudolph als Familien-Vater“, „Kaiser (sic!) Rudolphs Abneigung gegen äusseren Glanz“ und „Kaiser (sic!) Rudolphs Mässigkeit“: Die in Gestalt eines legendarischen Heldenromans aufbereiteten Erzählungen zum Leben und Wirken des Stammvaters bilden neben wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Abhandlungen sowie Ratschlägen zur Lebensführung einen wesentlichen Teil des Inhaltes dieses Werkes.

Eine ähnliche Richtung vertritt auch Chimanis „Vaterlaendischer Jugendfreund. Ein belehrendes und unterhaltendes Lesebuch zur Veredlung des Herzens, Beförderung der Vaterlands*liebe* und gemeinnützigen Kenntnisse für die Jugend des österreichischen Kaiserstaates“ (6 Teile, Wien 1814). Diese Publikation stellt eine Auswahl von historischen, wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Betrachtungen vor, welche die Gefühle der Bindung der Untertanen zu *ihrem* Heimatland stärken sollten. Neben geschichtlichen Rückblicken werden auch allgemeine Ratschläge zur Lebensführung eingeflochten. Die Vorrede in Teil 1 (o.S.) hält die grundsätzliche Absicht des Unternehmens, als dessen Zielpublikum die Jugend angesehen werden kann, fest – formuliert als ehrgeiziges Ziel, „(...) Vaterlands*liebe*, die Grundfeste der Staaten, die Mutter so vieler kräftigen, großen und herrlichen Thaten in die Herzen der jungen Staatsbürger zu pflanzen, und sie zur Reife zu pflegen. (...)“, und „(...) Vaterländische Geschichte, Länder- und Völkerkunde des österreichischen Kaiserstaates sollen den jungen Leser mit seinem Vaterlande und dessen Bewohnern näher bekannt machen. (...)“.

Intentionen dieser Art sind in praktisch allen Publikationen Chimanis zu konstatieren, so auch in dessen „Merkwürdigkeiten aus dem Österreichischen Kaiserstaate. Ein belehren-



*Ihre Majestät die Kaiserin Carolina
genießt die Hungrigen kleidet die Nackten*
aus N. 644. 75

Merkwürdigkeiten

aus dem

Österreichischen Kaiserstaate.

Ein

belehrendes und unterhaltendes

Lesebuch für die Jugend,

zur

Bildung des Verstandes, Veredlung des Herzens, Belebung
des sittlichen Gefühls, Beförderung der Vaterlandsliebe
und Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse

von

Leopold Chimani.

Mit einem Titelkupfer.

W i e n.

Druck und Verlag von N. Pichler's sel. Witwe.

1837.

216802-B.

Abb. 31: Titelkupfer zu Leopold Chimani, „Merkwürdigkeiten aus dem Österreichischen Kaiserstaate. (...)“ (Wien 1837), Stich von Joseph Seher (nach einer Zeichnung von Johann Josef Schindler) [Wien, ÖNB]

des und unterhaltendes Lesebuch für die Jugend, zur Bildung des Verstandes, Veredlung des Herzens, Belebung des sittlichen Gefühls, Beförderung der Vaterlandsliebe und Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse“ (Wien 1837). Das entsprechende Titelkupfer, ein Stich von Joseph Seher (1781–1836) nach einer Zeichnung von Johann Joseph Schindler (1777–1836) [Abb. 31], verwendet die biblisch paraphrasierte (vgl. Mt 25, 35.38) Legende „Ihre Majestät die Kaiserin Carolina, / speiset die Hungrigen, kleidet die Nackten.“, um anschaulich zu demonstrieren, wie die Kaiserin Almosen verteilt. Im Text¹³⁰ werden die Epitheta der tugendhaften Kaiserin, der „(...) Mutter der Armen (...)“¹³¹, die „(...) wie die wohlthätige Sonne (...)“¹³² agiert, nachdrücklich unter Hinweis auf bekannte historische Exempel in den Vordergrund gestellt: „(...) Kein Tag verfließt noch jetzt der kaiserlichen Witwe, an dem Sie nicht wie Trajan Wohltaten ausgespendet hat, und Ihrem zärtlichen Mutterherzen

werden oft die Mittel, welche Sie besitzt, zu wenig, um überall zu helfen, wo sie es zu thun wünschte. (...)“¹³¹ bzw. „(...) Wer kann den Dank der Armen, die Rührung aller, die um das gute Werk der Wohlthätigkeit wußten, beschreiben!“ >Unsere Landesmutter läßt sich bis zu den Ärmsten herab<, sprachen sie, >Gott und die treue Liebe der Unterthanen wird Sie dafür belohnen!< (...)“¹³⁴

Im Jahr 1853 erschien in Wien die von Johann Gebhart herausgegebene „(...) und mit historischen Einleitungen begleitete (...)“ Sammlung „Die Geschichte Österreichs aus dem Munde deutscher Dichter“. In programmatischer Weise ist im Vorwort die Rede, daß mit der Herausgabe dieses Werkes „(...) Liebe für das Vaterland (...)“ erweckt werden müsse. Der Leser soll dergestalt „(...) von heiliger Glut in seinem tiefsten Herzen entflammt (...)“ und zu ähnlichen Taten wie die ruhmreichen historischen Vorbilder ermuntert werden¹³⁵. Wie in Hormayrs und Chimanis Publikationen wird den entsprechenden Formulierungen explizit die didaktische Aufgabe zugewiesen, den Entschluß zu patriotischen Taten zu fördern und die Loyalität zur Dynastie im ganzen Land zu stärken. Vielen Texten sind historische Erläuterungen beigegeben. Die poetische Form wird somit „wissenschaftlich“ kommentiert und kontextualisiert¹³⁶. Die Autoren dieser Sammlung – darunter Johann Nepomuk Vogl, Caroline Pichler, Matthäus und Heinrich Joseph von Collin, Ladislaus Pyrker, Johann Schön, Ludwig August Frankl, Johann Gabriel Seidl, Anastasius Grün und andere – waren auch in Hormayrs „Archiv“ mit Beiträgen vertreten. Daneben lassen sich auch Werke deutscher Dichter nachweisen wie Texte von Karl Simrock, Christian Dietrich Grabbe, Friedrich Schiller, Ludwig Uhland, August Graf von Platen und Theodor Körner¹³⁷. Gebharts Sammlung schließt mit Gedichten auf den Sieg des Kaisers über die Revolution des Jahres 1848 und einem vom Herausgeber verfaßten Huldigungsgedicht „An Franz Josef I.“

„GESCHICHTSBILDER“ – „BILDER“ VON GESCHICHTE

Häufig ist in den österreichischen historischen Publikationen des 19. Jahrhunderts der Begriff „Bilder“ (wie auch „Gemälde“) nachzuweisen, der die *unmittelbar-anschaulichen* Qualitäten literarischer Geschichtsdarstellung unterstreicht. Bereits Friedrich von Schlegel (1772–1829) zielte mit der Verwendung des Begriffs „starkes Gemälde“ (in: „Ueber die neuere Geschichte“ [Wien 1811]) auf die poetisch-anschaulichen Dimensionen von Geschichtserzählungen sowie auf die Möglichkeiten der Integration künstlerischer Effekte in Darstellungen von Geschichte überhaupt¹³⁸. Die mit einem Text von Dr. Leo Smolle versehene Aufzählung der Produkte der k.u.k. Hof-Manufactur für Fotografie R. Lechner (Wilhelm Müller) mit dem Titel „Bilder zur vaterländischen Geschichte. Mit verbindendem Text von Dr. Leo Smolle“ (Wien 1888) zeigt am Ende des Jahrhunderts in deutlicher Weise, daß

ein bestimmtes – auf realen Kunstwerken basierendes – „Bilderreservoir“ existierte, das zur Verbreitung bestimmter vaterländischer „Images“ herangezogen werden konnte¹³⁹. Mit jedem wichtigen *historischen Ereignis* aus der österreichischen Geschichte kombinierte man im Lauf der Zeit ein bestimmtes „Bild“ bzw. charakteristische „Bilder“. Mittels dieser – zunächst vereinzelt auftretenden – „Bilder“, die mit der Zeit durch eine entsprechend große Verbreitung eine spezifische Qualität in der Interpretation und Veranschaulichung markanter historischer Geschehnisse gewannen, ließen sich die Ereignisse der Historie als beispielhaft interpretierbare Kristallisationspunkte österreichischer Geschichte vergegenwärtigen: Besondere „Bildwürdigkeit“ erlangten bestimmte Begebenheiten aufgrund ihrer Funktion als anschauliche Bezugspunkte österreichischer Identität: In Smolles „Bilder zur vaterländischen Geschichte“ finden sich unter anderem Reproduktionen der Werke Carl von Blaas' in der „Ruhmeshalle“ des „Arsenal“¹⁴⁰ sowie die am häufigsten thematisierten Sujets dieser Zeit, z. B.: Rudolf I. im Krönungsornat, Rudolf I. ergreift bei seiner Krönung das Szepter, Rudolf I. und der Priester, die Schlacht auf dem Marchfeld (1278), die Belehnung der Söhne Rudolfs (1282), das Zusammentreffen Maximilians I. mit Maria von Burgund, „Tu felix Austria nube“, Maximilian I. und Georg von Frundsberg, Zrínys Ausfall aus der Festung Szigeth, das Eingreifen des Dampierre'schen Regiments zur Rettung Kaiser Ferdinands II. in der Wiener Hofburg (1619), die Schlacht bei St. Gotthard an der Raab (1664), die Verteidigung Wiens durch den vom Tragsessel aus agierenden Graf Rüdiger von Starhemberg (1683), die Messe am Leopoldsberg vor der Entsatzschlacht am Morgen des 12. September 1683, der Sturm auf die Löwelbastei, der Sieg des Prinzen Eugen bei Zenta (1697), der Reichstag zu Preßburg (1741), die österreichischen Siege bei Kolín (1757) und Hochkirch (1758) über Friedrich den Großen im Siebenjährigen Krieg, Kaiser Joseph II. druckt auf seiner eigenen Presse, Joseph II. im Controlorgang¹⁴¹, der Sieg Erzherzog Carls bei Caldiero (1805), der Einzug Kaiser Franz' II. (I.) in Wien nach dem Frieden von Preßburg (1805), Erzherzog Carls Sieg bei Aspern (1809), die Erhebung der Tiroler (1809), Andreas Hofer empfängt die Geschenke des Kaisers (die große goldene Ehrenmedaille an goldener Kette), die Erstürmung von Saida (Syrien) durch Erzherzog Friedrich Ferdinand Leopold (1821–1847) im Jahr 1840¹⁴², die Schlacht von Santa Lucia (sog. Feuertaufe Franz Josephs), der Tod Oberst Karl von Kopals (1788–1848) in der Schlacht am Monte Berico bei Vicenza sowie Radetzky's Siege über die Italiener bei Custozza (1848) und Novara (1849). Die Bilder zur „vaterländischen Geschichte“ schließen mit einem Reiterbild Feldmarschall Radetzky's sowie einer Darstellung des Feldherrn mit seinem militärischen Stab im Feldzug des Jahres 1849. Die entsprechende Bildauswahl vermittelt einen repräsentativen Querschnitt der wichtigsten Schwerpunkte österreichischer Geschichtsreflexionen im 19. Jahrhundert. Dabei finden sich sowohl bekannte – und häufig reproduzierte – Ereignisse neben Begebenheiten, die kaum jemals als „darstellungswürdig“ erachtet wurden. Die Abfolge bezieht sich vor allem auf Ge-

schehnisse, die jeder historischen Persönlichkeit *bestimmte* (reale oder legendäre) Spezifika zuordnen, so beim „bürgerlichen“ Joseph II. das (bei den Habsburgern vorgeschriebene) Erlernen eines Handwerks und seine Bereitschaft, der Bevölkerung jederzeit in Form von Audienzen zur Verfügung zu stehen. Bestimmte Themengruppen erzeugten und verstärkten somit die charakteristischen *Identitätsbilder* dieser Persönlichkeiten, produzierten aus einem historischen Individuum einen quasi-überzeitlich einsetzbaren Typus mit besonderen (aber letztlich „typisch“ habsburgischen) Eigenschaften. Die nationale Geschichte bildete mit ihrem unübersehbaren Reichtum des Historischen gleichsam die Basis für eine konzentrierte Auswahl bestimmter, literarisch wie bildlich formulierter „Topoi“, welche die entsprechenden „Images“ in Wort *und* Bild transportierten und damit popularisierten¹⁴³.

Auch in Moriz Alois Beckers Publikation „Bilder aus der Geschichte von Oesterreich für die vaterländische Jugend“ (Wien 1863) bezieht sich der Begriff „Bilder“ auf historische Ereignisse, die mit literarischen Mitteln möglichst *lebendig* gemacht werden sollten, ähnlich in Kajetan Markus Jordans Werk „Geschichtsbilder aus der Österreichisch-Ungarischen Monarchie für Schule und Haus“ (Wien 1879). Strategien dieser Art verdeutlicht auch die Publikation Wenzig 1861, verfaßt vom k.k. Schulrat in Prag, Josef Wenzig. Im Vorwort dieses Werkes wird das Ziel „(...) das Herz mit patriotischen Gesinnungen zu beleben (...)“¹⁴⁴ formuliert und auch der Begriff „Geschichtsbilder“ einer näheren Betrachtung unterzogen: Sie heißen – Wenzig zufolge – Bilder, weil sie Momente des politischen und kulturellen Lebens nicht einfach trocken wiedergeben, sondern „(...) die Gegenstände, Thatsachen und Personen, zu *veranschaulichen* streben. (...)“¹⁴⁵, somit letztlich einen Prozeß beschreiben, welcher der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in hohem Maße eigen ist und bereits von Joseph Freiherr von Hormayr thematisiert wurde, indem dieser eine markante Differenz „(...) zwischen dem toden Buchstaben und dem lebenswarmen Bild (...)“¹⁴⁶ postulierte. Entsprechende Fragen der Vergleichbarkeit und „symbiotischen“ Synergien von Literatur und bildender Kunst zum Zweck *einer* nationalen Kunst blieben seit Hormayrs Aktivitäten die bestimmenden Themen: „(...) wo ist und wie heißt das Werk (...), welches den ersten und beharrlichen Versuch gewagt hätte, die Geschichte mit Poesie, ja mit redender und bildender Kunst überhaupt, recht innig zu vermählen, sie dadurch recht populär und zum wahren Gemeingute, zum Rathpfennig und zum Lieblingsschmucke des Volkes zu machen?! (...)“¹⁴⁷

Die Verbreitung identitätsstiftender, „vaterländischer Bilder“ erfuhr im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine ungeheure Breitenwirkung. Besonders kennzeichnend hierfür sind auch patriotische Festspiele, wie sie in Schulen aufgeführt wurden, z. B. „Patriotisches Festspiel: Die Geschichte des Hauses Habsburg in 12 Bildern, mit eingeflochtenen Melodien und Liedern, verfaßt von J. Klinger“ (1882)¹⁴⁸: Die zwölf „Bilder“, die hier zur Darstellung kommen, entsprechen ausgewählten Ereignissen aus der österreichischen Geschichte, wie sie sowohl

in der Historienmalerei als auch in der (Druck-)Graphik bevorzugt aufgegriffen wurden: „Die Schlacht auf dem Marchfelde“, „Die Belehnung Albrechts“, „Die Erwerbung Kärntens“, „Die Erwerbung Tirols“, „Die Erwerbung Triests“, „Die Erwerbung der Grafschaft Cilli“, „Kaiser Max (Ungarn und Böhmen)“, „Prinz Eugenius (Türkenkriege)“, „Andreas Hofer“, „Die Schlacht bei Leipzig“ (Erwerbung Salzburgs), „Radetzky“ und „Unser Kaiser“ (Volkshymne). Die Aufführung dieses Festspiels am 20. Dezember 1882 fand anlässlich der bevorstehenden Gedenkfeier zur sechshundertjährigen Regentschaft der Habsburger in Österreich statt¹⁴⁹ und demonstriert die weite Verbreitung „vaterländischer“ Ikonographie in allen Medien sowie die Beschränkung auf einen Themenkanon, mit dessen Hilfe die Verteidigungsrhetorik hinsichtlich der Bildung der habsburgischen Hausmacht und der Abwehrkämpfe (gegen Türken und Franzosen) vorgestellt werden konnte. Die Propagierung von „Bildern“ anlässlich von Festspielen (besonders zum Jahr 1908) ist ein wichtiger Indikator, wie die einzelnen Epochen österreichischer Geschichte interpretiert und miteinander verknüpft wurden. Die Publikation Gerstenberger von Reichsegg 1908 stellt in dieser Hinsicht ein instruktives Beispiel dar: Die entsprechenden „Bilder“ bilden den Rahmen für ein Theaterspiel. Im „Vorspiel“ tritt Rudolf I. mit dem Priester auf – allerdings nicht im Sinne der Tradition der habsburgischen Eucharistieverehrung. Vielmehr richtet der Priester an Gott die Bitte, daß dem Stammvater in Gestalt von „Bildern“ „(...) die Zukunft seines Reiches und seiner Völker Liebe (...)“ gezeigt werde. Diese in der rudolfinischen Ikonographie geläufige – und auf Vergils „Aeneis“ (VI, 756–900) basierende – „Geschichtsschau“¹⁵⁰ präsentiert in Form von Bildern „Tu felix Austria nube“ (als Visualisierung des Mottos habsburgischer Hauspolitik am Beispiel Kaiser Maximilians I.), den „Entsatz von Wien 1683“, die „Schlacht von Belgrad 1717“, die „Siegesfeier der Schlacht von Kolin 1757“, die „Siegesfeier am ersten Jahrestage der Schlacht von Leipzig während des Wiener Kongresses 1814“ sowie eine abschließende „Huldigung der Völker“, die auf S. 47 mit einem feierlichen Lob Kaiser Franz Josephs kommentiert wird, das schließlich in der Beschwörung gipfelt, daß die Länder der Monarchie ein „heilig Band“ verbinde. Im „Nachspiel. Aller Ehren ist Österreich voll“¹⁵¹ erfolgt der Abschluß dieser Geschichtsvision, die in ähnlicher Ausprägung bereits am Beginn des 19. Jahrhunderts nachzuweisen ist¹⁵²: Dem Stammvater Rudolf wird ein Blick in die Zukunft gewährt, und die Bilder ruhmreicher Geschichte ziehen an ihm vorbei: „(...) Die mir die Lichtgestalt geschildert, als / Die künftigen Geschicke meines Hauses. (...)“¹⁵³ Rudolf sieht somit, wie das Haus Habsburg zu einem großen und mächtigen Staat heranwächst und in welcher Weise seine Nachkommen „(...) Geführt von Gotteshand, getragen von / Der Völker Liebe (...)“¹⁵⁴ in Zukunft agieren werden.

DIE „PERSONENBEZOGENHEIT“ HABSBURGISCHER
GESCHICHTSREFLEXION IM 19. JAHRHUNDERT

Im Rahmen der österreichischen Geschichtsreflexionen im 19. Jahrhundert wurden in Wort *und* Bild vor allem geschichtliche Ereignisse und Legenden forciert, deren *überzeitlicher* Charakter sich aus ihrer engen Verbindung zu Religion und Frömmigkeit ergab. Nicht ohne Grund war deshalb die „Pietas Austriaca“ die markante Konstante habsburgischer Selbstdarstellung, ließ sie sich doch über alle geschichtlichen Widrigkeiten hinweg als Kern dynastischen Selbstverständnisses instrumentalisieren. Repräsentationen österreichischer Identität(en) empfingen besonders in und aus der Bewältigung gemeinschaftsstiftender Krisenphasen ihre Sinnstiftung. Am deutlichsten manifestiert sich dieser Charakter österreichischer Identität – Friedrich Heer zufolge – gerade in den Zeiten, die einen inneren Zusammenhalt verlangten, so in den Türkenkriegen, den Befreiungskriegen gegen Napoleon, dem Ersten Weltkrieg etc.¹⁵⁵ Die Ausstattung der „Ruhmeshalle“ im Wiener „Arsenal“¹⁵⁶ kann in dieser Hinsicht geradezu als exemplarische „Anrufung“ der – Sicherheit stiftenden – Macht des Militärs vor äußeren Bedrohungen gelesen werden. Diese „überregionalen“ Bedrohungen waren zudem besonders geeignet, Partikularismen zugunsten gemeinsamer Perspektiven zu überwinden. Überspitzt ließe sich formulieren, daß vielen Visualisierungen von Geschehnissen aus der österreichischen Geschichte im 19. Jahrhundert sowohl eine *personengebundene* (dynastische) als auch eine *ereignishaft*e Komponente innewohnt, die jeweils in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen: Habsburgische Geschichtsreflexionen des 19. Jahrhunderts neigen in Wort *und* Bild deutlich zur Personalisierung und Zurückstufung abstrakter (staatlich-nationaler) Kontextualisierungen – verbunden mit der Intention, aus den verschiedenen Faktoren eines Ereignisses jeweils den bestimmenden personalen Kern herauszuschälen und entsprechend zu instrumentalisieren. Nur in diesem Zusammenhang ist es zu verstehen, daß sich aus einer Fülle von Darstellungen der entscheidenden Schlacht von Aspern (1809) ein bestimmender *Handlungskern* (Erzherzog Carl mit der Fahne) herausformte, der sowohl für die Historienmalerei als auch den Denkmalkult entsprechend prägend war¹⁵⁷. Allein in Gestalt solcher realen oder legendären – personalisierten – Handlungszentren ließen sich Identitätsstrategien und Kontinuitätslinien anschaulich modellieren und propagieren. Deutlich werden Zielsetzungen dieser Art in bildlichen Wiedergaben der Ereignisse von 1848: Die umfangreiche Graphikproduktion stellte neben dem wiedererstarkten Herrschertum die ausführende Generalität – fast in Gestalt von Werbeplakaten – ins Zentrum. Auch die Ausmalung der „Ruhmeshalle“ im Wiener „Arsenal“ markiert nicht nur Intentionen einer möglichst intensiven Schilderung der einzelnen Geschehnisse, sondern setzt die dargestellten Szenen als verbindende Elemente eines Gesamtprogramms ein. Noch in den „Instruktionen für den Unterricht an den Gymnasien

in Österreich“, die im Jahr 1884 vom k.k. Ministerium für Cultus und Unterricht herausgegeben wurden, läßt sich dieses Credo der „Personalisierung“ explizit nachweisen: „(...) Das biographische Moment für eine lebendige Veranschaulichung der handelnden Personen steht im Vordergrund. (...)“¹⁵⁸

„GESCHICHTSGALERIEN“

Eine der ureigensten Ausdrucksformen der Historienmalerei im 19. Jahrhundert stellt die „Geschichtsgalerie“ dar, wie sie etwa durch jene in Münchner „Hofgarten“ vertreten wird: Die westlichen Arkaden, von 1826 bis 1829 geschaffen, illustrieren die Geschichte des Hauses Wittelsbach¹⁵⁹ als apotheotische Huldigung auf die „(...) tausendjährige Unzerstörbarkeit Bayerns (...)“¹⁶⁰. Die Auswahl der Szenen kann als idealtypisch bezeichnet werden: Diese beinhaltet Befreiungen, Belehnungen, Vermählungen, Schlachtensiege, Rangerhöhungen und Ereignisse, welche die Förderung der Wissenschaften zum Gegenstand haben. Die besondere historische Bedeutung dieses Programms ist auch daran ablesbar, daß Bilder aus der Geschichte Bayerns mit symbolischen Darstellungen und „italienischen Landschaften“ Carl Rottmanns (1830–1833), die zum Teil politische Implikationen besitzen („Veroneser Klausen“), sowie den griechischen Landschaften und Szenen aus dem griechischen Befreiungskampf (präsentiert als „Vorgeschichte“ zur Landung des bayerischen Königs Otto [reg. 1832–1862] in Nauplia) zu einer innovativen Einheit zusammengefügt sind.

LEOPOLD KUPELWIESERS KONZEPT EINER ÖSTERREICHISCHEN GESCHICHTSGALERIE UND DIE FOLGEN

Für die österreichische Situation ist charakteristisch, daß sich eine Geschichtsgalerie – im Sinne jener im Münchner „Hofgarten“ – nicht realisieren ließ, obwohl bereits Matthäus von Collins Beitrag „Über die nationale Wesenheit der Kunst“ die Schmückung öffentlicher Säle mit Bildern postuliert hatte¹⁶¹. Am Jahrestag (!) der unterdrückten Revolution, dem 13. März 1849, richtete Leopold Kupelwieser (1796–1862) an das Präsidium der Wiener Akademie den (aus finanziellen Gründen abgelehnten) Vorschlag einer „Geschichtshalle zwischen Hofburg und Äußerem Burgtor“: „(...) eine lange fortlaufende Halle zu bauen, welche, in edlem Style gehalten, dem Durchwandelnden die Geschichte unseres Vaterlandes in Gemälden, durch sinnreiche Inschriften in volksthümlicher Fassung erklärt vorgeführt, dieses ist der Weg und das Mittel, auf historischem Wege edlere Begriffe und Gefühle im öffentlichen Leben wie durch einen Blitz leuchten zu lassen, und hierin liegt eine Sicherstellung gegen

Ausbeutung der Massen zu anarchischen Zwecken. (...)“¹⁶² Diese Halle, „(...) in welcher durch Kunstwerke der Malerey und Bildhauerey des Vaterlandes Geschichte zur öffentlichen Anschauung gebracht wird, um hiedurch die Bildung aller Stufen der Bevölkerung zu fördern. (...)“, sollte die „(...) schmachvolle Unkenntniß der Vaterlands Geschichte (...)“ vermindern helfen. Das Volk wollte man somit durch „(...) Vorführung seiner Geschichte (...)“ belehren, um diesem „(...) die Erkenntnis seiner heiligsten Pflichten und angestammten Würde wiederzugeben. (...)“¹⁶³. Kupelwieser wies (offensichtlich im Gefolge der Ideen Hormayrs) in seinem Entwurf ausdrücklich darauf hin, daß kein Buch und keine Lehrkanzel erklären könne, was die Kunst auf besondere Weise veranschaulichen würde: „(...) Kein Buch, keine Überlieferung anderer Art ist im Stande zu leisten, was die bildende Kunst auf ihrem eigentlichen Gebiete zu wirken vermag. (...)“¹⁶⁴ Konkret schlug der Maler vor, im Rahmen einer solchen Geschichtshalle, „(...) 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 (...)“ wiederzugeben. Er mahnte für die Ausführung „(...) strenge Beobachtung historischer Wahrheit und Treue (...)“ sowie „(...) jede Schonung fremdnationaler Eigenthümlichkeit (...)“ ein. Damit gewinnt in dieser Konzeption ein *umfassender Geschichtsbe-griff* Ausdruck, der weit über eine penible Visualisierung der einzelnen historischen Fakten hinausgeht und Natur und Kunst als essentielle Identitätsfaktoren miteinbezieht¹⁶⁵. Das in gattungsmäßiger Trennung überlieferte Kunsterbe (Historien- und Landschaftsmalerei) wäre, dem Konzept einer solchen nationalen „Geschichtsgalerie“ zufolge, zu einer neuen Einheit geformt worden. Der Architekt Carl Rösner (1804–1869) leitete die Eingabe des mit ihm befreundeten Kupelwieser am 7. Juli weiter. Unterrichtsminister Leo Graf Thun-Hohenstein (1811–1888) lehnte aber diese am 11. August mit der Bemerkung ab, daß alle verfügbaren finanziellen Kräfte für den „(...) neuen Grundbau der Monarchie (...)“ aufgeboren werden müßten.

Praktisch gleichzeitig mit diesem Programm entwickelte der Maler ein anderes Vorhaben ähnlicher Prägung, das für den Wiener Nordbahnhof vorgesehen war. Zunächst dachte Kupelwieser an einen thematisch auf die Eisenbahn bezogenen Zyklus, dann aber an eine Gestaltung des Bahnhofs als ein „(...) National-Monument (...)“¹⁶⁶ mit Statuen berühmter Österreicher, die bereits dem Ankommenden einen „(...) erhebenden Eindruck (...)“ von der österreichischen Nation vermitteln sollten¹⁶⁷. Varianten der ursprünglichen Idee einer „Geschichtsgalerie“ blieben aber weiter lebendig: So schlug Feldmarschall Heinrich Freiherr von Hess (1788–1870) im Jahr 1863 die Errichtung einer Reihe von Feldherrndenkmälern auf dem „Äußeren Burgplatz“ vor, von der letztlich nur die beiden Heldenplatzdenkmäler realisiert werden sollten¹⁶⁸.

Auch Heinrich Freiherr von Ferstel (1828–1883) plante eine „Geschichtshalle“ – und zwar in Zusammenhang mit der Diskussion um die Wiener Hofmuseen. Sein Projekt aus dem Jahr 1867 sah folgende Konzeption vor: „(...) Die Wände der Arkaden wären ein ergiebige Feld zur Entfaltung monumentaler Malerei, die im Laufe der Zeit ihre künstlerische Mission (...) ebenso erfüllen sollte, als die zahlreichen Skulpturen welche die Arkaden, die Terrassen und den Garten zu schmücken und zu vervollständigen bestimmt wären, eine Reihe der schönsten monumentalen Aufgaben enthalten könnten. (...) Sowohl künstlerische als patriotische Gründe fordern dazu auf, die glorreiche Geschichte der unter dem Scepter Sr. Majestät vereinigten Länder in lebendiger Bildersprache vor Augen zu führen, die Alt und Jung von den Wänden ablesen kann. Solche monumentale Bildersprache an einer Stelle, welche der Mittelpunkt des schaulustigen Wiens werden und fortwährend tausende von Menschen zur Erholung und Belehrung aufnehmen kann, wirkt mächtiger als Wort und Schrift, und darf als ein wohl zu würdigendes Mittel angesehen werden, das nationale Bewußtsein und den Gedanken der Zusammengehörigkeit lebendig zu erhalten. (...)“⁶⁹⁹

Auch ein entsprechender Vorschlag von Moritz von Löhr (1810–1874), dem Vorstand der Abteilung für Hochbau im Ministerium für Handel, Gewerbe und öffentliche Bauten, ist (in Zusammenhang mit der Planung der Hofmuseen) erhalten (1863): „(...) würden im Hintergrunde zwischen beiden Museen Arkadenbauten angebracht werden. Bei einem Teile derselben wären die Rückwände der Bögen ausgefüllt. Dieser Teil könnte eine österreichische Ruhmeshalle bilden. Sein Inneres könnte die Statuen berühmter Österreicher, jene Hinterwände würden Frescobilder aus der vaterländischen Geschichte enthalten. (...)“⁷⁰⁰

Die bildende Kunst wäre nach Ferstels und Löhrs Vorschlägen deutlich in den Bezugsrahmen staatlicher Legitimation eingespannt worden, doch erlaubten die virulenten Nationalitätenfragen und die mit ihnen untrennbar verbundenen Konflikte im postrevolutionären Staat keine adäquate programmatische und ästhetische Bewältigung.

DIE POSITION VON RUDOLF EITELBERGER VON EDELBERG

Auch von wissenschaftlich-theoretischer Seite kam Unterstützung zur Errichtung einer „Geschichtshalle“: Rudolf von Eitelberger von Edelberg (1817–1885), erster Ordinarius für Kunstgeschichte in Wien sowie erster Leiter des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, konstatierte im Jahr 1866, dem Jahr der Niederlage von Königgrätz, das Defizit, daß Wien keinen Ort habe, wo den Wienern die Geschichte ihrer Stadt und den Österreichern die Geschichte ihres Reiches bildlich vorgeführt werde: „(...) Wien, die Reichshaupt- und Residenzstadt, hat keinen Ort, wo dem Wiener die Geschichte der Stadt, dem Oesterreicher die Geschichte des Reiches in lebendigem Bilde vorgeführt wird.

(...)“¹⁷⁷ Eitelberger zufolge sollte es keinen Staat geben, der auf die Kunst als Erzieherin des Volkes verzichten könne¹⁷⁷. Der Gelehrte forderte weiters, daß sich die Tätigkeiten der Künstler an den gesellschaftlichen Bedürfnissen zu orientieren hätten: „(...) Viel weniger als eine Galerie moderner Bildwerke, nach kunsthistorischem Princip geordnet, würde für Oesterreich eine Gemälde-Galerie sein, welcher das *geschichtliche Princip* zu Grunde liegt. Eine solche Galerie würde den Bedürfnissen der heutigen Gesellschaft in noch höherem Grade entgegenkommen, als eine Galerie, in welcher blos das reine Kunst-Interesse seinen Ausdruck findet. (...)“¹⁷⁷. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit eines Volkes werde durch den „(...) Rückblick auf eine grosse und ruhmreiche Vergangenheit gehoben (...)“, – die „(...) Denkmalskunst im eigentlichen Sinne des Wortes (...)“ könne dergestalt „(...) die hervorragenden und begeisternden Thaten der Gegenwart in Bildwerken (...)“¹⁷⁴ für die Zukunft festhalten. Eitelberger monierte weiters im geschichtlichen Rückblick, daß die bildende Kunst als Trägerin von Ideen zur Erziehung der Massen für die Propagierung der Staatsidee in Österreich bisher sehr selten zur Anwendung gekommen sei. Eitelbergers Feststellungen und Postulate zeigen deutlich die Forderung nach einer klaren Positionierung der Geschichtsmalerei im Dienst des Staates: „(...) Und so möchten wir auch jetzt unseren Künstlern empfehlen, den reichen historischen Stoff, welcher die großen Vorgänge der österreichischen Geschichte in sich schließt, mit poetischer und künstlerischer Freiheit zu behandeln und dabei den großen *Staatsgedanken*, der in der österreichischen Geschichte so deutlich zutage tritt, als den leitenden Grundgedanken, ich möchte sagen, wie das Leitmotiv in der Musik, zu betrachten. (...)“¹⁷⁵ Da es kaum ein vitales Interesse an der reichen österreichischen Historie gebe, wären – Eitelberger zufolge – Historienmalerei und Plastik dazu berufen, „(...) eine österreichische Geschichts-Galerie in Wien (...)“¹⁷⁶ zu schaffen. Eine solche Geschichtsgalerie sollte unbedingt enthalten: „(...) eine Porträt-Galerie der Regenten oder sonst hervorragenden Mitglieder des österreichischen Kaiserhauses (...)“, „(...) eine Galerie historischer Bilder (...)“ und „(...) eine Porträt-Galerie der hervorragendsten Männer Oesterreichs aller Stände und Stämme, womöglich auch aus jener Zeit, wo dieselben mit der Monarchie nicht vereinigt waren. (...)“¹⁷⁷. Dieses Konzept Eitelbergers hätte demnach die politische und dynastische Geschichte des Landes nur als Teil eines breiten Spektrums im historischen Rückblick gesehen, daneben aber viele andere bemerkenswerte Elemente enthalten. Gerade die Forderung nach entsprechender Visualisierung der bürgerlichen und regionalen Anteile an der Entwicklung der österreichischen Geschichte und Kultur hätte – wie auch in anderen Konzeptionen – eine nicht zu unterschätzende Gefahr für die Stabilität des monarchischen Systems bedeutet, da die Vielfalt nationaler Leistungen nur schwer unter einen Hut gebracht hätte werden können, ohne zugleich ethnische Konflikte hervorzurufen¹⁷⁸.

LEOPOLD KUPELWIESERS FRESKENPROGRAMM IM „MARMORSAAL“ DER
EHMALIGEN NIEDERÖSTERREICHISCHEN STATTHALTEREI IN WIEN UND
DAS JAHR 1848

Eine „Geschichtshalle“ mit Darstellungen aus der österreichischen Vergangenheit sollte in dem – kurz vor 1848 erfolgten – Umbau des Niederösterreichischen Landhauses in Wien realisiert werden: „(...) Denn die Heldengeschichte keines Landes und keiner Zeit könne das bieten, was Österreich in jenen Kämpfen zum Fromme der Zivilisation geleistet habe. So manche Szenen aus beiden Belagerungen Wiens und anderer niederösterreichischer Orte und Klöster durch die Türken könnten wirkungsvoll vor den Augen des Beschauers dargestellt werden, und Helden wie Niklas Salm, Rüdiger von Starhemberg, herzhaft Männer wie Abt Gregor Müller von Melk, Bischof Kollonitsch, Abt Matthäus Kohlweiß von Lillienfeld, Frater Marcellinus Ortner, der tapfere Verteidiger von Klosterneuburg, und andere mehr als eine verdiente Anerkennung ihrer Taten einen würdigen Platz finden in Medaillenporträts: (...)“¹⁷⁹ Diese erste Idee wurde schließlich in der – von 1848 bis 1850 durchgeführten – Freskierung Leopold Kupelwiesers (von dem auch das Konzept und die Einteilung der Decke stammen dürfte) im „Marmorsaal“ der ehemaligen Niederösterreichischen Statthalterei in Wien (Herrengasse 11 [alte Nr. 29]) aufgegriffen¹⁸⁰ (Abb. 32). Im kleinen Sitzungssaal dieses Gebäudes befinden sich Gemälde (bzw. Wappen) aller niederösterreichischen Statthalter. Die entsprechende Ausstattung wurde unter Erich Graf Kielmannsegg (1847–1923, 1889–1911 mit Unterbrechung im Jahr 1895 Statthalter von Niederösterreich) im Jahr 1891 durchgeführt.

Im Jahr 1847 erhielt Leopold Kupelwieser vom Vizepräsidenten der k.k. Hofkammer, Eligius Franz Joseph Freiherr von Münch-Bellinghausen (Pseudonym Friedrich Halm), den Auftrag, Entwürfe für eine Ausmalung des Sitzungssaales der Niederösterreichischen Statthalterei mit Darstellungen aus der österreichischen Geschichte anzufertigen. Dem Künstler wurde freie Themenwahl insofern zugestanden, als „(...) die Grundgedanken ernst und geistreich (...)“ aufgefaßt seien. Damit in Zusammenhang stehen drei Programmentwürfe, die Kupelwieser eigenhändig niederschrieb, wobei der erste Entwurf bereits 1847 verfaßt worden sein muß¹⁸¹: Demnach wollte der Maler in das Zentrum eine Allegorie Österreichs stellen – vielleicht im Sinne eines Pendants zu Antonio Beduzzis „Austria-Providentia“-Gruppe am Deckenspiegel (1710) des Sitzungssaals des benachbarten Niederösterreichischen Landhauses¹⁸² (Abb. 33). In beiden Werken war die Kombination von „Austria“ und „Religion“ (bzw. „göttlicher Vorsehung“) das bestimmende inhaltliche Zentrum. Zudem brachte der Maler als weitere Variante für die Gestaltung des Mittelbildes eine allegorische Darstellung Kaiser Ferdinands I., der die niederösterreichische Regierung einsetzt, ins Spiel¹⁸³. Kaiser Franz II. (I.) sollte – diesem Entwurf zufolge – an einer besonders ins Auge



Abb. 32: Leopold Kupelwieser, Freskierung des „Marmorsaals“ in der ehemaligen Niederösterreichischen Statthalterei in Wien I., 1848–1850, Schrägansicht (Wien, Bundesdenkmalamt)

fallenden Stelle wiedergegeben werden, und zwar im Kontext jener Szene, in der er „(...) vor dem Thron steht, auf welchem er sich gleichsam soeben erhoben; er hält das Gesetzbuch in der Hand geöffnet seinen Völkern vor, welches die Wahrheitsliebe und Gerechtigkeit dieses Monarchen bezeichnet; (...) seine Völker umgeben ihn, treu und liebend, im Hintergrund sieht man das comagenische Gebirge und Wien. (...)“¹⁸⁴. Ohne Zweifel hätte eine entsprechende Realisierung eine eindrucksvolle Verbindung von Thronbild und Akklamation des Regenten vor geschichtsträchtiger Naturkulisse (Wiener Becken) geboten. Dieser erste Vorschlag Kupelwiesers wurde allerdings nicht ausgeführt; nur einige Themen fanden Zustimmung. Mit den darauffolgenden Änderungen steht ein zweiter von Kupelwieser verfaßter (aber undatierter) Text in Verbindung, der als „Programmwurf II“ bezeichnet wird¹⁸⁵. Ein dritter Entwurf des Malers, der die Auswahl der Herrscherporträts und der allegorischen Figuren festlegte¹⁸⁶, muß nach dem 2. Dezember 1848 (Kaiser Franz Joseph) geschrieben worden sein. Am 12. März 1848 wurde dem Maler der Auftrag zur Ausführung erteilt, und im Frühjahr 1850 war die Ausstattung vollendet¹⁸⁷. Bald nach der Fertigstellung



Abb. 33: Antonio Beduzzi, „Austria“ und „Providentia“, Deckenspiegel des Sitzungssaals im Niederösterreichischen Landhaus in Wien, 1710 (Wien, Bundesdenkmalamt)

wurde eine drei Seiten umfassende Schrift zu den Malereien publiziert, die im Jahr 1891 mit nun verändertem Text eine neue Auflage erfuhr¹⁸⁸. In diesem Zusammenhang ist die Frage zentral, in welcher Weise Kupelwieser auf seine eigenen Erfahrungen und die alles beherrschenden Umstände der Revolution reagierte¹⁸⁹, wobei prinzipiell zu konstatieren ist, daß manche Einzelszenen – aufgrund ihrer inhaltlichen Ausrichtung – als darauf ausgerichtet interpretiert werden könnten, den Betrachter dazu zu bewegen, die geschichtlichen Ereignisse vor dem aktuellen Hintergrund des Jahres 1848 zu sehen (z. B. „Aufgebot von 1797“ und „Abschied des Landwehrmannes“). Generell kann man somit – besonders unter Einbeziehung der Herrscherbildnisse – von einem „(...) gegenrevolutionären Charakter der Fresken (...)“¹⁹⁰ sprechen, was sich besonders in der zentralen Allegorie äußert, da hier dezidiert auf die Kirche als essentielle Stütze des konterrevolutionären Herrschertums verwiesen wird.



Abb. 34: Leopold Kupelwieser, Freskierung des „Marmorsaals“ in der ehemaligen Niederösterreichischen Statthalterei in Wien I., 1848–1850, Die Aufgebote von 1797 (Wien, Bundesdenkmalamt)

DAS PROGRAMM

Das Mittelfeld (Personifikationen der „Austria“ und der „Religion“) wird von folgenden Darstellungen umgeben:

Kaiser Marc Aurel: Markomannenschlacht und Tod

Odoaker vor dem hl. Severin

Leopold I. stürmt Melk (984) [Der Programmtext von 1891 ist hier historisch nicht korrekt]

Der Zug Karls des Großen gegen die Hunnen-Awaren („Hunno-Awaren“)

Die drei Erbauer von St. Stephan in Wien (Heinrich II. Jasomirgott, Rudolf IV. und Kaiser Friedrich III.) [rechts Fabiana (Faviana) als überlieferte Wirkungsstätte des hl. Severin, links die Burg des hl. Leopold auf dem Kahlenberg]¹⁹¹

Die Gründung der Wiener Universität durch Herzog Rudolf IV. (1365)

„(...) Die vier zwischen den Fenstern gelegenen und die gegenüberliegenden, unten spitz eingekeilten Bilder schildern die Besitznahme Österreichs durch die Dynastien Babenberg und Habsburg und die Einführung und Handhabung der Regierung unter beiden Dynastien. (...)“ (Programm von 1891)¹⁹²

Leopold erhält von Kaiser Otto II. die Ostmark (983) [Der Programmtext von 1891 ist hier historisch nicht korrekt]

Rudolf I. verleiht die Lehen an Albrecht I. in Augsburg (1287)

Herzog Leopold VI., der Glorreiche sitzt im Jahr 1200 in Tulln zu Gericht

Ferdinand I. setzt die Regierung der österreichischen Länder ein (1540)

„(...) Von den vier rautenförmigen Bildern enthalten zwei die in Wiens nächster Nähe ausgekämpften, für Europa so folgenreichen Siege über den Islam und über die Franzosen. (...)“ (Programm von 1891)¹⁹³

Türkenkriege der Jahre 1529, 1683 und 1697, „(...) repräsentirt durch die drei Helden Salm, Starhemberg und Prinz Eugen von Savoyen. (...) Rechts im Vorgrunde ist der edle Kardinal Kollonitsch, welcher die Kinder der hingemordeten Christen in Schutz nimmt.“ (Programm von 1891)¹⁹⁴

Die Aufgebote von 1797 (Abb. 34)

Erzherzog Carl in der Schlacht bei Aspern 1809¹⁹⁵

Der Wiener Kongreß 1814 (Kaiser Franz I., Zar Alexander I. und König Friedrich Wilhelm III.)

Porträts und allegorische Darstellungen:

„(...) Die Fensterblenden und die denselben entsprechenden Bögen enthalten als Verbindung des Ganzen einzelne Bildnisse mit bezüglichen allegorischen Gestalten in folgender Art angeordnet: (...)“ (Programm von 1891)¹⁹⁶. In diesen Kombinationen von Herrscherporträts mit Personifikationen steht einerseits die „Pietas Austriaca“ (König Rudolf I., Kaiser Ferdinand II. und auch Kaiser Ferdinand I.) und andererseits der dynastisch verbrämte und antirevolutionär konnotierte Themenkreis um Wahrheit, Kraft und Sieg im Vordergrund. Nicht ohne Grund wird gerade die Darstellung Kaiser Franz Josefs an einer Schmalseite genau zwischen den Türkenkriegen und der Schlacht von Aspern (1809) plaziert, wodurch der höchst aktuelle Akzent des Sieges über die Revolution von 1848 durch den Triumph über feindliche Invasoren historisch verankert und gleichsam präfiguriert erscheint. Die Achsen in den Darstellungen der Stüchskapen werden von folgenden Habsburgerregenten eingenommen: Maria Theresia, Joseph II., Ferdinand I. und Franz Joseph I. – eine Auswahl, die deutlich die jüngere (habsburgisch-lothringische) Geschichte (ähnlich wie in der „Franzensburg“)¹⁹⁷ betont.

- Kaiser Franz Joseph I. (Darstellung der Revolution als gebändigte Furie unter dem Porträt des jungen Herrschers in Feldmarschallgalauniform) mit den Personifikationen von „Kraft“ und „Wahrheit“
- Kaiser Ferdinand II. (mit weiblicher Figur [mit der Beischrift „Non te deseram!“ als Hinweis auf die legendären Worte des Gekreuzigten an den Kaiser, 1619]¹⁹⁸ sowie mit einem Jüngling [mit Maurerkelle und Schwert])
- Kaiser Ferdinand I., der Gütige (mit „Bruderliebe“ und „Gottesfurcht“)
- König Rudolf I. (zwei Knaben, von denen einer die römisch-deutsche Kaiserkrone, der andere Szepter und Kruzifix trägt)¹⁹⁹
- Kaiserin Maria Theresia in Witwentracht (mit „Caritas“ und „Gerechtigkeit“)
- Kaiser Maximilian I. (mit „Weisheit“ [Kerze] und „Sieg“ [Schwert mit Lorbeerzweig])
- Kaiser Joseph II. (mit „Betriebsamkeit“ [Bienenkorb] und „Eifer“ [Jünglingsgestalt mit Flammen in den Händen])
- König Albrecht II. (Knabe, der Waffen und Lorbeerzweige [Hussitenkrieg] reicht, rechts eine weibliche Gestalt mit den Kronen Ungarns und Böhmens)

Leopold Kupelwiesers Ausmalung der Decke des „Marmorsaals“ im Statthaltereigebäude, „(...) der erste Zyklus historischer Darstellungen dieses Umfangs für ein profanes Gebäude (...)“²⁰⁰, steht weitgehend in der Tradition der Auffassungen Joseph von Hormayrs, nach denen die bildende Kunst Dynastie und Religion zu dienen habe. Obwohl die Auswahl der Szenen eine andere als bei rein dynastisch konzipierten Zyklen ist, erfolgt letztlich eine Gleichsetzung von Landes- bzw. Territorialgeschichte und der Geschichte der Herrscher Österreichs. Die bestimmende Hauptfigur des Deckenspiegels ist die gekrönte „Austria“²⁰¹, die von einer Versammlung von Tugenden umringt wird (zur Rezeption von Kupelwiesers „Allegorie der Austria und der Religion“ [Mittelfeld])²⁰² (Abb. 35): Die „Religion“ (mit dem Buch des Heils) steht der „Austria“ am nächsten. Von links nach rechts sind „Gerechtigkeit“, „Weisheit“, „Liebe“ (kindlicher Engel) sowie „Kraft“ und „Geschichte“ erkennbar. Die zahlreichen historischen Darstellungen, die das mit Personifikationen angereicherte Mittelfeld umgeben, fungieren als Tatsachen, „(...) als geschichtlicher Beweis für die allegorischen Symbole (...)“²⁰³. Die Ereignisse aus der österreichischen Geschichte stellen somit die konkreten, faktischen „Beweise“ bzw. die entsprechenden historischen Grundlagen der Allegorien im Mittelfeld dar. Interessanterweise ist hier eine überaus ähnliche Konzeption wie in der Kuppel der „Ruhmeshalle“ im „Arsenal“ festzustellen²⁰⁴. Der Reichtum der Geschichte und die abstrakt formulierten Tugendallegorien stehen in einem unmittelbaren und sinnvollen Verhältnis zueinander, das zugleich darauf verweist, daß die Ereignisgeschichte ihre volle Legitimation erst aus den Allegorien entfalten kann, welche die eigentlich sinnstiftenden Leit motive im Gesamtprogramm bezeichnen. Der somit über sich hinaus-



Abb. 35: Leopold Kupelwieser, Freskierung des „Marmorsaals“ in der ehemaligen Niederösterreichischen Statthalterei in Wien I., 1848–1850, Allegorie der „Austria“ und der „Religion“, Kupferstich und Radierung von Franz Xaver Stöber, gedruckt von Franz Kargl, 1853 (Wien, ÖNB)

weisende Sinngehalt der *historisch-zeitlichen* Geschehnisse erscheint in diesem Sinn durch *überzeitliche* Allegorien determiniert: In den einzelnen Begebenheiten manifestieren sich alle jene (aufgezählten) Tugenden, die Österreich durch „göttliche Vorsehung“ verliehen wurden, z. B. „Religion“ in „Odoakers Begegnung mit dem hl. Severin“, „Liebe“ in „Bischof Kollonitsch und die Christenkinder“, „Weisheit“ in der Gründung der Wiener Universität, „Gerechtigkeit“ durch das Gericht Herzog Leopolds des Glorreichen und „Kraft“ durch den Sturm Leopolds I. auf Melk²⁰⁵. Dieser Aspekt wird auch in der Textversion des im Jahr 1891 neu aufgelegten Programms konkret angesprochen, das in der entsprechenden Passage festhält: „(...) Die Umgebungen dieses Mittelbildes enthalten Darstellungen aus der Geschichte Österreichs, welche als Tatsachen jene allegorischen Gestalten geschichtlich belegen. (...)“²⁰⁶ Nicht zuletzt werden die – in Porträts gegenwärtigen – Habsburgerregenten als den entsprechenden Tugenden verpflichtet gesehen.

Von entscheidender Bedeutung für Kupelwiesers Programm war das Deckenfresko Antonio Beduzzis (1710) im Sitzungssaal des Niederösterreichischen Landhauses, angefertigt nach einem Programm des kaiserlichen Historiographen Graf Giovanni Comazzi, der dafür am 9. Oktober 1710 von den Ständen beauftragt worden war²⁰⁷: Hier nimmt ebenfalls die Personifikation der „Austria“ (im Mantel mit gestickten Lerchen und mit dem Markgrafenhut auf einem Kissen [Niederösterreich!])²⁰⁸, die der über ihr thronenden „göttlichen Vorsehung“ huldigt bzw. von ihr eine Fahne mit dem kaiserlich-habsburgischen Wappen



Abb. 36: Leopold Kupelwieser, Freskierung des „Marmorsaals“ in der ehemaligen Niederösterreichischen Statthaltereier in Wien I., 1848–1850, Odoaker begegnet dem hl. Severin, Stich von A. Simon (Wien, ÖNB)

entgegennimmt, eine zentrale Position ein: Österreich bzw. Niederösterreich (mit dem reliefierten niederösterreichischen Wappen im Deckenspiegel) präsentiert sich als Kernland, „(...) als namengebendes Land für die (theoretisch) weltweit herrschende Dynastie des Hauses Österreich (...)“²⁰⁹. Der damit überzeitlich begründete habsburgische Weltherrschaftsanspruch wird hier auch in territorialer Hinsicht entsprechend unterstrichen – in den großen Flüssen der österreichisch-spanischen Länder (Rhein, Donau, Elbe, Save, Po bis hin zum Rio de la Plata) und in den Allegorien der vier von Österreich beherrschten Weltteile (nur „Asien“ ist noch in Ketten gefesselt und erfleht Macht und Freiheit). Dieser allegorische Anspruch von Beduzzis Deckenmalereien erfuhr in Kupelwiesers Programm eine markante Verschiebung zugunsten der Bedeutung und *Instrumentalisierung* von Geschichte als „Argument“, wobei zum Teil weit zurückgegriffen wurde – bis zu Kaiser Marc Aurel²¹⁰ und dem hl. Severin²¹¹ (Abb. 36). Besonders letztere Darstellung nimmt ältere bildliche Traditionen auf, wie sie etwa im „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte“ 4 (Wien 1814) in einem Kupferstich von János (Johann) Blaschke (nach S. 268) [„Severin sagt dem Odoachar seine künftige Grösse voraus.“] nachweisbar sind. Kupelwiesers Formulierungen vieler Ereignisse sollten eine prägende Wirkung für Visualisierungen von Geschichtsreflexionen in der zweiten Jahrhunderthälfte entfalten, wie auch der Maler zum Teil auf ältere Bildtraditionen Bezug nahm (z. B. Rückgriff auf Johann Peter Kraffts Gemälde der Schlacht von Aspern [Wien, Heeresgeschichtliches Museum, 1812], auf Anton Zieglers Illustrationen in

bezug auf das Aufgebot des Jahres 1797 sowie auf Leander Ruß hinsichtlich der Belagerung Wiens durch die Türken)²¹².

DIE VORSTUFEN ZU KUPELWIESERS KONZEPTION

Eine der wichtigsten Vorstufen für Kupelwiesers Programm im „Marmorsaal“ der Niederösterreichischen Statthalterei in Wien ist ein Zyklus von drei Historienbildern von Johann Peter Krafft (ausgeführt zwischen 1820 und 1825) für das damals erst seit kurzer Zeit bestehende Nationalmuseum in Pest²¹³. Zwei der Themen bezeichnen Ereignisse, die der Veranschaulichung der engen Verbindung des österreichischen Kaiserhauses mit Ungarn – im Sinn einer Manifestation der *übernationalen Konzeption* des Hauses Habsburg und der Treue der Ungarn gegenüber dem Erzhaus – dienten²¹⁴: „Die Krönung Kaiser Franz' zum König von Ungarn im Jahr 1792“²¹⁵ (1823 entstanden) und „Kaiserin Maria Theresia mit Erzherzog Joseph auf dem Landtag zu Preßburg, 1741“ (nie ausgeführt). Nachdem die beiden ersten Gemälde Ende des Jahres 1824 vollendet waren (1825 auf der Wiener Biberbastei ausgestellt)²¹⁶, besichtigte sie das Kaiserpaar im Palais der Ungarischen Garde (ehemals Trautson) in Wien, wo Krafft sie der außerordentlichen Größe wegen gemalt hatte. Das Kaiserpaar zeigte sich außerordentlich zufrieden und entschied bei dieser Gelegenheit, am 25. April 1825, Johann Peter Krafft mit der Ausführung der drei Riesengemälde für die Wiener Hofburg zu betrauen²¹⁷.

NIKOLAUS (MIKLÓS) GRAF ZRÍNYIS (1508–1566) HELDENTOD IN SZIGETH

Das bedeutendste Bild in Kraffts Zyklus ist „Graf Zríny's Ausfall und Heldentod vor Szigeth (Szigetvár)“ (1825)²¹⁸. Im Jahr 1836 fertigte Franz Stöber einen Stahlstich²¹⁹ (Abb. 37) nach diesem Gemälde an (Beschriftung unten: „DEN MITGLIEDERN DES VEREINS / ZUR BEFÖRDERUNG DER BILDENDEN KÜNSTE IN WIEN. / Fünfte Verlosung 1836.“). Kraffts Gemälde, das einen der (auch von Joseph von Hormayr berichteten) „klassischen“ Momente der ungarischen Geschichte darstellt, wurde in der ungarischen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts häufig kopiert²²⁰: Nikolaus (Miklós) Zrínyi, der „(...) magyarische Leonidas (...)“²²¹, unternahm am 7. September 1566 mit 600 Getreuen einen heldenhaften Ausfall aus der Festung Szigeth, nachdem er von den Türken wochenlang belagert worden war. Unmittelbar nach diesem Ausfall fand er im Kampf für Glauben und Kaiser einen heldenhaften Tod. Wahrscheinlich wählten Hormayr und Krafft gemeinsam den ungarischen Nationalhelden Zrínyi als zentrale Gestalt des Gemäldezyklus aus²²²: Im „Archiv“ des Jahres



Abb. 37: Franz Stöber, Graf Zríny's Ausfall und Heldentod vor Szigeth (Szigetvár), Stahlstich von 1836 (nach dem Gemälde von Johann Peter Krafft) [1825] (Wien, ÖNB)

1821²²³ berichtet Hormayr von einer Skizze Kraffts mit einer entsprechenden Darstellung. Ein Jahr später wurde im „Archiv“²²⁴ ebenfalls referiert, daß das Gemälde im Pester Nationalmuseum präsentiert werden solle und daß Krafft bereits am Gegenstück, der „Krönung Kaiser Franz I. zum ungarischen König in Ofen am 6. Juni 1792“, arbeite, wozu (wie erwähnt) als drittes Sujet „Kaiserin Maria Theresia, den Säugling Joseph auf den Armen, auf dem Landtag zu Preßburg“ kommen werde²²⁵. Die explizit patriotische Komponente in Kraffts Darstellung des Nationalhelden Zríny wird aus der Besprechung Franz Carl Weidmanns mit dem Titel „Die Ausstellung der neuesten Gemälde Peter Kraffts“²²⁶ deutlich, wo das Werk mit den Worten „(...) den Blicken einer kraftvollen, edlen Jugend zugänglich, nicht anders als höchst wirkungsreich zur Erweckung der edelsten patriotischen Gefühle in den Gemüthern dieser Jugend (...)“ gepriesen wird. „Zríny's Ausfall“ ist in seiner historischen Dimension allerdings durchaus mehrdeutig zu lesen – zum einen als Verherrlichung eines *kroatisch-ungarischen* Helden, zum anderen als Würdigung eines *dem Kaiser loyalen* Kriegsmannes, der den Türken den Weg nach Wien versperrte²²⁷. Letzterer Aspekt basiert unmittelbar auf Theodor Körners erfolgreicher patriotischer Dichtung „Zríny. Ein Trau-

erspiel in fünf Aufzügen“ (1812/1813), nach der Zríny im Namen des „Glaubens und des Vaterlandes“ (Theodor Körner)²²⁸ fiel. Im Jahr 1790 widmete Friedrich August Clemens Werthes mit „Niklas Zrini oder die Belagerung von Sigeth“ der Thematik ein eigenes Theaterstück²²⁹. Bereits im 1651 erschienenen Werk „Obsidio Sigetiana“ hatte Nikolaus (Miklós) Graf Zrínyi (1620–1664), Banus von Kroatien und Schriftsteller, die Heldentaten seines Urgroßvaters literarisch verarbeitet. Die Beschäftigung mit den Heldentaten Zríny reicht somit (wie viele andere Themenkreise in der Geschichte der Habsburger) weit zurück und kann bereits im 16., im 17.²³⁰ sowie im frühen 18. Jahrhundert nachgewiesen werden²³¹. Im 19. Jahrhundert setzte dann eine umfassende Auseinandersetzung mit den Taten des ungarischen Helden in praktisch allen Gattungen ein (bis hin zur Monumentalstatue in der „Feldherrnhalle“ des Wiener „Arsenals“ [von Miklos von Vay])²³². Fast zeitgleich mit Johann Peter Kraffts Komposition entstand „Zríny's Ausfall aus der Festung Szigeth“, eine (um 1825 zu datierende) Lithographie von Joseph Kriehuber (1800–1876) nach Moritz von Schwinds Entwurf im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien²³³. Außerordentlich dramatisch zugespitzt erscheint der Ausfall auch in einer kolorierten Aquatinta von Eduard Gurk (1801–1841) nach einer Invention von J. Osolsobic²³⁴. In der entsprechenden Lithographie des Bandes III (1846), Nr. 199, von Ziegler's „Vaterländischer Bilder-Chronik“ (1843–1849) erfolgt eine direkte erzählerische Zuspitzung auf den Tod Zríny's. Besonders in der ungarischen Historienmalerei ist das Thema von Zríny's Heldentod überaus verbreitet: Zwischen 1830 und 1840 ist ein Gemälde des kämpfenden Helden als Einzelfigur von Jakob Warschag anzusetzen²³⁵. Als wegweisende Formulierung muß besonders Bertalan Székely's (1835–1910) Gemälde „Der Ausfall Miklós Zríny's aus der Burg Szigetvár“²³⁶ angesehen werden, das auch deshalb besonders interessant ist, weil es – im Gegensatz zu Kraffts und Schwinds Interpretationen – nicht den offenen Kampf nach erfolgtem Ausbruch (und somit das „Martyrium“), sondern den Augenblick kurz vor dem Ausfall aus der Festung – und damit den Moment höchster historischer (und bildlicher) Spannung – in den Blickpunkt nimmt. Dies demonstriert in anschaulicher Weise, daß es in der Vielzahl künstlerischer Formulierungen nicht einen *einheitlichen* Blickpunkt in der Wiedergabe historischer Ereignisse geben konnte (wie etwa bei zahlreichen – bildlich typisiert dargestellten – Sujets), sondern eine Vielzahl von (kompositionellen und ideologischen) „Standpunkten“ zum jeweiligen Geschehen. Zríny's Ausfall blieb als Sujet bis in das späte 19. Jahrhundert außerordentlich beliebt²³⁷. Eine Monumentalisierung des Gedenkens an Zríny sollte noch im Rahmen der von Kaiser Franz Joseph im Jahr 1897 – nach dem Budapest-Besuch Wilhelms II. – für Budapest angeordneten Aufstellung von zehn Denkmälern mit historischen Persönlichkeiten (unter anderem der hl. Gellert, Bethlen Gábor und Miklós Zrínyi) erfolgen²³⁸.

Kupelwiesers Wiener Programm determiniert die Sinnebenen *historischer* Geschehnisse durch *überzeitliche* Allegorien, die mit den geschichtlichen Darstellungen in ein festes

System von inhaltlichen Abhängigkeiten gebracht sind. Kraffts fünfundzwanzig Jahre zuvor realisierte Gemäldefolge weist zwar eine grundsätzlich andere Orientierung auf, zeigt aber in den durchgehend und unmißverständlich auf die Treue der Ungarn gegenüber dem österreichischen Kaiserhaus zielenden Sujets eine vergleichbare Grundhaltung einer „patriotisch“ orientierten Malerei auf, die in der Folge in der zweiten Jahrhunderthälfte³⁹ in eine systematische Ordnung von Geschichtsdarstellungen übergeführt werden sollte: Die „Nationalgeschichte“ stellte demnach ein breites Reservoir an Themen bereit, die bestimmten Prinzipien, Tugenden und Begriffen (Treue, Frömmigkeit etc.) zugeordnet werden konnten. Die angestrebte Popularisierung der (eigenen) Vergangenheit ließ sich somit nicht durch eine unbegrenzte Fülle unterschiedlichster Sujets erreichen, sondern durch die Reduzierung auf wenige sensible historische Ereignisfelder, die unmittelbar mit den Grundbegriffen und Leitmotiven habsburgischen Geschichtsdenkens verknüpft waren.

9 Soldatische Tugenden und die Erziehung der Nation – Strategien österreichischer „Militärkonographie“

Das Militär nimmt im 19. Jahrhundert insgesamt und speziell in der Bildpropaganda der franzisko-josephinischen Epoche eine zentrale Rolle ein. Mehr oder weniger stellt es gleichsam „(...) die einzige wirklich gesamtstaatliche Institution (...)“¹ der Habsburgermonarchie dar, darüber hinaus fungiert es als eine für das 19. Jahrhundert typische „totale Institution“ (Erving Goffman), die ihre Mitglieder einer höchst charakteristischen Sozialisation unterwirft. Über die Armee als Berufs- und sozialen Stand konnte umfassend „Identitätsstiftung“ betrieben werden, da die habsburgisch-antirevolutionäre Österreich-Propaganda in besonderer Weise die Armee als Garanten der Monarchie in Szene setzte. Nicht zuletzt galten die Epoche des Prinzen Eugen, die Türkenkriege und der Spanische Erbfolgekrieg im 19. Jahrhundert als österreichische „Heldenzeitalter“². Während in Österreich eine „Walhalla“ als nationale Ruhmeshalle nie realisiert werden konnte³, sind zwei mächtige Monumente der österreichischen Armee überliefert – das „Arsenal“ und der „Heldenberg“⁴.

„MILITÄRIKONOGRAPHIE“

Aus den militärischen Publikationen ist aus den genannten Gründen wesentlich mehr als bloße „Regimentsgeschichte“ zu erfahren: Das Kaiser Franz Joseph gewidmete „Album jubilaire du régiment des gardes de Keksholm – Chef-Régiment de Sa Majesté l'Empereur d'Autriche 1848–1908“⁵, gewidmet von den Regimentsoffizieren der Garden von Keksholm (kaiserlich-russisches Garde-Grenadierregiment), vermittelt beispielsweise einen umfassenden historischen Überblick ab der Völkerschlacht von Leipzig unter Verwendung von Reproduktionen bekannter Gemäldemotive (Johann Peter Kraffts „Siegesmeldung Schwarzenbergs“, die „Heilige Allianz“, die Ikonographie Kaiser Franz' II. [I.] und das Denkmal der Schlacht von Kulm)⁶, darin prominenten habsburgischen Jubiläumspublikationen wie „An Ehren und Siegen reich“⁷ nicht unähnlich. Der Kaiser sollte dergestalt – anlässlich seines eigenen „Dienstjubiläums“ – an die ruhmreiche Geschichte *seines* Hauses erinnert werden. Besonders aus der Perspektive einzelner Regimentsgeschichten wurde das Andenken an das Haus Habsburg in Gestalt von Gedenkblättern wachgehalten, so in einer großformatigen Heliogravüre des k.k. militärgeographischen Instituts aus dem Jahr 1884⁸ in Form eines monumentalen Triumphbogens mit den entsprechenden Daten der Regimentsgeschichte

von 1684 bis 1884 und Vertretern des kaiserlichen Hauses: Auch hier erfolgt eine Kombination von Militärgeschichte *und* habsburgischer Hausgeschichte: Das Andenken an *einzelne* militärische Einheiten wurde untrennbar mit dem dynastischen *Gesamtzusammenhang* verknüpft.

DER „MYTHOS“ DER ÖSTERREICHISCHEN ARMEE

Während der revolutionären Erhebung der Jahre 1848/1849 erwies sich die kaiserliche Armee als wichtigste Stütze der habsburgischen Herrschaft. Sie stand in der Zeit des Neoabsolutismus und auch in der Folge (seit dem Wehrgesetz des Jahres 1868) im Zentrum des habsburgischen „Mythos“, behinderte allerdings nachhaltig die Entwicklung einer „zivilen“ Österreich-Mythologie⁹, was letztlich dazu führte, daß sich die nicht-militärischen Ereignisse gegenüber den militärischen „Ruhmestaten“ quantitativ deutlich in der Minderzahl befanden. Der Militärmythos und die Inszenierung des Monarchen als lebender Mythos waren in der zweiten Jahrhunderthälfte eng miteinander verbunden. Der habsburgische Kaisermithos wurde geradezu in die Uniform der k.(u.)k. Armee gekleidet¹⁰. Die Propagierung des habsburgischen Militärwesens erfolgte vor allem in zahlreichen biographischen Sammelbänden¹¹ und Graphikserien, die der Bevölkerung das österreichische Heer, seine Uniformen und Dienstgrade auf anschaulichem Weg näherbringen sollten, deutlich in der im Verlag Joseph Bermann in Wien erschienenen Lithographieserie „DIE KAISERL. KOENIGL. OESTERREICHISCHE ARMEE / IM JAHRE 1849.“¹²: Zwölf Farblithographien, gezeichnet und lithographiert von Franz Gerasch (1826–1906) [der von 1849 bis 1856 auch das Werk „Das österreichische Heer von Ferdinand II. bis Franz Joseph I.“ lithographierte], zeigen die einzelnen Dienstgrade, repräsentiert durch Figuren im Feld. Die literarische Festigung des „Militärmythos“ der österreichisch-ungarischen Monarchie geschah in wesentlichem Umfang durch patriotische Publikationen, etwa Carl Lutschs (Hauptmann in Czernowitz) „Mit Gott für Kaiser, König u. Vaterland! Ein patriotisches Soldatenbuch“ (Czernowitz 1899). Darin werden einerseits die wichtigsten Ziele genannt, die prinzipiell allen „vaterländischen“ Publikationen eigen sind, etwa die Propagierung der Gefühle von Treue und Liebe für den Monarchen und das Vaterland (Vorwort). Zudem sind aber auch die wichtigsten Stationen und Prinzipien eines Soldatenlebens dargestellt: Eid, Standesehre, Fahne, Kameradschaft, Gehorsam, Religion und Gottesfurcht, Tapferkeit, Begeisterung, Treue, Vaterlandsliebe, Moralität und die Heldentaten. In den visuellen Medien entspricht dieser Strategie die bereits um 1840 publizierte Kreidelithoserie (in zwölf Blättern) „Des Kriegers Laufbahn, ein Geschenk für die edle vaterländische militärische Jugend für ihre Freunde und Erzieher“, erschienen im Verlag Matthias (Matthäus) Trentsensky (1790–



Abb. 1: Vinzenz Katzler (Zeichner und Lithograph), „Oesterreichischer Heldensaal“, Nr. 4 („Anton Winduschka“), Lithographic, 1849 (Wien, HGM)

1868)¹⁹, welche – mit patriotischem Unterton – die wichtigsten Abschnitte im Leben eines österreichischen Soldaten vorstellt.

DIE PROPAGIERUNG DER TAPFERKEIT

Zahlreiche Graphikserien wurden besonders anlässlich des italienischen Feldzuges des Jahres 1848 hergestellt. Sie dokumentieren und propagieren einzelne, herausragende Leistungen österreichischer „Heldengeschichten“. Der Soldat und seine *individuelle* Geschichte fungierten hier als Propagandainstrument für den Neoabsolutismus, was den unschätzbaren Vorteil besaß, die persönlich-unverwechselbaren (und deshalb um so anschaulicher vermittelbaren) Schicksale einzelner Menschen präsentieren zu können. Die Soldaten gaben gleichsam durch ihr Tun ein Beispiel für Armee und Nation. Dies wird in einer Serie kolorierter Lithographien unter dem Titel „Oesterreichischer Heldensaal“ (gedruckt unter an-



Oberstleutnant Ratky von Reichsdorf, Kommandant der 1. Brigade, am 6. Juli 1809 in der Schlacht von Deutsch-Wagram. Er wurde von den Franzosen gefangen genommen und in Wien in der Hofburg gefangen gehalten. Er wurde am 1. August 1809 in der Hofburg freigelassen. Er wurde am 1. August 1809 in der Hofburg freigelassen. Er wurde am 1. August 1809 in der Hofburg freigelassen.

Abb. 2: Aquatintaserie (gedruckt im Verlag Geistinger, Wien-Triest), Oberstleutnant Ratky am 6. Juli 1809 in der Schlacht von Deutsch-Wagram, frühes 19. Jahrhundert (Wien, Wien Museum)

„Rückerinnerung an Österreichische Helden“¹⁷ werden einzelne – legendarisch ausgeweitete – militärische Heldentaten in einer Weise präsentiert, die der kurz vor der Jahrhundertmitte zu beobachtenden Art und Weise nicht unähnlich ist. Die Propagierung der ruhmreichen Taten des österreichischen Militärs war somit letztlich keine Erfindung der Kriege gegen die Revolution, sondern bereits in der Epoche der Befreiungskriege grundgelegt. Dies verdeutlicht eine (zum Teil) kolorierte frühe Aquatintaserie (gedruckt im Verlag Geistinger, Wien-Triest), die Taten österreichischer Offiziere und Soldaten veranschaulicht und in den Beischriften beschreibt¹⁸ (z. B. Oberstleutnant Ratky am 6. Juli 1809 in der Schlacht von Deutsch-Wagram) [Abb. 2]. Das Andenken an die Befreiungskriege gegen Napoleon wurde später in großen druckgraphischen Serien festgehalten, besonders in der lithographischen Folge „Momente aus Oesterreichs Kriegsgeschichte“, die von k.k. Oberleutnant Matthias (Matthäus) Trentsensky herausgegeben wurde. Die entsprechenden Blätter konzentrieren sich auf bekannte oder auch weniger geläufige Ereignisse aus den Befreiungskriegen der

derem bei Johann Höfelich [1800–1849])¹⁴ (z. B. „ANTON WINDUSCHKA“, gezeichnet und lithographiert von Vinzenz Katzler, 1849, Blattnummer 4) [Abb. 1] besonders deutlich. Diesem in der Druckgraphik außerordentlich weit verbreiteten Phänomen folgen im Medium der Plastik allerdings nur wenige Werke, unter anderem das eines nicht näher nachgewiesenen Bildhauers mit Namen Lobner, auf den sechs im Durchschnitt 23 cm hohe Gipsreliefs zurückgehen, welche die Tätigkeit österreichischer Soldaten im Feldzug des Jahres 1859 schildern¹⁵. Dieser Krieg gegen Italien wurde in entsprechenden Serien mit Taten österreichischer Soldaten verherrlicht (Chromolithographien der k.k. Hof- und Staatsdruckerei, ab 1862)¹⁶. Die Schilderung der Heldentaten österreichischer Soldaten, wie sie vor allem ab 1848 nachweisbar ist, besitzt eine wichtige Basis in den Charakterisierungen militärischer Ruhmestaten in den Publikationen Joseph Freiherr von Hormayrs (1781 oder 1782–1848): In Johann Wilhelm Ridders

Jahre 1809 und 1813, die nicht immer in einem direkten Zusammenhang mit dem österreichischen Heer stehen müssen. Entscheidend ist dabei nicht das historische Ereignis an sich, sondern die individuelle Tapferkeitsleistung, die in militärische Episoden eingebettet erscheint. Wie im „Oesterreichischen Heldensaal“ fungiert auch hier *persönliche* Tapferkeit als das entscheidende identifikatorische Moment, das untrennbar mit dem „heldenhaften“ Charakter jedes einzelnen Soldaten verbunden ist. Die aufopfernde Leistung des einzelnen *für* die Nation ist als verbindendes und prägendes Argumentationsmuster anzusehen.

Das Andenken an ruhmreiche Militärs erfolgte auch in Form von Porträtserien, beispielsweise in „OESTERREICHISCHES HELDEN-ALBUM. Eine Sammlung der bestgetroffenen Portraits von berühmten Militair's UNSERER ZEIT / von den vorzüglichsten Künstlern auf Stein gezeichnet.“ (Titelblatt als Lithographie von Franz Kollarz [1829–1894], gedruckt bei Johann Rauh [1803–1863])¹⁹, ähnlich in dem – in 12–14 Lieferungen erschienenen – „PRACHT-ALBUM. Enthaltet die Porträts nach Original-Photografien des Obersten Feldherrn Sr. Kaiserlich königlichen Majestät Franz Josef I. sämmtlicher kaiserlich königlichen Erzherzoge, Regimentsinhaber so wie der k.k. angestellten Generalität, der Admirale, General-Auditore und Generalstabsärzte“ (ab 1881). In diese Kategorie gehört auch das von Carl Neuss (ehem. k.k. Oberleutnant) herausgegebene Werk „Oesterreichisches Militair-Album. Enthaltend: Die litografirten (sic!) Porträts der P. T. Herren ersten und zweiten Regiments-Inhaber der kaiserlich-königlichen Armee; nebst gedrängter Geschichtsskizze des österreichischen Kriegs-Heeres bis auf die Gegenwart“ (Wien 1863), das eine komplette Übersicht – in Gestalt einer „Galerie militaire“ en miniature – über sämtliche Regimentsinhaber (Erzherzöge des österreichischen Kaiserhauses und befreundete Monarchen), versehen mit Lithographien von Vinzenz Katzler, darstellt.

FELDMARSCHALL JOSEPH WENZEL GRAF RADEZKY VON RADETZ (1766–1858) ALS INKARNATION DES HABSBURGISCHEN „MILITÄRMYTHOS“

Die Verherrlichung Feldmarschall Radetzkys gehört zu den grundlegenden Themen der österreichischen Militärikonographie nach 1848 (auch in der Plastik spielt Radetzky eine Rolle, etwa in dem vom k.k. Hofbildschnitzer Johann Rint [1815–1876] geschaffenen Holzrelief²⁰ „Einzug des Feldmarschalls Graf Radetzky in Mailand“ [signiert mit „J. Rint in Linz 1849.“]). Besonders bemerkenswert ist der Variationsreichtum, mit dem die Person Radetzky behandelt wurde, auch unter dem wichtigen Gesichtspunkt, daß der Feldmarschall im populären Schrifttum als Vorbild für die jungen Kadetten fungierte. Anschaulich wird dies besonders in der für die Jugend konzipierten Geschichte von Karl Rolfus mit dem Titel „Der kleine Radetzky. Eine österreichische Soldatengeschichte“ (Freiburg/B. 1899): „(...) Wir alle

wollen Radetzky sein! (...)“²³ Auch in Leo Smolles „Vater Radetzky. Für Oesterreich's Volk und Jugend erzählt“ (Wien 1891) ist diese paternalistisch gefärbte Propagierung der „Liebe“ der „Kinder“ (Soldaten) zu ihrem „Vater“ Radetzky nachzuweisen.

Ein Kalender des Jahres 1859²² demonstriert die weiten ikonographischen Möglichkeiten der Veranschaulichung des „Radetzky-Mythos“: Im Zentrum der Darstellung befindet sich die Personifikation der „Geschichte“, im oberen Teil eine Versammlung historischer Figuren, darunter der tote Feldmarschall Radetzky sowie Personen, welche die Rüstung Radetzky zerreißen, weiters die Furie des Krieges, „Abundantia“ und Merkur (mit Flügelschuhen) sowie das bayerische Wappen mit einer Elisabethbüste. Die Bedeutung der Verherrlichung Radetzky erkennt man auch daran, daß der Typus des Herrscherporträts (vor Balustrade und Ausblick in eine Landschaft), wie er vor allem im Gefolge der englischen Landschaftsmalerei nach Österreich importiert wurde, nach 1848 auch bei Darstellungen von Persönlichkeiten Anwendung fand, die nicht zur Dynastie gehören, aber maßgeblich an der Niederschlagung revolutionärer Erhebungen beteiligt waren. Dies trifft etwa auf ein lithographisches Porträt Radetzky („FELDMARSCHALL GRAF RADEZKY“, gedruckt bei Johann Rauh [1803–1863]) zu, der auf einem Treppenabsatz stehend gezeigt wird. Rechts von ihm befindet sich ein Postament mit Vase, in der Ferne die Vedute von Mailand als Hinweis auf den oberitalienischen Kriegsschauplatz²³. Ein anderes Gedenkblatt zu den ruhmreichen Taten Radetzky im italienischen Krieg des Jahres 1848 (Lithographie von Friedrich Berndt, 1848 „ZUM ANDENKEN AN FELDMARSCHALL / GRAFEN RADEZKY / und die ruhmvollen Siege der k.k. oesterreich. Armee / in ITALIEN, im Jahre 1848.“)²⁴ demonstriert die Rezeption frühneuzeitlicher Feldherren- und Herrscherporträts: Radetzky's Brustporträt wird – nach barocker Tradition – als von Trophäen und Attributen umgeben gezeigt, und der dergestalt Verherrlichte erscheint gleichsam als Teil bzw. Krönung österreichischer Heldentaten aus der Epoche des Barock. Wieder eine ganz andere Art der Verherrlichung des Feldmarschalls zeigt ein tableauartiges „Gedenkblatt zur Erinnerung an die 90jährige Geburtsfeier, / S^R EXCELLENZ JOSEF GRAF RADEZKY DE RADETZ.“ aus dem Jahr 1855²⁵ nach einem Entwurf von Lorenz Mohrherr (gedruckt bei F. A. Wiegandt in Wien): In der Mitte ist – im Typus eines Denkmals – der stehende Feldherr zu sehen; die beigefügten Erklärungen erwähnen die wichtigsten Daten und Auszeichnungen des Gefeierten. Das Blatt verfolgt somit weniger eine allegorische Zielsetzung als vielmehr eine dokumentarische. Eine nur geringfügig (!) veränderte Variation dieses Bildschemas kam bereits im „Gedenkblatt zur Erinnerung an die 50jährige Dienstzeit als activer General“ (Lithographie, Druck bei F. A. Wiegandt in Wien)²⁶ zur Anwendung. Dies zeigt in deutlicher Weise, daß sich innerhalb der graphischen Massenproduktion des 19. Jahrhunderts schnell das Bewußtsein der Notwendigkeit von nur geringfügigen Variationen einmal geprägter Schemata für unterschiedliche Anlässe durchsetzte. In monumentaler Form werden

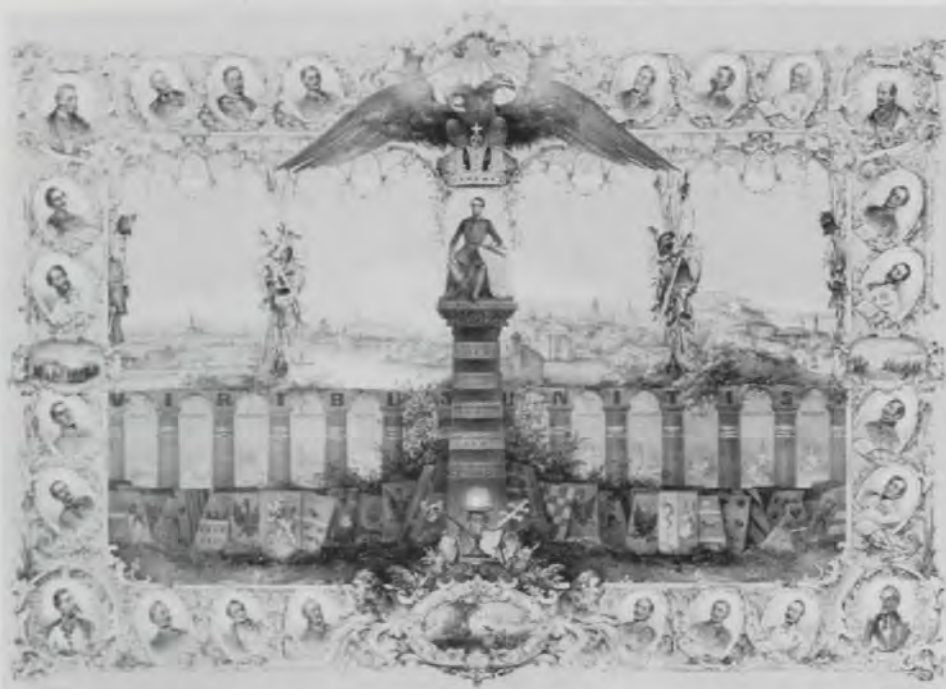


Abb. 3: „Symbolografisch-historisches Denkblatt“, Lithographie nach einem Entwurf von Ferdinand Tewele, nach März 1849 (Wien, ÖNB)

die Taten des Feldmarschalls in einer Lithographie von Vinzenz Katzler (1823–1882) nach Ferdinand Tewele (1807–1893) [„Das thatenreiche, ruhmgekrönte Leben des / JOSEF GRAFEN RADETZKY de RADETZ / Feldmarschall der k.k. österreichischen Armee. / Symbolografisch-historisches Tableau. / Componirt von Ferd. Tewele.“] gepriesen²⁷: Im Zentrum befindet sich Radetzky auf einer Säule stehend (in offensichtlicher Rezeption des Typus der Napoleon-Säule auf der Place Vendôme in Paris [1806–1810]) vor den Silhouetten von Mailand und Verona. Um diese zentrale Szene sind Radetzkys Orden, dessen Feldzüge etc. angeordnet. Der Säulenschaft ist mit Lorbeer und den wichtigsten Stationen aus dem Leben des Feldmarschalls dekoriert. Darüber befinden sich der Doppeladler und Brustporträts jener fünf Habsburgerkaiser, unter denen Radetzky diente. Auf eine ähnlich breite Basis wird die Verherrlichung des militärischen Triumphes in den Schlachten von Custoza, Novara und Raab in einem umfassenden „Symbolografisch-historischen Denkblatt“, einer (nach dem März 1849 entstandenen) Lithographie, ebenfalls nach einem Entwurf von Ferdinand Tewele²⁸ (Abb. 3), gehoben, zu der auch eine lange schriftliche Erklärung vorliegt. Dieses Blatt zielt weniger auf die Biographie Radetzkys als auf eine umfassende Verherrlichung des

Regiments Kaiser Franz Josephs (mit einem Hinweis auf die Verfassung vom März 1849) *auf der Basis* der Siege der Militärs („ÖSTERREICHS THRONSTÜTZEN“). Das breite Panoptikum der Verherrlichung des Feldmarschalls wurde in italienischen Druckgraphiken genau in das Gegenteil verkehrt, mit Beispielen von Grausamkeiten österreichischer Soldaten in Italien versehen sowie mit der Bezeichnung „väterliches Regime Österreichs“ zynisch kommentiert²⁹.

10 Österreichische Geschichte zwischen Heldenapotheose und Nationalpädagogik: die „Ruhmeshalle“ im Wiener „Arsenal“

VORGESCHICHTE

Ein erster Ansatz für die Realisierung einer österreichischen „Ruhmeshalle“ läßt sich in der Idee Maria Theresias nachweisen, im Oberen Belvedere entsprechende Räumlichkeiten zu errichten, in denen zeitgenössische Ereignisse aus der habsburgisch-lothringischen Familiengeschichte für die Zukunft festgehalten werden sollten: Es handelt sich dabei um Gemälde von der Hochzeit Kaiser Josephs II. mit Isabella von Parma (1760), von dessen Krönung zum römischen König in Frankfurt/M. (1764), weiters um Darstellungen der Stiftung des Militär-Maria Theresien-Ordens, der ersten Verleihung des ungarischen St.-Stephans-Ordens, des Damenkarussells zur Feier der Einnahme Prags und um andere Bilder. Diese Werke wurden schließlich nach Schloß Schönbrunn gebracht. Da die Gemälde nicht am ursprünglich geplanten Ort zur Aufstellung kamen, fehlte jede Möglichkeit einer breiten „erzieherischen“ Wirkung, des nach dem Verständnis der Enzyklopädisten wichtigsten Faktors nationaler Geschichtsmalerei¹. Essentielle Begebenheiten aus der habsburgisch-lothringischen Geschichte fanden später in den Glasfenstern Wilhelm Voertels im „Lothringersaal“ der „Franzensburg“ Berücksichtigung².

HEINRICH FRIEDRICH FÜGERS ZYKLUS FÜR ERZHERZOG CARL

Erzherzog Carl (1771–1847), ab 1801 Präsident des Hofkriegsrates und ab 1806 österreichischer Kriegsminister, ließ die Wände seines Arbeitszimmers im Wiener Hofkriegsratsgebäude mit Wandtapeten von Heinrich Friedrich Füger (1751–1818) unter dem Motto „Die Kunst verewigt die Taten des Kaiserhauses, die Heldenmuse steht ihr bei“ in programmatischer Weise dekorieren. Die Entstehung dieses ikonographisch sehr ambitionierten Zyklus ist zwischen 1800 und 1809 anzunehmen³. Die ausgeführten sieben (sechs historische Szenen mit einleitender Allegorie) Papiertapeten (Leimfarben auf Papier) befinden sich heute im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien⁴, sämtliche Entwürfe (Graphitstift und Kreide, weiß gehöht, auf blauem Papier) im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Fügers Darstellungen gehören ohne Zweifel zu den interessantesten frühen Geschichtsflexionen der Habsburger im 19. Jahrhundert. Dieses bedeutende Denkmal österreichischer

Historienmalerei steht in unmittelbarem Zusammenhang mit den Leistungen Erzherzog Carls, in Fügers Formulierung „(...) Allegorien geschichtlich bedeutender Epochen (...)“⁵: Im Zentrum jedes geschichtlichen Ereignisses steht jeweils der Ruhm der habsburgischen Dynastie, konkretisiert in Erzherzog Carl in seiner Eigenschaft als Protektor und „Retter“ Deutschlands. Diese Konzeption weist auf grundlegende Charakteristika der Geschichtsauffassung der zweiten Jahrhunderthälfte, insbesondere auf die „Ruhmeshalle“ im Wiener „Arsenal“, voraus.

DIE SECHS HISTORISCHEN THEMEN MIT ORIGINALER TITELNENNUNG

- „Rudolph von Habsburg lehnt das Anerbieten zu einem Zug nach Palästina ab.“⁶ (Abb. 1)
- „Karl V. wird der gefangene König Franz I. vorgeführt.“⁷ (Abb. 2)
- „Wiens Befreiung durch Johann III. Sobiesky.“ (recte: Karl V. von Lothringen)⁸ (Abb. 3)
- „Kaiserin Maria Theresia rettet mit Hilfe der Ungarn den Thron.“⁹ (Abb. 4)
- „Erzherzog Carl rettet Schwaben vor den Neufranken.“ („Neufranken“ = Franzosen)¹⁰ (Abb. 5)
- „Erzherzog Carl schlägt die Franken über den Rhein.“¹¹ (Abb. 6)

DAS WIENER „ARSENAL“

An prominenter Stelle innerhalb des von 1849 bis 1856 erbauten „k.(u.)k. konzentrierten Artillerie-Etablissements“ entstand zugleich mit über dreißig militärischen Nutzbauten des Wiener „Arsenals“ Theophil von Hansens (1813–1891) erster großer selbständiger Monumentalbau, das heutige Heeresgeschichtliche Museum (Abb. 7), das nach seinen Satzungen „(...) ein Museum für die Geschichte des k.u.k. Heeres (...)“¹² bilden sollte: Handfeuerwaffen, historische Waffen, Rüstungen und „militärische Reliquien“ waren die Ausstellungsobjekte. Mit seinen gewaltigen festungsartigen Baublöcken und den abweisenden – mit Schießscharten versehenen – Mauern war dieser Bau ein mehr als deutliches „(...) Symbol für die Stellung der Armee inmitten der nachrevolutionären Gesellschaft (...)“¹³, funktionell betrachtet eine „(...) Mischung aus Festung, Fabrik, Museum und Kaserne (...)“¹⁴. Wie der „Heldenberg“¹⁵ kann auch die „Ruhmeshalle“ im „Arsenal“ nur im historischen Kontext der Ereignisse nach 1848 verstanden werden. „Ruhmeshalle“ und „Feldherrnhalle“ im „Arsenal“ richteten sich gleichermaßen an „Gewinner“ wie „Verlierer“ der Revolution. Die besondere Bedeutung der „Ruhmeshalle“¹⁶ bestand nicht zuletzt in ihrer Zielsetzung, die „übernationale“ Identität der Monarchie zu spiegeln, was auch aus dem Gutachten des Kunstreferen-



Abb. 1: Heinrich Friedrich Füger, „Rudolph von Habsburg lehnt das Anerbieten zu einem Zug nach Palästina ab“, Entwurf (Graphitstift und Kreide, weiß gehöht) zu einer Serie von Wandtapeten (zwischen 1800 und 1809) im Wiener Hofkriegsratsgebäude (Wien, ÖNB)



Abb. 2: Heinrich Friedrich Füger, „Karl V. wird der gefangene König Franz I. vorgeführt“, Entwurf (Graphitstift und Kreide, weiß gehöht) zu einer Serie von Wandtapeten (zwischen 1800 und 1809) im Wiener Hofkriegsratsgebäude (Wien, ÖNB)



Abb. 3: Heinrich Friedrich Füger, „Wiens Befreiung durch Johann III. Sobiesky“ (recte Karl V. von Lothringen), Entwurf (Graphitstift und Kreide, weiß gehöht) zu einer Serie von Wandtapeten (zwischen 1800 und 1809) im Wiener Hofkriegsratsgebäude (Wien, ÖNB)



Abb. 4: Heinrich Friedrich Füger, „Kaiserin Maria Theresia rettet mit Hilfe der Ungarn den Thron“, Entwurf (Graphitstift und Kreide, weiß gehöht) zu einer Serie von Wandtapeten (zwischen 1800 und 1809) im Wiener Hofkriegsratsgebäude (Wien, ÖNB)



Abb. 5: Heinrich Friedrich Füger, „Erzherzog Carl rettet Schwaben vor den Neufranken“, Entwurf (Graphitstift und Kreide, weiß gehöht) zu einer Serie von Wandtapeten (zwischen 1800 und 1809) im Wiener Hofkriegsratsgebäude (Wien, ÖNB)



Abb. 6: Heinrich Friedrich Füger, „Erzherzog Carl schlägt die Franken über den Rhein“, Entwurf (Graphitstift und Kreide, weiß gehöht) zu einer Serie von Wandtapeten (zwischen 1800 und 1809) im Wiener Hofkriegsratsgebäude (Wien, ÖNB)



Abb. 7: Theophil von Hansen und Ludwig Christian Friedrich Förster, Heeresgeschichtliches Museum im „Arsenal“, 1850–1857 (Wien, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien)

ten im Ministerium für Unterricht und Cultus vom 16. Juli 1854 hervorgeht, das fordert, der „(...) Macht des Thrones zu Gesamt-Oesterreich (sic!) eine neue sinnliche Stütze (...)“¹⁷ zu geben – verbunden mit dem unzweideutigen Aufruf, daß „(...) sich alle Untertanen der Habsburgermonarchie nach dem Vorbild des kaiserlichen Heeres zutiefst verpflichtet fühlen sollten, für den ewigen Fortbestand treu zu kämpfen. (...)“¹⁸. Der in den Malereien konkretisierte Appell zur Sicherung dieser „Einheit“ der Vielvölkermonarchie war konstitutiver Bestandteil der Konzeption.

DAS PROGRAMM CARL RAHLS

In seinem Freund Carl Rahl (1812–1865) fand Theophil Hansen einen geeigneten Künstler, der mit ihm die Pläne zur Innendekoration der Repräsentationsräume des Waffenmuseums am besten umzusetzen versprach. Zu welchem Zeitpunkt Hansen der General-Artillerie-

direktion den Vorschlag unterbreitete, Rahl den Auftrag für die Freskierung der „Ruhmeshalle“ zu erteilen, kann heute nicht mehr mit Sicherheit festgestellt werden¹⁹. Franz Anton II. Thun-Hohenstein (1809–1870), seit 1849 Referent für Kunstangelegenheiten im „Ministerium für Cultus und Unterricht“, begutachtete Rahls Programmvorschlag und erarbeitete eine Stellungnahme, die er im Jahr 1854 fertigstellte²⁰. Es war General-Artillerie-Direktor und Feldzeugmeister Vinzenz Freiherr von Augustin (1780–1859), der Thun um ein Gutachten zu Rahls Entwürfen für die Arsenalfreskierung ersuchte. Vom Sommer datiert das Antwortschreiben Thuns an Augustin²¹, das den Auftakt zur außerordentlich langen Auseinandersetzung über die Ausstattung des Waffenmuseums bilden sollte. Thuns Meinung zufolge müßte ein Künstler gewählt werden, dessen „(...) unbedingte Hingebung an das monarchische Prinzip (...)“²² außer Streit stehe. Die Öffentlichkeit sollte durch dieses neue Denkmal aufgefordert werden, die „(...) notorische Loyalität zur Habsburgischen Krone (...)“ und die „(...) Anhänglichkeit an das Kaiserhaus (...)“²³ unter Beweis zu stellen. An die Untertanen des Kaisers richtete sich der Appell, „(...) in Liebe am Vaterland und mit wahren Enthusiasmus an seinem Ritterlichen Kaiser (...)“ zu hängen und eine „(...) durch und durch, bis zum Extreme monarchische und konservative (...)“ Gesinnung zu haben. Das Ziel dieser „Ruhmeshalle“ sei demnach die Veranschaulichung folgender Phänomene: „(...) Macht und Größe, die historische Mission Gesamt-Oesterreichs [sic!] (...)“²⁴. Des außergewöhnlichen propagandistischen Potentials der „Ruhmeshalle“ im „Arsenal“ war sich Thun offenkundig bewußt: Es sei demnach wesentlich, „(...) den Waffenruhm der Beherrscher Österreichs und (...), zugleich die Waffenstärke des einheitlichen Gesamt-Oesterreich (sic!) bildlich (zu) versinnbildlichen. (...)“²⁵. Rahl war aber nicht zuletzt durch seine politische Haltung im Jahr 1848 ins Visier geraten. Zu seiner Person existierte sogar ein Polizeiakt vom 10. Juni 1857²⁶. Als Alternativen zu Rahl, dem er „(...) wesentliche Fehler der Zeichnung (...)“ attestierte, schlug Thun nun Moritz von Schwind, Edward Steinle und Peter Johann Nepomuk Geiger vor. Thuns Meinung zufolge blieb Rahls Programmwurf im Mittelalter stecken. Im April 1856 übergab die Arsenalbaudirektion Rahls Offert an die General-Artilleriedirektion. Der Künstler beschränkte sich im Jahr 1856 – bei der Präsentation seiner Vorschläge – auf ein Programm für die Große Halle²⁷.

RAHLS PROGRAMM IM DETAIL

Rahls Konzept zufolge sollten in der oberen Kuppelhälfte vier monumentale Zweiergruppen biblischer Gestalten residieren. Sämtliche Figuren sind dem Alten Testament entnommen und stellen Siege dieser biblischen Helden dar: David tötet Goliath, Gideon befreit sein Land von den Amalekitern, Josua erobert Kanaan und der Erzengel Michael besiegt den



Abb. 8: Carl Rahl, Sieg Karls des Großen über die Awaren in der Schlacht am Kamp, Entwurf für die Wandmalereien im „Waffenmuseum“ im „Arsenal“, Bleistiftzeichnung und Feder laviert, 1853/1854 (Wien, Wien Museum)

Satan. Ein rundumlaufender Fries nimmt den unteren Teil der Kuppel ein. Die inhaltliche Unterteilung in vier Sequenzen („[...] Urgeschichte der Landeseinwohner, ihren Kampf mit den Römern, die Gründung Wiens durch dieselben, die Einführung der christlichen Religion, die Völkerwanderung nebst der Unterdrückung und Plagung durch die Awaren und den trostlosen Zustand des Landes unter ihrer Herrschaft [...]“) führte Rahl in einer Komposition von „87 überlebensgroßen Figuren“ vor. In den Pendentiffeldern gedachte der Künstler vier Allegorien zu plazieren: Drei „Kardinaltugenden“ („Gerechtigkeit“, „Stärke“ und „Weisheit“) und die „Religion“ hätten die Kuppel (zusammen mit den biblischen Figuren) einem Sakralraum ähnlich erscheinen lassen. Die vier großen Wandflächen der „Ruhmeshalle“ wären bedeutenden militärischen Ereignissen aus der Zeit des Früh- und Hochmittelalters gewidmet worden²⁸: In chronologischem Anschluß an die Völkerwanderungszeit plante Rahl den Sieg Karls des Großen über die Awaren in der Schlacht am Kamp darzustellen²⁹ (Abb. 8). Mit Friedrichs II., des Streitbaren Sieg über die Mongolen in der Schlacht bei Wiener Neustadt (1241) wies er dem letzten Babenberger einen prominenten Platz unter den Kämpfern für die Christenheit zu³⁰. Beispielhaft für die Zeit der Kreuzzüge stand die „Erstürmung Ptolemäis‘ (Akkon) durch Herzog Leopold V. im Jahr 1191“³¹.

Die Marchfeldschlacht (1278) in der inhaltlichen Zuspitzung auf den legendarischen Moment, nach dem Rudolf an der Leiche Ottokars stand, war dazu gedacht, den Anbruch der Regentschaft der Habsburger und den Beginn der territorialen Ausdehnung Österreichs zu versinnbildlichen³². Mit Ausnahme der Betrachtung der Leiche Ottokars durch den Stammvater der Habsburgerdynastie sind alle anderen Entwürfe für die Ausschmückung der „Ruhmeshalle“ im Wiener „Arsenal“ als Schlachtenszenen mit einer dominanten Figur inmitten einer Gruppe konzipiert. Rahl selbst hielt in bezug auf die historische Dimension der Marchfeldschlacht fest: „(...) Österreichs Selbständigkeit und die Macht des Hauses Habsburg sind durch diesen Sieg für alle Zeiten festgestellt. (...)“³³ An den Gürteln waren Frauengestalten, die Fahnen und Wappen der Kronländer auf Schildern tragen sollten, vorgesehen.

Carl Rahl stellte mit seinen Vorschlägen die inhaltliche Konzeption der „Ruhmeshalle“ unter die „(...) Schirmherrschaft des kriegerischen alttestamentarischen Gottes (...)“³⁴. Somit wäre diese keine „Ruhmeshalle“ der österreichischen Armee im eigentlichen Sinn geworden, sondern eine von *christlichen* Herrschern mit Triumphen über *Nichtchristen*. Bereits in den frühen Entwürfen scheinen „biblische“ Vignetten als Bildunterschriften auf, die auf einen inhaltlichen Konnex zwischen den Herrscherfiguren und den biblischen Gestalten der obersten Kuppelzone hinweisen³⁵. Das Zitat Sir 44, 20–22, das den Sinngehalt des habsburgischen Sieges über Ottokar von Böhmen erläutern soll, erzählt vom Versprechen Gottes an den Stammvater der Israeliten (und seinen Sohn), diesem reiche Nachkommenschaft zu gewähren. Rudolf von Habsburg wird dergestalt explizit als „(...) neuer Abraham (...)“³⁶ ausgewiesen. Nicht dem Ruhm der Habsburger oder dem Andenken ihrer Armee wäre dieses Programm vor allem gewidmet, sondern die militärischen Triumphe wären „(...) dem Ruhme Gottes (...)“³⁷ untergeordnet worden.

Mitte September 1856 erstattete Generaladjutant Carl Graf Grünne (1808–1884), von 1850 bis 1859 Vorstand der Militärischen Zentralkanzlei, Bericht über die geplanten Arbeiten³⁸. Er erklärte sich dabei mit der Wahl einiger Themen nicht einverstanden und schlug Kaiser Franz Joseph vor, die das böhmische Nationalgefühl möglicherweise beleidigende Marchfeldschlacht durch ein anderes Ereignis zu ersetzen. In seinem Gutachten vom 21. März 1857³⁹ forderte Franz Anton Thun ein dezidiert *militärisches* Programm und die „(...) Verherrlichung des Waffenruhmes Gesamt-Oesterreichs [sic!] (...)“⁴⁰. Auch Thun übte am Entwurf Rahls Kritik, vor allem an den Vignetten mit den Bibelzitat, aber auch an der Marchfeldschlacht, die dem intendierten politischen Zweck des Gebäudes (Verherrlichung der „[...] endlichen Vereinigung der jetzt Gesamt-Oesterreich [sic!] bildenden Länder [...]“) nicht entsprechen würde.

DER PROGRAMMENTWURF VON CARL VON BLAAS

Nachdem Carl Rahl definitiv der Auftrag entzogen worden war, beauftragte Generaladjutant Grünne Franz Anton Thun, mit dem Maler Carl von Blaas (1815–1894) entsprechende Vertragsverhandlungen zu führen⁴¹. Thun handelte in der Folge im Namen Grünnes mit Blaas einen Vertrag aus⁴², und bereits am 29. Juni 1858 reichte Blaas seinen Programmentwurf ein. Am 28. Juni 1858 wurde der Kontrakt rechtskräftig abgeschlossen. Blaas ließ (bis 1871) nach den Anleitungen des Historikers Alfred von Arneht (1819–1897) und des Militärhistorikers Quirin von Leitner (1834–1893)⁴³ in der „Ruhmeshalle“ und Nebenräumen „(...) keine gewaltige Apotheose nationaler Geschichte, sondern eine ins monumentale gesteigerte Geschichtsbuch-Illustration (...)“⁴⁴ entstehen. Die solcherart konzipierte Aneinanderreihung konkreter geschichtlicher Ereignisse (ohne jeden biblischen Hintergrund) schien zudem besser geeignet, didaktische Strategien umzusetzen und in dieser Weise die Vergangenheit Österreichs zur „(...) Grundlage einer realen Vorstellung von der augenblicklichen Bedeutung des Staates werden zu lassen. (...)“⁴⁵. Nirgends wird der Unterschied zu den borussianisch-wilhelminischen Programmen der zweiten Jahrhunderthälfte deutlicher als in diesem Neuansatz. Während etwa in der Ausmalung der Goslarer Kaiserpfalz von Hermann Wislicenus (1882) die Idee nationaler Identität durch eine gleichsam „(...) träumerische Erinnerung an einen sagenhaften Zustand aus tiefstem Mittelalter (...)“⁴⁶ konstruiert wurde, in der Mittelalter, Reformation und die Befreiungsära zu einem komplexen und aufeinander verweisenden Geschichtsbild, das im Dienst *einer* Nationalmythologie steht, zusammengefügt sind, ist davon in der endgültigen Realisierung der österreichischen „Ruhmeshalle“ nichts zu bemerken: Hier regiert vielmehr die detailgetreue und deshalb künstlerisch explizit anti-impressionistisch formulierte penible Addition einzelner geschichtlicher Ereignisse in Gestalt von „Realhistorien“, die nur im Kuppelbereich mit den dort positionierten Allegorien zugunsten eines Rückblicks auf die (eigene) Geschichte und die beanspruchten überzeitlichen „Tugenden“ durchbrochen wird. Diese Faktoren führten – wie in Kupelwiesers malerischem Programm in der Niederösterreichischen Statthalterei in Wien⁴⁷ – zu einer starken „Personalisierung“ in der Visualisierung der vielfältigen Ereignisse, die eindeutige Bezugspersonen im Bild benötigen, um das Interesse und die Identifikation des Betrachters glaubhaft herstellen zu können. Eine Abschrift des Programms, auf dessen Basis der Kontrakt mit Blaas geschlossen wurde, ist erhalten⁴⁸.

In den vier großen, halbkreisförmigen Wandflächen wollte der Maler folgende historischen Begebenheiten verewigen:

„I. die Schlacht am Marchfelde I: 26. August 1278, wo die Macht des großen Gegners Rudolf von Habsburg, nämlich König Ottokars von Böhmen, von Rudolf für immer gebrochen ward und dieser in den Stand gesetzt wurde, die Größe Habsburgs zu begründen.“

- „2. die Schlacht bei Mohacz I: 29. August 1526, wodurch Ungarn und Böhmen definitiv mit Oesterreich verbunden wurden, und daher Oesterreich zur Großmacht anwuchs, oder vielleicht noch besser die Krönung Ferdinands I. in Stuhlweißenburg I: 3. November 1527.“
- „3. die Schlacht bei Zenta I: 11. September 1687: I, wodurch das Übergewicht der Türken in Ungarn für immer gebrochen ward.“
- „4. die Schlacht bei Aspern I: 21. und 22. Mai 1809: I, wo dem Siegeslaufe Napoleons durch einen oesterreichischen Helden I: Eh. Carl. I ein Ziel gesetzt ward.“

An den vier Gurten, die diese Schlachtenbilder rahmen sollten, war Blaas bestrebt, Bildnisse der Monarchen und „hervorragendsten“ Helden, die zu diesen vier zentralen Bildern in Bezug stehen, anzubringen (Rudolf I., Albrecht I., Graf Meinhard II. von Tirol, der Erzbischof von Salzburg, Erzbischof Heinrich von Basel, Burggraf Friedrich von Nürnberg, Kaiser Ferdinand I., dessen Schwester Maria und Witwe König Ludwigs II. [in der Schlacht von Mohács 1526 gefallen], Nikolaus Graf Salm, Palatin Stefan Bathori, Leonhard von Cles, Kardinal und Bischof von Trient, Nikolaus Jursits [der Verteidiger von Güns], Kaiser Leopold I., Prinz Eugen, Roger de Bussy-Rabutin, Vaudemont, Auersperg, Guido Graf Starhemberg, Kaiser Franz II. [I.], Erzherzog Carl und vier namentlich nicht genannte Helden [der Schlacht von Aspern]). Thema der Pendentifs in der Kuppel waren nach Blaas die vier Kardinaltugenden als „(...) würdig ernst aufgefaßte Frauen-Gestalten (...)“⁴⁹.

Die Wandflächen der Nebenräume der „Ruhmeshalle“ sollten nicht nur den militärischen Siegen, sondern auch signifikanten Ereignissen aus der Geschichte der Habsburgerdynastie gewidmet sein.

Linker Raum (vom Kuppelsaal aus gesehen):

- „1. Kaiser Maximilian I. I: als Erzherzog: I erstes Begegnen mit seiner Braut Maria von Burgund I: 18. August 1477: I“
- „2. unter Carl V. die Schlacht bei Pavia und Gefangennahme Königs Franz I.“ (1534)
- „3. Kaiserin Maria Theresia am ungarischen Reichstag mit Kaiser Josef auf dem Arm I: *Moriamur pro rege nostro: I*“ (1741)
- „4. Vertheidigung des Kirchhofes von Verona I: wobei Seine Majestät der Kaiser noch als Erzherzog mitgekämpft hat: I gegen die italienischen Verbündeten; oder die Schlacht bei Novara I: 1849: I“

Rechter Raum (vom Kuppelsaal aus gesehen):

- „1. Kaiser Carl V. Krönung durch den Papst zu Bologna“ (1519)
- „2. Kaiserin Maria Theresias Schlacht bei Collin“ (Kolin, 1757 [W.T.]), „(...) wodurch der mächtigste Feind der großen Kaiserin gedemüthigt wurde, zugleich die Schlacht, welche zur Gründung des Maria Theresien-Ordens Anlaß gab. (...)“⁵⁰
- „3. die Vertreibung der Türken von Wien durch Graf Salm I: 1529: I oder die Schlacht bei Novara I: 1849: I“
- „4. die Gründung des Arsenal's durch Kaiser Franz Joseph I: 1849: I“

Für die Gewölbe der beiden Seitenhallen schlug Blaas analoge Dekorationsschemata vor (Wappen und Bildnisse von Regenten des Hauses Österreich)⁵¹.

Der inhaltliche Schwerpunkt dieses Konzepts lag somit primär auf der „(...) lehrreichen Erinnerung an für die Entwicklung, das Wachstum der Macht und des Einflusses der Habsburger-Dynastie gleichsam schicksalhaften Momente, weniger in der Verherrlichung >rein militärischer< Triumphe. (...)“⁵². Blaas erzählt in seiner Autobiographie, daß er sich bei der Erstellung des Programms um Hilfe an seinen gelehrten Landsmann Albert Jäger (1801–1891), ab 1854 Vorstand des neu gegründeten Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, gewandt hätte⁵³. Im Spätsommer 1859 konnte der Arsenalbaudirektion mitgeteilt werden, daß – aller Voraussicht nach – im Mai des nächsten Jahres die Arbeiten an den Kuppelfresken abgeschlossen sein würden.

Blaas' Programm entfaltet sich besonders in den Pendentifs der Kuppel: Zentral sind die Allegorien der „Tapferkeit“⁵⁴, der „Mäßigung“⁵⁵, der „Macht“ (als Personifikation des „Heiligen Römischen Reiches“)⁵⁶ und der „Kunst“⁵⁷, auf die sich die darunter befindlichen erklärenden Friesbilder in Form historischer „Tatsachen“ beziehen (konzeptionell ähnlich wie in Kupelwiesers Ausmalung im „Marmorsaal“ der Niederösterreichischen Statthalterei)⁵⁸. Für den monumentalen Fries waren vier (historisch bedeutsame) Sujets aus der Zeit der Babenbergerherrschaft gewählt worden, wobei jedem Ereignis eine bestimmte „Tugend“ zugeordnet wurde⁵⁹. Die entsprechenden Themen (1859 ausgeführt) besitzen allerdings zu den anderen Darstellungen kaum eine schlüssige Verbindung. Da der Raum sein Licht durch eine Glaskuppel erhält, fehlt das eigentlich zentrale Bild, das durch die Lichtöffnung ersetzt ist⁶⁰:

- „1. Bild: Oesterreichs Gründung durch die Eroberung von Mülk durch Markgraf Leopold den Erlauchten I: 984–994: I“ (bezieht sich auf die „Tapferkeit“)⁶¹
- „2. Bild: Leopold der Heilige weist die Kaiserkrone für Lothar von Sachsen zurück I: 1096–1131: I“ (bezieht sich auf die „Mäßigung“)⁶² (Abb. 9)



Abb. 9: Carl von Blaas, Wien, „Arsenal“, Kuppel der „Ruhmeshalle“, Leopold der Heilige weist die Kaiserkrone für Lothar von Sachsen zurück, Fresko, 1859 (Wien, ÖNB)

„3. Bild: Heinrich Jasomirgott – Erhebung Oesterreichs zum Herzogthum, auf dem Reichstag zu Regensburg I: 1156: I“ (bezieht sich auf die „Macht“)⁶¹

„4. Bild: Herzog Leopold VI der Glorreiche als Beförderer der Künste und Wissenschaften I: 1198–1230: I“ (bezieht sich auf die „Kunst“)⁶⁴

ÄNDERUNGEN IM PROGRAMM UND RAHLS NEUKONZEPTION IM JAHR 1860

Das Armeeoberkommando begann nach dem Sturz Grünnes am 20. Oktober 1859 die bisherige Gesamtplanung der Generaladjutantur und des Kunstkomitees für die Ausstattung der „Ruhmeshalle“ und ihrer Nebenräume zu kritisieren. Der Vertragsab-

schluß wurde als vorschnell und das Programm selbst als zu wenig durchdacht bezeichnet⁶⁵. Im März 1860 wandte sich Theophil Hansen an das Armeeoberkommando und erklärte, daß Blaas der Aufgabe nicht gewachsen sei⁶⁶. Entsetzt von der Mitteilung, die vertragsmäßig zugesicherten Arbeiten vorläufig sistieren zu müssen, wandte sich der in seiner Künstlerehre tief gekränkte Blaas an den Kaiser am 28. Mai 1860 um Hilfe⁶⁷. Ein neuer Programmwurf Carl Rahls aus dem Jahr 1860 hatte nun das Ziel, daß „(...) das Waffenmuseum (...) ein Nationaldenkmal sein (solle), und nicht allein die Helden des Landes, sondern den ganzen Herrscherstamm verherrlichen (...)“⁶⁸ müsse. Im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien⁶⁹ werden Friesentwürfe Rahls („Kampffries“ und „Urgeschichte Österreichs“) aufbewahrt, die, wie man annehmen kann, als Vorlageblätter (1856 oder 1860 [?]) die schriftlichen Ausführungen des Künstlers aus dem Jahr 1860 begleiteten. Sie beweisen auch, daß Rahl seit 1853/1854 an einer Präzisierung der „Fries-Idee“ an und für sich arbeitete. Der Künstler erklärte die von ihm vorgenommenen Umgestaltungen selbst, da er, so der Text aus dem Jahr 1860, bemüht gewesen sei, „(...) in epischer Form die Geschichte der Urvölker Österreichs darzustellen. (...)“⁷⁰. In der Szenenfolge selbst wurden keine Veränderungen vorgenommen, in der interpretierenden Beschreibung des Frieses setzte der Künstler jedoch neue Akzente⁷¹. Mit dem Sieg Karls des Großen über die Awaren wurde nach Rahl

das Land von fremdem Joch befreit und „(...) Oesterreich für ewige Zeiten ein deutsches Land. (...)“⁷². Den an keinem historischen Ereignis konkretisierbaren Verdienst des letzten männlichen Babenbergers um die Zurückdrängung der Mongolengefahr (um 1240–1246) nutzte Rahl ebenfalls, um darin „österreichische“ Leistungen für „das Heilige Römische Reich Deutscher Nation“ zu feiern (Friedrich als „[...] Vertheidiger Oesterreichs, der Retter Deutschlands [...]“)⁷³. Durch den habsburgischen Stammvater Rudolf schließlich werde „(...) Oesterreichs Selbständigkeit und die Macht des Hauses Habsburg (...) für alle Zeiten festgestellt. (...)“ und Rudolf selbst zur Belohnung seiner selbstlosen Tat zum „(...) erhabenen Gründer Oesterreichs und seiner glorreichen Dinastie. (...)“⁷⁴. Der linke Saal, „der Saal des Krieges“, sollte den Dreißigjährigen Krieg und die Türkenkriege thematisieren. In der Deckenmitte sah Rahl eine Allegorie des Krieges und seiner „Schrecken“ (Feuer, Hunger und Pest) vor. Vier „Sieges-Genien“, die „(...) auf Schilden und Fahnen (...)“ die Namen der „(...) größten Siege der älteren Geschichte schreiben (...)“, hätten gemeinsam mit den Personifikationen über die Szenen der vier Wandflächen geherrscht. Der rechte Nebenraum wäre nach Rahls Programm aus dem Jahr 1860 zum „Friedenssaal“ bestimmt worden, bildlich konkretisiert in Allegorien des Friedens und seiner „(...) Segnungen (...) Kunst, Wissenschaft, Handel und Ackerbau (...)“. In Inschriften wäre auf „(...) die 4 wichtigsten Friedensschlüsse (...)“, die unter der Herrschaft der „(...) jüngeren Linie Lothringen (...)“ zustande kamen, Bezug genommen worden. Wie im „Kriegssaal“ sollten hier Darstellungen habsburgischer Monarchen im Kreis ihrer bedeutendsten Militärs erscheinen. Auch bestimmte Rahl die Zugehörigkeit dieser Szenen zur „(...) Einheit der Idee (...)“ des Ganzen: Maria Theresia als „(...) Vertheidigerin des Reiches gegen fremde Einfälle (...)“ (David), Joseph II. schirmte „(...) Christentum und Civilisation gegen den Islam (...)“ (Josua), Franz II. (I.) als „(...) Befreier vom französischen Joch (...)“ (Gideon) und Kaiser Franz Joseph als „(...) Vorkämpfer für Recht und Ordnung (...)“ (Michael)⁷⁵. Rahl erklärte in seinem Programmentwurf, er würde das Waffenmuseum zu einem „(...) Ruhmestempel für die Herren meines theueren Vaterlandes (...)“⁷⁶ gestalten. Die Ausrichtung von Rahls Konzeption läßt in deutlicher Weise an genealogische Reihen und das Erbe barocker Herrscherapotheosen denken⁷⁷. Auch die prononcierte inhaltliche Trennung in einen „Kriegssaal“ und „Friedenssaal“ an den Flanken steht ebenfalls in europäischer (Ecksalons der „Spiegelgalerie“ [„Salon de la Paix“ und „Salon de la Guerre“] im Schloß Versailles, ab 1678) und österreichischer (Wiener Hofbibliothek, 1723–1735; Seitenfelder der „Großen Galerie“ im Schloß Schönbrunn, freskiert von Gregorio Guglielmi, 1760/1761) Tradition. Besonders drei Themenkreise wurden von Rahl nachdrücklich angesprochen: die Habsburgermonarchie und ihre Beziehung zu Deutschland, der Anspruch Österreichs auf Italien und die selbstgewählte Aufgabe der Habsburger, im Osten Eroberungen zu tätigen und die Katholisierung voranzutreiben. Karl der Große galt hier als „deutscher Held“; indem Friedrich der Streitbare Österreich ver-

teidigte, rettete er Deutschland (vgl. hier die Inschriften am Sockel von Fernkorns Wiener Erzherzog Carl-Denkmal)⁷⁹, Rudolf von Habsburg kämpfte „(...) für das Recht des deutschen Reiches (...)“ und wurde zugleich Begründer österreichischer Selbständigkeit. Unter Maria Theresia trat „(...) das deutsche Kaiserreich mehr in den Hintergrund und Oesterreich (...)“ erhob sich „(...) zur künftigen Suprematie in Deutschland (...)“. Den „Unglauben“ (Akkon, Siege über die Mongolen und Türken) sowie direkte oder indirekte Angriffe auf die Sicherheit Österreichs bzw. des „Heiligen Römischen Reiches“ abzuwehren, bedeutete ebenso eine heilige Pflicht wie das Eintreten für den Katholizismus als einzig wahre Konfession⁷⁹. Damit hat Carl Rahl mit seinem Entwurf auf Zielsetzungen verwiesen, die zu dieser Zeit als Schwerpunkte der österreichischen Außenpolitik anzusehen waren⁸⁰. Rahl scheint es somit mit seinem – nicht ohne Grund – aktualisierten Programm gelungen zu sein, die wichtigen „(...) außenpolitischen Aufgabenstellungen seiner Zeit zu thematisieren. (...)“⁸¹.

DIE ENDGÜLTIGE ENTSCHEIDUNG ÜBER DAS PROGRAMM

Generaladjutant Franz Graf Folliot de Crenneville (1815–1888; von 1859 bis 1867 erster Generaladjutant des Kaisers)⁸² nahm in einem undatierten, wohl kurz nach dem „A.u. Vortrag“ Erzherzog Wilhelms vom 12. Juni 1860 verfaßten Schreiben⁸³ zur entscheidenden Frage Stellung, welches der vorliegenden Konzepte nun verwirklicht werden sollte. Crenneville war der Meinung, das Programm wäre „(...) möglichst en Detail (...)“ vorzuschreiben und über diesen „(...) mehr wissenschaftlichen als exklusive künstlerischen Gegenstand hätte eine Commission von Historikern, Militärs und Künstlern zu berathen. (...)“⁸⁴. Somit schien sich eine endgültige Lösung für die Ausstattung der „Ruhmeshalle“ anzubahnen. In einem Memorandum, verfaßt kurz nach dem 22. Februar 1861⁸⁵, forderte Crenneville eine Revision des Programms sowie die Ergänzung bzw. Erweiterung des bestehenden Kunstkomitees durch Historiker, Militärs und einen weiteren Historienmaler zum Zweck der Neuformulierung des Konzepts. Die These Alice Strobls⁸⁶, wonach Hansens und Rahls Vorschlag, die Idee einer „Ruhmeshalle“ „(...) mit idealen Mitteln unter Heranziehung von Allegorie und Mythos durchzuführen (...)“ zu wollen, scheitern mußte, weil der Auftraggeber Kaiser Franz Joseph angeblich persönlich „(...) einen Wandel in der Auffassung des Geschichtsbildes im Sinne des sachlichen Historismus (...)“ zu verwirklichen trachtete, muß angesichts der von Eva Klingenstein umfassend erforschten Quellenlage relativiert werden. Das Gutachten des Kriegsministeriums und der „A.u. Vortrag“ August Graf Degenfeld-Schonburgs (1798–1876)⁸⁷ zeigen, daß – wenigstens noch 1860/1861 – die Militärs Rahls Vorschläge zur „Ruhmeshalle“ ausdrücklich befürworteten. Ob dieser Entwurf nun historisch korrekt sei oder nicht, darüber wurde kein Wort verloren⁸⁸.

DIE REVISION DES URSPRÜNGLICHEN PROGRAMMENTWURFS VON BLAAS

Mit dem neuen Programm⁸⁹ lag das Ergebnis der Revision vor. Dieses beruhte „(...) auf dem leitenden Gedanken, daß in dem Museum als Ruhmeshalle der Oesterreichischen Armee nur wahrhaft Ruhmwürdiges und Bedeutendes, in jedem Falle nur wirklich Geschehenes Ausdruck finden (...)“⁹⁰ sollte. Die zeitliche Konzentration erfolgte nicht ohne Grund auf jene Jahrhunderte, in denen von einer „österreichischen“ Armee im engeren Sinn gesprochen werden konnte (17.–19. Jahrhundert). Die Mehrheit der Mitglieder des Komitees entschied sich dafür, die bis zu diesem Zeitpunkt von Blaas in der Kuppel gemalten Fresken abschlagen zu lassen, und sah an ihrer Stelle einen „Hemyzirkel der Feldherrn aller drei Jahrhunderte“ vor.

DIE PENDENTIFMEDAILLONS DES „MITTELSAALS“ DER „RUHMESSHALLE“

„Rudolf I. an der Leiche Ottokars“ (Entwurf um 1868)⁹¹ (Abb. 10)

„Kriegszug Albrechts I. über den Semmering“⁹²

„Maximilian I. und Georg von Frundsberg“⁹³

„Karl V. und Franz I. bei Pavia 1525“⁹⁴

DIE THEMEN DER DEKORATION DER SCHILDBÖGEN IM „MITTELSAAL“

Die vier großen, 1866 vollendeten Wandgemälde der Schildebögen im „Mittelsaal“ sollten den Siegen von Nördlingen, St. Gotthard, Zenta und Turin gewidmet werden.

„Die Schlacht bei Nördlingen, 1634“⁹⁵

„Die Schlacht bei St. Gotthard, 1664“⁹⁶

„Die Schlacht bei Zenta, 1697“⁹⁷

„Die Schlacht bei Turin, 1706“⁹⁸

Mit diesen Schlachten stehen (kleinere) Darstellungen an den Gurten in engem Zusammenhang, die ergänzende, mit den großen Schlachtenbildern korrespondierende und ebenso detailgetreue Wiedergaben militärischer Szenen zeigen.

DIE PROGRAMMATIK DER NEBENSÄLE

Die Darstellungen im linken Nebensaal, vollendet zwischen 1866 und 1868, zeigen Begebenheiten aus der Epoche Maria Theresias und Josephs II., während jene im rechten Nebensaal,



Abb. 10: Carl von Blaas, Wien, „Arsenal“, Kuppel der „Ruhmeshalle“, Entwurf zu einem Pendantmedaillon, Rudolf von Habsburg an der Leiche Otto-kars, um 1868 (Wien, Österreichische Galerie Belvedere)

vollendet zwischen 1869 und 1871, Ereignisse aus der neueren Geschichte unter den Kaisern Franz II. (I.), Ferdinand I. und Franz Joseph I., vorzugsweise aus den Befreiungskriegen und den Kriegen der Jahre 1848/1849, zum Inhalt haben⁹⁹. An der Decke des linken Nebensaales stellte sich das Komitee als zentrale Darstellung „Die Stiftung des Maria Theresien-Ordens“ vor¹⁰⁰, um diese Szene quadratisch angeordnet vier Kreisflächen: oben links „Die Kapitulation von Linz 1742“¹⁰¹, oben rechts „Die Musterung von Sollenau 1749“¹⁰², unten links „Der Überfall auf Berlin 1757“¹⁰³ und unten rechts „Die Erstürmung von Schweidnitz 1761“¹⁰⁴ sowie an den Wänden (im Uhrzeigersinn) 1. „Piacenza 1746“ (durchgestrichen „Kunersdorf 1759“)¹⁰⁵, 2. „Die Übergabe von Belgrad 1789“¹⁰⁶, 3. „Kollin 1757“ und 4. „Hochkirch 1758“¹⁰⁷.

Die Geschichte des 19. Jahrhunderts war dem rechten Nebensaal der „Ruhmeshalle“ vorbehalten. Im Zentrum der Decke „Der Einzug des Kaisers Franz in Wien am 16. Juni 1814“ (als Pendantbild zur Verleihung des Maria-Theresien-Ordens)¹⁰⁸, umgeben von folgenden Schlachten: „Kampf auf dem Berg Isel 1809“ (siehe unten), „Vicenza 1848“ (mit der Darstellung der tödlichen Verwundung des Obersten Karl von Kopal)¹⁰⁹, „Treffen bei Ebelsberg 1809“¹¹⁰ und „Gefecht bei Dürrenstein 1805“ sowie an den Wänden (im Uhrzeigersinn): 1.

„Leipzig 1813“¹¹¹, 2. „Novarra 1849“¹¹², 3. „Caldiero 1805“¹¹³, 4. „Aspern 1809“¹¹⁴. Besonders charakteristisch für die Visualisierung der Ereignisse ist der „Kampf auf dem Bergisel von 1809“¹¹⁵. Diese Szene sollte die Situation *nach* dem erfolgreichen Kampf darstellen. In den erklärenden Texten wurde das Ereignis wie folgt beschrieben: „(...) Andreas Hofer, der das Treffen beobachtete, begab sich auf die Anhöhe und setzte sich dort nieder. Haspinger (P. Joachim Haspinger vom Kapuzinerkloster in Klausen [W.T.]) steht neben ihm und beide reichen sich einträchtig die Hände. Unter den Bauern befindet sich Eisenstecken (Joseph Eisenstecken, Hofers Adjutant [W.T.]) und im Mittelgrund gewahrt man eine der wenigen Kanonen der Tiroler, bei welcher ein Artillerie-Offizier das Commando führt. (...)“¹¹⁶: Andreas Hofer sitzt auf einem Felsen und reicht Haspinger die Hand, blickt aber in Richtung Kriegsgeschehen: Armee und Bauernstand agieren hier *gemeinsam* gegen den französischen Feind. Die enge Verbindung zwischen einem Vertreter der Geistlichkeit und dem politisch-militärischen Führer erinnert stark an Darstellungen zur Befreiung von der Türkengefahr des Jahres 1683 und die Anwesenheit von P. Marco d’Aviano¹¹⁷. Kontrastiert wird die monumentalisierte Mittelgruppe von angeschnittenen Figuren an den Flanken. Pater Haspingers Präsenz ist auch im Gemälde „Pater Joachim Haspinger unter den kämpfenden Bauern (Die Verteidigung des Berges Isel)“¹¹⁸ aus dem Jahr 1842¹¹⁸, geschaffen vom Mannheimer Künstler Mathias Artaria (1814–1885), nachweisbar.

ALLEGORISCHE VS. HISTORISCHE KONZEPTION?

Die plötzliche Einigung zwischen der Generaladjutantur einerseits und dem Kriegsministerium andererseits muß das Resultat gegenseitiger Zugeständnisse gewesen sein¹¹⁹. War Crenneville noch im April 1860 davon überzeugt gewesen, daß die Entwürfe „(...) des Malers Carl Rahl den entschiedensten Vorzug vor den Compositionen des Professor Carl Blaas (...)“¹²⁰ verdienten, so hatte sich etwas mehr als ein Jahr später seine Meinung ins Gegenteil verkehrt. Auch die Verwendung biblischer Figuren stieß nun auf Crennevilles Kritik, da er festhielt, daß diese zwar große Männer, aber keine Österreicher (!) seien¹²¹. Nach Alice Strobl hätte Kaiser Franz Joseph nur „tatsächlichem“ Geschehen Darstellungen zubilligen können. Hansen und Rahl waren dagegen nach Strobls Lesart der Quellen bestrebt, „(...) diese Idee (...) mit idealen Mitteln unter Heranziehung von Allegorie und Mythos (...)“¹²² zu realisieren. Allerdings lassen sich – nach Eva Klingensteins gründlichen Untersuchungen – in keinem der zahlreichen Dokumente – weder bei Rahls Gegnern noch bei dessen Befürwortern – negative Aussagen hinsichtlich der Integration von Allegorien an und für sich finden. Debattiert wurde vielmehr intensiv über die *Art und Weise* der Einbindung von Allegorien im Rahmen eines „Waffenmuseums“. Der Grund für die Ablehnung Carl Rahls und

seines Programms muß nach Klingenstein vor allem im Umstand gesucht werden, daß der Generaladjutant in der „Ruhmeshalle“ der Armee weder den Krieg durch seine Schrecken dargestellt sehen noch die historischen „Großthaten“ der k.k. Armee als Ergebnis *übernatürlich-göttlicher* Fügung vorgeführt bekommen wollte¹²³. Die Historie *als solche* (ohne jeden typologisch-überhöhenden [und somit heilsgeschichtlich interpretierenden] Bezug) sollte in Gestalt von Schlachtensiegen aufgrund der taktischen Fähigkeiten der österreichischen Armee Bildwürdigkeit erlangen. In seinem „welthistorischen“ Konzept hatte sich Carl Rahl zu sehr um die Illustration von „Ideen“, aber nicht um die der „Fakten“ bemüht. Dem „erhabenen Zweck des Heldenthums“ (Carl Rahl) wollte der Maler ein monumentales Denkmal setzen. Die geschichtlichen Darstellungen traten dabei zurück; sie tendierten in diesem veränderten Kontext vielmehr dazu, selbst zu Allegorien zu werden anstatt realhistorische Ereignisse wiederzugeben¹²⁴. Hansen und Rahl gingen demnach primär von einem welthistorisch angelegten Konzept aus, das mit biblischen, antiken, allegorisch-mythischen und historischen Gestalten reich bevölkert war und auf eine allegorisch überhöhte Vorstellung des österreichischen Staates abzielte. Die Sichtbarmachung der „Grundpfeiler der moralischen Weltordnung“ (Carl Rahl) stand allerdings in rigidem Gegensatz zu einem primär auf historischen Taten basierenden Konzept. Mit einer Fokussierung auf die österreichische Geschichte, die „Reichsidee“ und die k.k. Armee als Repräsentanten und Garanten des Vielvölkerstaates ließ sich die Gründungsintention des gesamten Denkmals viel prägnanter veranschaulichen – die Verarbeitung der Ereignisse rund um das Jahr 1848, in dem sich die Armee anscheinend als Bewahrer der Einheit des Kaiserstaates bewährt hatte. Die besondere „appellative“ Funktion der Fresken in der „Ruhmeshalle“ bestand deshalb im gemalten „(...) permanenten Säbelrasseln (...)“¹²⁵ der gegen Revolutionen erfolgreichen Staatsmacht, somit letztlich in einer *Aktualisierung* und *Instrumentalisierung* der eigenen Militärgeschichte vor dem Hintergrund des Schicksalsjahres 1848.

Hätte man den „idealen Modus“ von Rahls Malereien prinzipiell ablehnen wollen, wäre der Maler wohl kaum im Jahr 1863 mit der Freskierung des Stiegenhauses des „Heeresmuseums“ beauftragt worden (1864 fertiggestellt), die eine dezidiert allegorische Konzeption vorführt¹²⁶. Dieser Auftrag (unter Mithilfe von Karl Lotz und Christian Griepenkerl) kam daher gewissermaßen einer Rehabilitation Rahls gleich. An der Decke des Treppenhauses waren in drei Rundbildern die Themenkreise „Mut und Klugheit“, „Macht und Einigkeit“ („Viribus unitis“)¹²⁷ sowie „Ruhm und Ehre“ zu behandeln, die sich im Gesamtkontext offensichtlich auf die Taten der ruhmreichen österreichischen Armee bezogen, was durch die allegorischen Darstellungen der Fensterlunetten („Taktik“, „Strategie“ und „Kriegsgeschichte“) eine Bestätigung findet.

„GESCHICHTSMALEREI“ UND DER ANTEIL DER HISTORIKER

Neben den massiven Ansprüchen der Militärs bei der Durchsetzung des endgültigen Programms der „Ruhmeshalle“ waren auch die vitalen Interessen der Historiker zu berücksichtigen, die das Qualitätsniveau zeitgenössischer österreichischer Geschichtsschreibung an prominenter Stelle visualisieren konnten¹²⁸. Eine – im Vergleich zum Wiener „Arsenal“ – nicht unähnliche Konfrontation zwischen einer symbolisch orientierten Darstellungsweise und der „historisch getreuen“ Wiedergabe geschichtlicher „Fakten“ hatte sich bereits 1835 anlässlich der Vorbereitungen zur Ausmalung der Festsäle des Münchner Festsaalbaus zwischen Julius Schnorr von Carolsfeld und König Ludwig I. abgespielt. Schnorr wollte – darin Rahls Wiener Konzeption durchaus verwandt – mit seinen Darstellungen aus dem Alten Testament und der Geschichte zeigen, in welcher Weise Realhistorie in einen theosophischen Bezug eingespannt werden konnte. Der Künstler mußte aber seine Ideen schließlich zugunsten einer Konzentration auf die Ereignisse preisgeben¹²⁹.

Crenneville war es letztlich gelungen, den Programmwurf der Historiker als definitives „Libretto“ für die Gestaltung der Ausstattung der „Ruhmeshalle“ durchzusetzen. Die seit 1854 geführten Auseinandersetzungen fanden im Spätsommer 1861 ein Ende, und Carl Blaas konnte sich nach langem Kampf um den Auftrag als Sieger fühlen. Bis zur eigentlichen Vollendung der Malereien im Waffenmuseum sollten allerdings noch zehn Jahre vergehen, denn auch die Zusammenarbeit zwischen Blaas und den Historikern sollte keineswegs konfliktlos verlaufen, obwohl das Programm grosso modo bereits im Jahr 1861 feststand. An der definitiven schriftlichen Ausformulierung feilten die ausgewiesenen Historiker Theodor Georg von Karajan (1810–1873), Alfred von Arneth (1819–1897), der beim Wiener Maria-Theresia-Denkmal¹³⁰ eine ähnliche Aufgabe zu erfüllen hatte, und der Militärhistoriker Quirin von Leitner (1834–1893)¹³¹. Im Jahr 1864 wurde das erste der „Detail-Programme“ für den Hauptsaal durch Arneth vorgelegt, 1865 erhielt das die beiden Seitensäle betreffende Konzept die „A.h. Genehmigung“¹³². Alfred von Arneth brachte in seinen Vorschlag die Anregung ein, die Gurtenbilder der „Ruhmeshalle“ sollten in einer Art Analogie zu den großen Bildern der Lünetten stehen. Links der Schlacht von Zenta wünschte er die „Erstürmung Ofens“ (2. September 1686) zu sehen¹³³, auf der anderen Seite den Zug des Prinzen Eugen von Savoyen nach Bosnien¹³⁴; links von der „Schlacht bei Turin“ plante er die „(...) Gefangennahme des französischen Marschalls Villeroy bei dem Überfalle von Cremona, sowohl der Augenblick, in welchem Villeroy sich dem Hauptmann MacDonel vom Regimente Bagni ergibt, oder (...[den]) Moment in dem er Guido Starhemberg den Degen überreicht, 1702 (...)“¹³⁵. Den „Einzug König Karls (III.) in Madrid am 28. September 1710“¹³⁶ schlug Arneth als Thema für das Gurtbild rechts von der „Schlacht bei Turin“ vor – wiederum mit genauer Angabe der dargestellten Personen. Sollte diese Szene nicht zur Darstellung kommen können,

käme – seiner Vorstellung nach – als Alternative der „(...) Abschluß des Rastädter Friedens zwischen Eugen von Savoyen und dem Marschall Villars am 7. März 1714 (...)“ in Frage¹³⁷. In den folgenden Auseinandersetzungen kollidierten die künstlerischen mit den geschichtswissenschaftlichen Interessen (vor allem zwischen Blaas und Arneth), von letzterem mit dem Anspruch der „(...) geschichtlichen Wahrheit (...)“¹³⁸ vorgetragen. In einem Brief an die Generaladjutantur – wahrscheinlich vor dem August 1864 – ersuchte Carl von Blaas von weiteren Gesprächen mit Arneth und Karajan verschont zu bleiben, da ihm der Militärhistoriker Quirin von Leitner eine „(...) kräftigere Beihilfe zu leisten (...)“¹³⁹ vermöge. Ende August 1864 legte Leitner seine erste „Promemoria“, ein Detailprogramm für die restlichen Flächen der „Ruhmeshalle“, vor. Diese Darlegung hatte den Zweck, den historischen Wert und die Berechtigung der Auswahl (der einzelnen Themen) sowie den „(...) Moment für die künstlerische Durchführung (...)“ zu erörtern. Carl von Blaas blieb somit lediglich die Aufgabe, den schriftlichen Vorlagen der Historiker Buchstaben für Buchstaben mit Pinsel und Farbe zu malerischem Leben zu verhelfen. Ab dem Jahr 1861 mußte jede Skizze und jede Ölstudie verschiedene Prüfstationen passieren, bevor sie verwirklicht werden konnte. War ein Gemälde schließlich vollendet, wurde penibel festgestellt, ob sich der Maler auch „(...) keinen Farbtupfen weit (...)“¹⁴⁰ vom genehmigten Entwurf entfernt hatte. Detailliert festgelegt war die Konzeption im „Programm über die historischen Fresken im Museum des K.K. Arsenal“¹⁴¹, das mit 6. November 1865 datiert und von den Obersten Anton Jüptner, Stein und Friedl unterfertigt wurde¹⁴². Arneth korrigierte in seinem Schreiben vom 16. September 1864 Leitners „Detailprogramm“ Punkt für Punkt, indem er auf der Basis historischer Argumente vorschlug, die von Leitner gewählten Schlachtszenen durch andere zu ersetzen. Auch korrigierte Arneth Passagen, die ihm – vom geschichtlichen Standpunkt aus – nicht ausreichend recherchiert erschienen¹⁴³. Im Blickpunkt aller beteiligten Historiker stand somit eine „(...) wissenschaftlich exakte Rekonstruktion des jeweiligen historischen Ereignisses (...)“¹⁴⁴ im Zentrum des Interesses. Der im Wortsinn „ausführende“ Künstler Carl von Blaas mußte sich auf Beiträge zur künstlerischen Umsetzbarkeit dieses Programms beschränken (1866 Vollendung der Fresken an den Schildbögen, Freskierung des linken Nebensaals im Jahr 1868 und des rechten Nebensaals im Jahr 1871). Kommentare zu inhaltlichen Problemen wurden von ihm nicht erwartet und sicherlich auch nicht akzeptiert¹⁴⁵. Diese Situation in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts zeigt somit eine – fast unumschränkte – *Dominanz historischer und literarischer Vorlagen* gegenüber künstlerischer Eigendynamik als Vollzug der bereits in Joseph Freiherr von Hormayrs (1781 oder 1782–1848) Schriften begründeten Bestrebungen¹⁴⁶. Durch eine „faktentreue“ – und damit scheinbar unbestechliche – Wiedergabe wurden die nach langen Kämpfen auserkorenen geschichtlichen Ereignisse in den Rang historischer Lehrbuchbeispiele erhoben. Die malerische Ausstattung fand zudem eine kongeniale Ergänzung in den Objekten des nach musealen Grundsätzen ausgerichteten

– und erst 1891 vollendeten – „Waffenmuseums“: Im Jahr 1867 wurde ein Militärhistoriker beauftragt, in den bis dato als Gewehrdepot dienenden Flügelsälen eine Waffensammlung nach den Grundsätzen zeitgenössischer Museumskunde – aber noch in der Tradition von Hansens Programm – zu installieren¹⁴⁷. Bildhauerei, Malerei, Architektur und die museale Einrichtung sollten schließlich zusammenwirken, um „(...) die Waffenehre, den militärischen Ruhm, die Einheit Oesterreichs in seiner Armee (...)“¹⁴⁸ zu verherrlichen.

QUIRIN VON LEITNER UND DIE ÖSTERREICHISCHE „MILITÄRIKONOGRAPHIE“

Quirin von Leitners „Gedenkblätter aus der Geschichte des kais. kön. Heeres“ aus dem Jahr 1865 (Leitner 1865)¹⁴⁹, ein äußerst wichtiges Dokument der österreichischen „Militärikonographie“, zeigen in vieler Hinsicht bemerkenswerte Vergleichsaspekte zur Ausstattung der „Ruhmeshalle“. Werke dieser Art popularisierten die wichtigsten Ereignisse österreichischer Militärgeschichte (wie sie in der „Ruhmeshalle“ Darstellung fanden) in Wort und Bild für eine breite Masse: Auf Taf. 1 der „Gedenkblätter“ wird die bekannte „Rettung“ Kaiser Ferdinands II. vor den Protestanten in der Wiener Hofburg (1619) behandelt, auf den Tafeln 2 bis 8 der Dreißigjährige Krieg, auf Taf. 10 Johann Graf Sporck (Sporck) in der Schlacht von St. Gotthard (1664), auf Taf. 11 der „Sturm der Türken auf die Wiener Burg-Bastei den 6. September 1683“, auf Taf. 12 eine „Episode vor der Schlacht am Kahlenberge, den 12. September 1683“ (Lithographie von Johann Nepomuk Schönberg, gezeichnet von Peter Johann Nepomuk Geiger) mit Marco d’Aviano am Kirchenportal, auf den Tafeln 13 bis 15 Episoden aus dem Türkenkrieg, auf Taf. 16 die „Schlacht bei Zenta den 11. September 1697“ (Lithographie von Johann Nepomuk Schönberg, gezeichnet von Fedor Dietz), auf den Tafeln 17 bis 21 der „Spanische Erbfolgekrieg“ und auf den Tafeln 23 bis 25 der „Siebenjährige Krieg“. In den Blättern zum Thema der Befreiungskriege gegen Napoleon erfolgt eine deutliche Betonung der Taten Erzherzog Carls (Taf. 29: „Erzherzog Carl in der Schlacht bei Würzburg, den 3. September 1796“ [Lithographie von Johann Nepomuk Schönberg, gezeichnet von Wilhelm Camphausen], Taf. 30: „Erzherzog Carl in der Schlacht bei Stockach, am 25. März 1799“ [Lithographie von Bauer (nicht nachgewiesen), gezeichnet von Fritz L’Allemand] und Taf. 32: „Erzherzog Carl an der Spitze der Grenadiere in der Schlacht bei Caldiero am 30. October 1805“ [Lithographie von Alois Greil, gezeichnet von Wilhelm Camphausen]). Naturgemäß stehen die Schlacht bei Aspern (Taf. 35: „Erzherzog Carl in der Schlacht bei Aspern den 22. Mai 1809“ [Lithographie von Johann Nepomuk Schönberg, gezeichnet von Sigmund L’Allemand jun.]) und die Völkerschlacht von Leipzig in insgesamt vier (!) Illustrationen (Taf. 36–39) im Zentrum des Interesses Leitners.

DAS PLASTISCHE PROGRAMM

DER „RUHMEHALLE“ UND „FELDHERRNHALLE“

Zur Aufstellung eines Kolossalstandbildes Kaiser Franz Josephs in der „Ruhmeshalle“, in seiner Funktion als Oberster Kriegsherr und Feldherr des Reiches inmitten seiner Paladine, kam es allerdings nicht mehr¹⁵⁰. Ursprünglich waren 24 Statuen der hervorragendsten Feldherrn neuester Zeit vorgesehen, deren Mittelpunkt ebendieses Kolossaldenkmal Kaiser Franz Josephs bilden sollte¹⁵¹. Bereits 1862 hatte Theophil von Hansen vorgeschlagen, die „Ruhmeshalle“ mit einer Kolossalstatue Franz Josephs im Vliesornat (für die Ausführung wäre Anton Dominik Fernkorn vorgesehen gewesen) auszustatten, die in ihrer Höhe bis über die Galerie gereicht hätte¹⁵². Unter dem Mittelfenster auf dem Podest des Stiegenaufgangs befindet sich heute eine Büste Franz Josephs von Johannes Benk (1863) mit der Inschrifttafel „Kaiser Franz Joseph I. seinem treuen Heere MDCCCLXIII“¹⁵³. Auf die Ereignisse des Jahres 1848 verweisen die Statuen von Alfred I. Fürst von Windischgraetz (1787–1862) [von Raimund Novak (1866)], Julius Freiherr von Haynau (1786–1853) [von Vinzenz Pilz (1866)], Joseph Graf Jellačić von Bužim (1801–1859) [von N. B. von Nay] und Feldmarschall Johann Josef Wenzel Graf Radetzky (1766–1858) [von Thomas Greinwald] im Treppenhaus¹⁵⁴. 1890 wurden diese vier – bis dahin in der „Ruhmeshalle“ aufgestellten – Statuen in die Nischen, wo sie sich noch heute befinden, versetzt¹⁵⁵. Die faktische und allegorische „Bekrönung“ des Stiegenhauses bildet die Statuengruppe „Austria“ von Johannes Benk (1876)¹⁵⁶ (Abb. 11), nach Selbsteinschätzung des Bildhauers eine Gruppe, die den Staat „(...) zwischen den Genien der geistigen und materiellen Cultur darstellt. (...)“¹⁵⁷, auch als „Austria im kriegerischen Schmuck, den Frieden schirmend“¹⁵⁸ gedeutet. Überaus nahe ist hier die typenmäßige Verbindung zu Hans Brandstetters Personifikation der „Austria, Kunst und Wissenschaft beschützend“ (1888) als Giebelfigurengruppe über dem Mittelrisalit der Fassade des Hauptgebäudes der Technischen Universität in Wien¹⁵⁹.



Abb. 11: Johannes Benk, Wien, „Arsenal“, Stiegenhaus, Statuengruppe der „Austria“, 1876 (Wien, ÖNB)

Die „Ruhmeshalle“ ist der programmatisch-ikonologische Mittelpunkt des Heeresmuseums. Die 56 Statuen österreichischer Herrscher und Heerführer in der darunter befindlichen „Feldherrnhalle“ im Erdgeschoß¹⁶⁰ bilden gleichsam die entsprechende personelle „Basis“. Sie sind nach der Art eines Lehrbuches konzipiert, indem anhand von Standbildern herausragender Persönlichkeiten österreichische Geschichte „erzählt“ wird. Ihre konkrete Funktion besteht im Rahmen des Gesamtkonzepts darin, die „(...) berühmtesten, immerwährender Erinnerung und Nacheiferung würdigen Kriegsfürsten und Feldherrn Oesterreichs (...)“¹⁶¹ darzustellen. Wie in den Malereien der „Ruhmeshalle“ reicht auch hier die historische Traditionskette von den Babenbergern (beginnend mit Leopold I.) bis zu ausgewählten Habsburgerregenten (beginnend mit Rudolf I.) – diese beiden stehen signifikanterweise direkt am Eingang – und ihren Feldherren (von Frundsberg [vgl. die entsprechende Darstellung in einem Zwickel der „Ruhmeshalle“] über Wallenstein, Montecucoli, Prinz Eugen, Daun, Erzherzog Carl bis zur [umstrittenen] Figur Andreas Hofers)¹⁶². Die die „Ruhmeshalle“ gleichsam „stützende“ Funktion der Statuen in der „Feldherrnhalle“ war bereits in Hansens Programm grundgelegt¹⁶³. Künstler aus drei Generationen und allen Teilen der Monarchie beteiligten sich an den Konkurrenzentwürfen, wurden aber durch die vom Kaiser geforderten Kriterien der Porträtähnlichkeit, des Zeitkostüms und des „(...) richtigen geistigen Ausdruck(s) der Individualität (...)“¹⁶⁴ in der künstlerischen Freiheit nicht unwesentlich eingeschränkt. Die Bildhauer mußten deshalb nach Stichen und Bildnissen arbeiten, um dem „naturwahren“ Aussehen der einzelnen Personen entsprechend nahekommen zu können. Die älteren Bildhauer stammen noch aus der Schule Joseph Kliebers: Franz Bauer (1798–1872) [Leopold V., vollendet 1871 von Victor Tilgner] und Anton Dietrich (1795 bzw. 1797–1872) [Graf Rüdiger von Starhemberg]. Die übrigen sind Schüler Bauers, allen voran Victor Tilgner (1844–1896). Unter den Bildhauern, die Standbilder für die „Ruhmeshalle“ schufen, sind vor allem folgende Künstler zu nennen: Johann Preleuthner (1807–1897), Josef Gasser (1816–1900), Vinzenz Pilz (1816–1896), Johann Meixner (1819–1872), Franz Erler (1829–1911), Franz Xaver Pönninger (1832–1906), Anton Paul Wagner (1834–1895), Johann Jakob Silbernagl (1836–1915), Carl Costenoble (1837–1907) und Carl Kundmann (1838–1919).

11 Zusammenfassung

Die Spezifika der unterschiedlichen „Geschichtsreflexionen“ in Österreich im 19. Jahrhundert in den Medien der bildenden Kunst zu untersuchen, brachte vor allem die methodische Notwendigkeit mit sich, die bisher bekannte Materialbasis beträchtlich zu erweitern. Die solcherart verbreiterte Grundlage in einen größeren kunsthistorischen und historischen Kontext einzubinden und dadurch neue Fragestellungen im Spannungsfeld von politischer Ikonographie, monarchischem Selbstverständnis und nationaler Geschichtsbewältigung zu stimulieren, ist primäres Ziel der vorliegenden Publikation. Es zeigte sich dabei, daß die bisherige Forschung zumeist von einem begrenzten Werkbestand ausging und diesen kaum mit literarischen Dokumenten aller Gattungen in Beziehung setzte. „Habsburgische Ikonographie“ wird aber letztlich nur aus einer engen Verschränkung der Monumente und Dokumente in Wort *und* Bild verständlich. Zahlreiche Kunstwerke weisen besonders enge Verbindungen mit den – besonders seit Joseph Freiherr von Hormayr (1781 oder 1782–1848) ausgeprägten – literarischen und historiographischen Traditionen auf, reflektieren diese und wirken zum Teil wieder stimulierend auf neue Text- und Bildproduktionen ein. Die im Rahmen der Habsburgermonarchie entstandenen Werke sind zudem nur in enger Beziehung zur europäischen (und hier besonders zur deutschen) Produktion von Historienkunst verständlich. Häufig ist überdies die Rezeption ähnlicher Bildschemata und Figurentypen zu konstatieren.

„Erzählen“ und „interpretieren“ geschichtlicher Fakten bedeutet im 19. Jahrhundert nicht ohne Grund Stoffbeherrschung und Materialregie in allen Medien. Dies wird in besonderer Weise am Beispiel der beiden wichtigsten dynastischen Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts, Maria Theresia und Joseph II., deutlich, deren Eigenschaften und Taten im darauffolgenden Jahrhundert in vielfältiger Weise rezipiert wurden. Der wesentlichste Grund dafür dürfte vor allem in der höchst unterschiedlichen Aktualisierung dieser beiden Persönlichkeiten liegen. Während Maria Theresia im 19. Jahrhundert vor allem als ([landes-]mütterliche) „Integrationsfigur“ fungierte, deren – während ihrer Regierungszeit in die Tat umgesetzte – Reformschritte gleichsam visuell abgefedert und entschärft dargestellt wurden, verkörperte ihr Sohn als der sowohl innovative als auch umstrittene Reformier in vieler Hinsicht die unübersehbaren Polarisierungen in Zusammenhang mit den Nationalitätenkonflikten zwischen Deutschen und Tschechen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Besonders Maria Theresia ist ein äußerst signifikantes Beispiel, wie eine für die österreichische Geschichte eminent wichtige Persönlichkeit im Laufe des 19. Jahrhunderts beträchtliche ikonographische Transformationen erlebte. Sowohl das „Gedächtnis“ an Ma-

ria Theresia als auch an Joseph II. stand im 19. Jahrhundert ganz im Zeichen von variantenreichen bildlichen „Verklärungen“, deren hauptsächliches Ziel darin bestand, wesentliche Eckdaten der habsburgischen Geschichte – anhand der Biographien dieser beiden Herrscherpersönlichkeiten – gleichsam emotionalisiert, greifbar und somit lebensnah unter das Volk – sozusagen als Kompensation zu manchen unerfreulichen politischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts – zu bringen.

Die Herrscherikonographie von Kaiser Franz II. (I.) [reg. 1792–1835] bis Kaiser Franz Joseph I. (reg. 1848–1916) ist somit nicht ohne die ständige visuelle Präsenz Maria Theresias und Josephs II. verständlich. Als gemeinsamer Nenner für die habsburgische Herrscherrepräsentation des 19. Jahrhunderts läßt sich eine enorme Vielgestaltigkeit und breite mediale Auffächerung in den Möglichkeiten der Verherrlichung der Regenten feststellen. Zum ersten Mal wurde die Fülle jahrhundertelanger Herrschergeschichte im Fokus eines Jahrhunderts in umfassender Weise verarbeitet. Das gleiche inhaltliche Spektrum, das für die visuelle Bewältigung der als ruhmreich interpretierten Vergangenheit Anwendung fand, wurde dabei auch auf die aktuell regierenden Herrscher projiziert. Dieser schillernde Bogen reicht von Vorstellungen des mildtätigen, volksnahen Regenten bis zu Weiterführungen und Aktualisierungen der großen Traditionen der „*Pietas Austriaca*“ – gipfelnd im allgegenwärtigen habsburgischen Herrschermythos, dessen vitale Propaganda die Prädikate „Selbstentäußerung“ und „Entpersönlichung“ zugunsten einer – scheinbar der Dynastie auferlegten – selbstlosen Pflichterfüllung des Dienstes am monarchischen „Amt“ in den Mittelpunkt stellte.

Die unterschiedlichen visuellen Strategien der Habsburgerregenten im 19. Jahrhundert und die damit untrennbar verbundene und immer wieder virulente Frage nach der Legitimation des jungen österreichischen Kaisertums in den Jahren nach den schicksalhaften Zäsuren von 1804, 1806, 1848, 1866 und 1867 lenken den Blick wieder zurück zur Suche nach den realen und mythisierten „Ursprüngen“ sowie zur habsburgischen „Selbstversicherung“ durch die Beschwörung des Stammvaters Rudolf I. Nirgendwo als hier wird deutlicher, wie die fast unheimliche Präsenz des Dynastiegründers zentraler Teil eines Konzepts der ständigen Vergegenwärtigung von Vergangenheit war, die nicht nur eindrucksvolle ikonographische Resultate zeitigte (Stammbäume, Ahnenreihen etc.), sondern – wie etwa die gelebte eucharistische Frömmigkeit eindrucksvoll demonstriert – Teil des Selbstverständnisses einer weltanschaulich gebundenen Lebenshaltung war, die Vergangenheit gegenwärtig setzte. Die Bezugnahme auf den solcherart heroisierten Gründer der Dynastie besitzt in diesem Zusammenhang durchaus den Charakter eines „fundierenden“ (Jan Assmann) Mythos. Dieser sollte die mit unterschiedlichsten Schwierigkeiten geradezu gespickte Gegenwart als immerfort wiederkehrende Vergangenheit erklären und damit – angesichts vieler unübersehbarer Kontinuitätsbrüche im Europa der Modernisierungen – vor allem emotionale „Sicherheit“

stiften. Zu diesem Zweck wurden unterschiedliche Mechanismen eingesetzt, die Ausdruck zeitlich gewachsener Selbstverständlichkeit sind. Die Gegenwart konnte an einen fernen (mythisierten oder entsprechend verklärten) „Uranfang“ (etwa die Schlacht bei Dürnkrut 1278) geknüpft werden, wobei das geschichtlich Dazwischenliegende (und damit Heterogene und zum Teil „Störende“) einfach ausgeblendet oder verklärt wurde. Diese ständige Suche nach den eigenen „Ursprüngen“ bot zugleich den eminenten Vorteil, in fast allen Gattungen (Historienmalerei, Denkmäler, Graphiken, Materialien im Schulunterricht etc.) „Sicherheit“ stiftende Strategien mit einem aus habsburgischer Anschauung gestalteten Geschichtsunterricht zu einer alle Lebensbereiche durchdringenden Konzeption historischen Selbstverständnisses verknüpfen zu können. Geschichte wurde dergestalt – verkürzt dargestellt – zu einem fixen Besitz, ja zu einem Wesensbestandteil der Gegenwart. Diese Ausrichtung besaß eine wesentliche Basis im dynastischen Legitimationsstreben, mit dem die „Verlängerung“ der Gegenwart in die Vergangenheit als Argument zum Nachweis historisch berechtigter und geschichtlich gewordener Zustände ausgewiesen werden sollte.

Damit in unmittelbarem Zusammenhang steht die „Blüte“ der österreichischen Historiographie im 19. Jahrhundert, die in einem engen Verhältnis zu den zahlreichen Beispielen der Historienkunst in Malerei und Graphik betrachtet werden muß. Eine in allen Wissensbereichen deutlich gesteigerte Kenntnis der (eigenen) Vergangenheit war die wohl wesentlichste Voraussetzung für die gewaltige quantitative Steigerung der Produktion von Historienkunst unterschiedlichster Art, deren Themenkreise sich in Gestalt eines literarisch und bildlich gut nachweisbaren „Kanon“ langsam verfestigten. Auf dieser Grundlage wurde es schließlich möglich, aus dem quasi unerschöpflichen und kaum zu ordnenden Reichtum der eigenen Geschichte bestimmte (und aus der Perspektive der Habsburger des 19. Jahrhunderts gleichsam „aktualisierungsfähige“) Themen der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in den Vordergrund zu stellen. Ein „Kanon“ an bestimmten Sujets (und in der Folge an bestimmten Bildschöpfungen zu diesen Themen) verkörperte demnach (nach außen und innen) Anspruch und Grenzen der einzig wahren Tradition. Wer sich ihr anschloß, bekannte sich zugleich zu einer normativen Selbstdefinition, gleichsam zu einer „Identität“ – und dies nicht nur in den prominentesten Medien wie Literatur und Bildkunst. Wenn in dieser Hinsicht ein solcher „Kanon“ als zentrales Prinzip kollektiver Identitätsstiftung und -stabilisierung angesprochen werden kann, bedeutet die „Kanonisierung“ gewisser Themenkreise, auf die man sich bezog (z. B. die Frömmigkeit Rudolfs I., die Heiratspolitik Maximilians I., Graf Starhemberg als Sieger über die Türken im Jahr 1683 etc.), Begriff und Eingrenzung dieser als maßgeblich ausgewählten, literarisch und/oder bildlich definierten Traditionen. Rückgriffe auf diese prominenten Sujets der eigenen Vergangenheit dienten somit vor allem der „Abgrenzung“ sowie der „Stabilisierung“ von Geschichtskonstruktionen. Gerade dieser selektiv strukturierte Blick auf die Vergangenheit war die ideale Basis, einheitsstiftende Sym-

bolisierungen durch die Integration bzw. Ausschließung bestimmter Themen anschaulich durchzusetzen. „Kanonbildung“ im habsburgischen 19. Jahrhundert konnte auch bedeuten, daß unter ein und demselben Aspekt verschiedene Ereignisse firmierten, auch wenn sie inhaltlich und zeitlich scheinbar nichts miteinander zu tun hatten.

Am Beispiel der „Militärikonographie“ sowie der reichen Ausstattung der „Ruhmeshalle“ im Wiener „Arsenal“ (1871 fertiggestellt) wird die komplexe Genese der bildlichen Verherrlichung österreichischer „Ruhmestaten“ besonders deutlich. Hier kreuzt sich gleichsam die Propaganda des – Zusammenhalt stiftenden – österreichischen Mythos des historischen „Abwehrkampfes“ (vor allem gegen die Türken- und Franzosengefahr) mit der von den Militärs initiierten Programmatik, die („kanonischen“) Ereignisse vor allem in ihrer scheinbar unbestechlichen Faktentreue in den Vordergrund zu stellen. Der im Wortsinn ausführende Künstler Carl von Blaas mußte sich allein auf den Anteil der künstlerischen Umsetzung des von Militärhistorikern ausgearbeiteten Geschichtsprogramms beschränken. Kommentare zu inhaltlichen Problemen wurden von ihm nicht erwartet und sicherlich auch nicht akzeptiert. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts demonstriert somit in fast allen Gattungen eine – fast unumschränkte – Dominanz historischer und belletristischer Vorlagen gegenüber der künstlerischen Eigendynamik als Vollzug der in Joseph Freiherr von Hormayrs Schriften angelegten Bestrebungen, „Vaterlandsliebe“ auf der Grundlage einer verbesserten „Vaterlandskenntnis“ zu fördern. Durch diese „faktentreue“ – und damit scheinbar unbestechliche – Wiedergabe wurden in der Ausstattung des „Arsenals“ die nach langen Kämpfen auserkorenen Sujets in den Rang historischer Lehrbuchbeispiele mit hohem Grad in der realistischen malerischen Ausführung erhoben.

Damit drängt sich die generelle Frage auf, in welchem Verhältnis die österreichische Historienkunst des 19. Jahrhunderts zu den geschichtlichen Ereignissen selbst steht und in welcher Weise die Werke der bildenden Kunst den historischen „Kern“ der Ereignisse veränderten, diesen nach aktuellen Notwendigkeiten „instrumentalisierten“ und „modellierten“. Dabei zeigt sich, daß alle Werke durchwegs Geschichte zugleich enthalten, reflektieren und neu produzieren. Leopold Kupelwiesers Programm zur Freskierung der Decke des „Marmorsaals“ der ehemaligen Niederösterreichischen Statthalterei in der Wiener Herrengasse (1850 vollendet) determiniert – wie auch das Konzept für den Mittelsaal der „Ruhmeshalle“ im Wiener „Arsenal“ – die Sinnebenen der dargestellten historischen Ereignisse durch überzeitliche Allegorien, die mit den geschichtlichen Fakten in ein festes System von inhaltlicher Abhängigkeit gebracht sind. Damit ist eine wesentliche Grundhaltung der „patriotisch“ orientierten Malerei charakterisiert, die in der Folge in der zweiten Jahrhunderthälfte in eine systematische Ordnung von Geschichtsdarstellungen übergeführt werden sollte. Die „Nationalgeschichte“ stellte ein breites Reservoir an Themen bereit, deren zentrale Inhalte zugleich bestimmte (angeblich typisch habsburgische) Prinzipien und Tugenden (Treue,

Frömmigkeit, Bescheidenheit etc.) bezeichneten. Die angestrebte mediale Popularisierung der eigenen Vergangenheit ließ sich somit nicht durch die Präsentation einer Fülle unterschiedlichster Sujets erreichen, sondern viel eher durch die Reduzierung auf wenige markante – gleichsam „kanonische“ – historische Ereignisfelder, die unmittelbar mit Grundbegriffen und Leitmotiven habsburgischen Geschichtsdenkens verknüpft wurden.

Abkürzungen in den Anmerkungen

Wien, HGM = Wien, Heeresgeschichtliches Museum

Wien, KHM = Wien, Kunsthistorisches Museum

Wien, ÖG = Wien, Österreichische Galerie Belvedere

Wien, ÖNB, BA = Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv

Wien, HHStA = Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv

Wien, HHStA, OMeA = Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Obersthofmeisteramt

Wien, AVA, HBC = Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Hofbaucomité

12 Anmerkungen

1 ÖSTERREICHS „IDENTITÄTEN“ UND DIE BILDENDE KUNST IM 19. JAHRHUNDERT – BEGRIFFLICHKEITEN, METHODIK UND PERSPEKTIVEN

1 Zitiert nach: Schorske 1994, XIV.

2 Assmann 1992, 130; zur Genese des Begriffs: Stachel 2005.

3 Meier 2004, 19.

4 Hobsbawm 2002, 1.

5 Germer 1998, 34.

6 Fried 2004, 47, 231; vgl. Assmann 2004, 28.

7 Vgl. Friese 1999, 31; Melville / Rehberg 2004 (mit zahlreichen Fallbeispielen).

8 Assmann 1992, 41f.

9 Vgl. Fried 2004, 53, 165, 279.

10 Assmann / Friese 1999, 23.

11 Lübke 1979, 656.

12 Jaworski 2003, 424.

13 Marek 2004, 12.

14 Storek 2001, 73, 91.

15 Marek 2004, 9, 136.

16 Anderson 1996.

17 Bruckmüller 1996, 358.

18 Langewiesche 2000, 175.

19 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).

20 Ob die habsburgischen Gesamtstaatsmythen wirklich „(...) rational und nüchtern auf dem Entwurf des allein herrschenden Landesvaters basierten (...)“ und sich dadurch im Gegensatz zu den emotionalisierten Nationalmythen befanden, wie Heindl 2005, 63, meint, scheint auf der Basis der Werke der bildenden Kunst zumindest zweifelhaft, da das „(...) Ideal des vernünftigen Gesamtstaates mit den

landesväterlichen Herrscheridolen an der Spitze (...)“ (Heindl ebd.) zumindest nur eine Facette in der Vielfalt österreichischer Narrative des 19. Jahrhunderts darstellt. Viele Aspekte des Wirkens Rudolfs I. (siehe Ursprünge [Bd. 1, Kap. 6]) oder Erzherzog Carls entsprechen nicht den „domestizierten“ Helden-idealen, sondern fügen sich gut in das Bild kriegerischer Heroengestalten.

- 21 Vgl. Heer 1996, 22 (siehe Türken [Bd. 2]).
- 22 Kralik 1903, 2.
- 23 Redlich 1920, 7.
- 24 Vgl. Wenzel 2004.
- 25 Heer 1996; kritisch dazu Hans Mommsen (zitiert in: Haider 1998, 31), der davor warnt, die Bildung eines Österreich-Bewußtseins in der franzisko-josephinischen Zeit mit dem Begriff der „Identität“ während der österreichischen Republik zu vermengen.
- 26 Heer ebd., 17f., 22.
- 27 Zitiert nach: Krapf 1996, 171; vgl. Heer ebd., 176; Kraus 1996, 23.
- 28 Vgl. Heer ebd., 286.
- 29 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 29.123, vgl. Wien, ÖNB, BA, 21.936-A.
- 30 Wien, Albertina, Aquarell, Inv.-Nr. 28.792, vgl. Wien, ÖNB, BA, 21.938-A.
- 31 Vgl. hier auch: Alois Greil, „Szene aus den Bauernkriegen“ (Aquarell, 1867), vgl. Dorotheum, Auktion, 15.–17. November 1951 (Wien, ÖNB, BA, D 4834-B und D 12.393-B).
- 32 So auch in Hermann Eichlers Gemälde „Episode aus dem deutschen Bauernkrieg“ (Wien, Akademie der bildenden Künste, erworben 1868, Inv.-Nr. 953 bzw. Wien, ÖG, Inv.-Nr. 60).
- 33 Bruckmüller 1997, 12; Bruckmüller 1996, 33.
- 34 Zitiert nach: Dickinger 2001, 180.
- 35 Mally 1972, 53; Zöllner 1980, 31; Zöllner 1991, 72.
- 36 Bruckmüller 1996, 91.
- 37 Csáky 1996 II, 188f.
- 38 Anton Wildgans, Der österreichische Mensch und seine Heimat. Rede über Österreich o.O. (1929) [masch.], zitiert nach: Rumpler 1991, 166. Wildgans (ebd., 12) differenziert hier zwischen der politischen Idee des Kaiserstaates (als „Konglomerat von vielen verschiedenen Heimaten“) und der Heimat, die unmittelbar jeden einzelnen betrifft, vgl. Lhotsky 1976, 258.
- 39 Hanák 1992.
- 40 Siehe Zentrum-Peripherie (Bd. 2).
- 41 Bruckmüller 1996, 97.
- 42 Haider 1998, 36; Bruckmüller ebd., 185.
- 43 Bruckmüller 1997, 25.
- 44 Siehe Künstler (Bd. 2).
- 45 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 46 Kronprinz Rudolf in einer Denkschrift aus dem Jahr 1886, zitiert nach: Hamann 1993, 278.
- 47 Rumpler 1991, 166.
- 48 Ebd., 170f.; „(...) Gerade in der Hochblüte der Franzisko-Josephinischen Ära wurde demnach die rein dynastische Staatsauffassung massiv in Frage gestellt. (...)“ (ebd., 171).
- 49 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 50 Rumpler 1991, 174f.

- 51 Erwa Garibaldi, Kościuszko oder Wilhelm Tell, vgl. hier Ernst Stückelbergs Freskenzyklus für die Tellskapelle am Urnersee (1880–1882), vgl. Zelger 1972 und Zelger 1973, Abb. 50–53.
- 52 Bruckmüller 1997, 15.
- 53 Ebd., 17.
- 54 Schmidt-Brentano 1975, 282; weiters zu dieser Problematik: Kirchhoff 2001, 149–155.
- 55 Schmidt-Brentano ebd., 283.
- 56 Zur Militärikonographie siehe Militär (Bd. 1, Kap. 9).
- 57 Kirchhoff 2001, 184.
- 58 Allmayer-Beck 1987, 5f.
- 59 Zitiert nach: ebd., 94.
- 60 Zitiert nach: ebd., 95f.
- 61 Siehe Arsenal (Bd. 1, Kap. 10).
- 62 Allmayer-Beck 1987, 89.
- 63 Bruckmüller 1996, 16.
- 64 Siehe Historiographie (Bd. 1, Kap. 7).
- 65 Csáky 1988, 158; Csáky 1991, 40.
- 66 Siehe dazu: Telesko 2005 II.
- 67 Heerde 1993, 34.
- 68 Puchalski 2000, 220.
- 69 Ebd., 207, 215. Auch in Henslers „Eugen der Zweyte, der Held unserer Zeit“ (1796) wird das aktuelle Thema des Aufgebots gegen die Franzosen auf die Tradition der kriegerischen Auseinandersetzung mit den Türken projiziert, vgl. Puchalski 2000, 222. „Gemeinschaftsstiftung“ (Wagner 1989, 76) war auch eine zentrale Aufgabe der Schlachtenbilder des Münchner Hofgartenzyklus (vgl. Historienmalerei Bd. 1, Kap. 8).
- 70 Puchalski ebd., 215f. Der eigentliche literarische Herold des Wiener Aufgebotes von 1797 war Joachim Perinet (1763–1816), neben Hensler der zweite bedeutende Dramatiker des Marinellischen Theaters in der Leopoldstadt. Mut und Heroismus der Wiener Bürger stehen in seinen Werken im Zentrum des Interesses.
- 71 Csáky 1995, 273.
- 72 Siehe Dynastie und Kirche (Bd. 2).
- 73 Cole 2000, 139f., 142f.
- 74 Germer 1998, 35, 41.
- 75 Csáky 1995, 275.
- 76 Langewiesche 2000, 226.
- 77 Stachel 2001, 19f.
- 78 Siehe Dynastie und Kirche (Bd. 2).
- 79 Marek 2004, 318 (Hervorhebung W.T.).
- 80 Siehe Denkmal (Bd. 2).
- 81 (Hervorhebung W.T.), zitiert nach: L. Hevesi, Bildende Kunst unter Kaiser Franz Josef I. (2. Dezember 1898), in: *Altkunst-Neukunst, Wien 1894–1908*, Wien 1909, 2; vgl. Kitlitschka 1981, 252; Krause 1984, 454; Rumpler 1997, 524f.
- 82 Hevesi 1903, 115.
- 83 Ebd., 116 (wie bereits bei Eitelberger 1876, 72).

- 84 Hevesi 1903, 116.
- 85 Ebd., 117; bereits Ilg 1876, 40, hatte Gedanken dieser Art auf eine „(...) Identität österreichischer Kunst und habsburgischer Kunstliebe (...)“ zugespitzt.
- 86 Hevesi ebd., 118.
- 87 Zitiert nach: Schorske 1994, 224.
- 88 Krause 1980, 3.
- 89 Siehe *Dynastie und Kirche* (Bd. 2).
- 90 Wibiral 1952, 29; vgl. Kitlitschka 1981, 12f.; Kitlitschka 1984 II, 458f.
- 91 Erstmals wurde der Begriff „Kanon“ in diesem Zusammenhang von Bruckmüller 2001, 20, gebraucht; grundsätzlich: Telesko 2005 II. Die monumentalen Ausstattungsprogramme aus der Spätzeit der Monarchie basieren inhaltlich im wesentlichen auf dem im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelten Themenspektrum, wobei besondere Akzente auf Personen und Ereignissen des 16. und 17. Jahrhunderts (Karl V., Ferdinand I., Ferdinand II., Leopold I. und Prinz Eugen) nachweisbar sind. Die Quellen zur Ausstattung des Festsaals der Neuen Wiener Hofburg zeigen aber deutlich, daß man sich trotz umfassender Beratung nicht auf ein Programm einigen konnte (vgl. Kitlitschka 1981, 197–206), wobei als ein kennzeichnendes Merkmal die Unvereinbarkeit von allegorischen und historischen Sujets angesehen werden kann (vgl. Wien, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Burgbaukommission [BBK], Nr. 1709 und 1733, Protokolle der Sitzungen vom 27. November 1914 und vom 28. Jänner 1915). Die auf Initiative von Erzherzog Franz Ferdinand ab 1908 an verschiedene Künstler vergebenen 27 Bildaufträge zur Ausschmückung von Räumen in der Neuen Wiener Hofburg mit Themen aus der habsburgischen Geschichte zeigen – aufgrund der zahlreichen Zurücklegungen der Aufträge – die künstlerische und inhaltliche Krise der österreichischen Historienmalerei am deutlichsten (vgl. Kitlitschka 1997, 660f.); vgl. hier auch die Bildaufträge Franz Ferdinands für die Hofburg von 1907 (Wien, HHStA, Nachlaß Franz Ferdinand, Karton 83, fol. 209–214).
- 92 Siehe *Ursprünge* (Bd. 1, Kap. 6).
- 93 Pennerstorfer 1878, 43f.
- 94 Ebd., 44f.
- 95 Ebd., 47f.
- 96 Ebd., 48–51.
- 97 Ebd., 65f.
- 98 Ebd., 67f.
- 99 Vgl. Adel 1967, 145–147; Pennerstorfer ebd., 77–80; später auch in habsburgischen Schulgeschichtsbüchern abgedruckt, vgl. Fraungruber 1904, 26–28.
- 100 Pennerstorfer ebd., 98f.
- 101 Ebd., 105–110.
- 102 Ebd., 127f.
- 103 Ebd., 160f.
- 104 Ebd., 182–184.
- 105 Ebd., 210f.
- 106 Ebd., 243f.
- 107 Ebd., 257–260.
- 108 Ebd., 270–273.
- 109 Ebd., 297–301.

- 110 Ebd., 313f.
- 111 Ebd., 326f.
- 112 Ebd., 327f.
- 113 Ebd., 333f.
- 114 Siehe Historiographie (Bd. 1, Kap. 7).
- 115 Bowitsch 1880, 6–8.
- 116 Ebd., 25f.
- 117 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 118 Ebd., 138f.
- 119 Vgl. die entsprechenden Darstellungen in der Graphik, siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 120 Bowitsch 1880, 139.
- 121 Ebd., 143–146.
- 122 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 123 Bowitsch 1880, 143.
- 124 Ebd., 144.
- 125 Ebd.
- 126 Ebd., 149–153.
- 127 Siehe Dynastie und Kirche (Bd. 2).
- 128 Metzner 1879, Vorwort, o.S.
- 129 Ebd., Vorwort, o.S.
- 130 Ebd., 2.
- 131 Heindl 2002, 399–401 (zum Tugendcodex als Teil der Erziehung). Ein „habsburgischer Tugendkanon“ („*Pietas Austriaca*“, „*Clementia Austriaca*“ und „*Salus publica*“) wurde von F. Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“* (Beiträge zur Kunstgeschichte 16/1–2), Berlin-New York 1981, Bd. 1, 70–239, bereits für die Epoche Kaiser Karls VI. postuliert.
- 132 Metzner 1879, 33–38.
- 133 Ebd., 65–70.
- 134 Proschko 1867, 66–82.
- 135 Egger 1976, 642.
- 136 Ebd., 644.
- 137 Dieses Zitat Schillers tritt auch in Hormayrs „Archiv“ 12 (1821), 168 (vgl. Adel 1969, 153) auf.
- 138 Stekl 1997, 91; vgl. Mitterauer 1982, 113.
- 139 Vgl. Korger 1892.
- 140 Mitterauer 1982, 116.
- 141 Ebd., 112.
- 142 8 (1817). „Erinnerung“ wurde auch in anderen Publikationen eng an Dynastie gekoppelt, vgl. Häufler o.J., 55: „(...) Erinnerung und damit die Liebe zum Herrscherhause (...)“.
- 143 1 (1811).
- 144 Türkel 1980, 10.
- 145 Zitiert nach: Adel 1969, 115.
- 146 „Archiv“ ebd.
- 147 S. 243.

- 148 Assmann 1993, 52f.
- 149 Beck 1991, 63, 67 (mit Abb.).
- 150 Grundsätzlich: Steinberg 1990, 29; Breuss / Liebhart / Pribersky 1995, 44.
- 151 Assmann 1992, 125f.; Telesko 2005 II.
- 152 Assmann ebd.
- 153 Bereits Friedrich Schlegel nahm in seinen Vorlesungen zur Geschichte eine Eingrenzung auf Rudolf I., Maximilian I. und Karl V. vor – Persönlichkeiten, in deren Politik er die Verkörperung der Idee vom wahren Kaisertum zu erkennen glaubte (Puchalski 2000, 268). Nicht zuletzt betrachtete Johann Ladislaus Pyrker („Tunisia“, 1820) Kaiser Karl V. als quasi heiligenähnliche Gestalt (vgl. Fuchs 2002, 21, 25, 63–65).
- 154 Assmann 1992, 127; vgl. Nipperdey 1991, 248 („Geschichte beunruhigt unsere Identität. Aber sie stabilisiert sie auch.“).
- 155 Feichtinger 2003, 23.
- 156 Keil 1989, 216, Nr. 136.
- 157 Ebd., 215, Nr. 134.
- 158 „Kanonisierung“ als Beschränkung und Personenkult sind auch zwei kennzeichnende Merkmale der „Kanonisierung literarischer Klassiker“ im 19. Jahrhundert, vgl. Assmann 1993, 62f.
- 159 Siehe Historiographie (Bd. 1, Kap. 7).
- 160 Faix 2000, 134f., 138; zu den mit diesen Fragen in Zusammenhang stehenden und im Zweiten Weltkrieg zerstörten Fresken im Neuen Schloß in Stuttgart von Joseph Anton von Gegenbaur (1836–1856) zu Themen der mittelalterlichen Geschichte Württembergs: Ehmer 1997.
- 161 Zöhler 1893, Vorwort, S. IV.
- 162 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 163 Zöhler 1893, 147f.
- 164 Ebd., 147.
- 165 Ebd., 159f.
- 166 Ebd., 160.
- 167 Ebd., 161–164.
- 168 Ebd., 164.
- 169 Ebd., 183f.
- 170 Ebd., 183.
- 171 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 172 Zöhler 1893, 184.
- 173 Ebd., 194–198.
- 174 Ebd., 218f. (anlässlich des Hochwassers vom März 1879 und der Versprechungen des Neuaufbaus der Stadt).
- 175 Ebd., 224f.
- 176 Ebd., 225–231.

2 DIE FORMIERUNG DER „NATION ÖSTERREICH“ ALS SCHWIERIGER PROZESS VON DER „CASA D’AUSTRIA“ ZUM HABSBURGISCHEN „GESAMTSTAAT“

- 1 Albert Zipper im Jahr 1900 (zitiert nach: Haider 1998, 73).

- 2 Cole 2000, 18. Da es kein Bündel an primordialen identitätsstiftenden Symbolen gibt, wird die Konstruktion nationaler Identitäten wesentlich von den sozialen Trägergruppen geprägt (Eisenstadt 1991, 21).
- 3 Uhl 1999, 45.
- 4 Cole 2000, 18, 93.
- 5 Bruckmüller 1996, 90; ergänzend dazu: Bruckmüller 1991.
- 6 Klingenstein 1995, 150, 187f.; Katalog Ostarrichi 1996, 72; Klingenstein 1997. Kaiser Karl VI. sprach im Testament des Jahres 1711 von den beiden Monarchien, der „Monarchia Austriaca (Austriae)“ und der „Monarchia Hispanica (Hispaniae)“ (Zöllner 1980, 20f.).
- 7 Rumpler 1997, 14.
- 8 Zitiert nach: Klingenstein 1995, 192f.
- 9 Ebd., 201 (Hervorhebung W.T.).
- 10 Zu diesen Werken: ebd., 211f.
- 11 Vgl. Puchalski 2000, 63, 104f.
- 12 Klingenstein 1995, 205f.; Katalog Ostarrichi 1996, 73; Katalog Kaisertum 1996, 8–13.
- 13 Zöllner 1980, 27.
- 14 Ebd., 29.
- 15 Klingenstein 1995, 209.
- 16 Zitiert nach: Häusler 1991, 32; Häusler 1991 II, 154; Krapf 1996, 171.
- 17 Rauchensteiner 1984, 52; Häusler 1991 ebd., 31f.; Häusler 1995, 228; Haider 1998, 41; Heindl 2002, 405.
- 18 Paulmann 2000, 107.
- 19 Rauchensteiner 1984, 52.
- 20 Eglau 2000, 73.
- 21 Ein wenig bekanntes Denkmal des frühen österreichischen Vaterlands- und Nationalpatriotismus besteht in einem Entwurf des Landschaftsgärtners Petri, der für einen „Nationalgarten“ in der Wiener Brigittenau Kaiser Leopold II. (1790–1792) ein Konzept vorlegte: Die reiche Staffage sollte den um das Vaterland verdienten Männern gewidmet sein und Szenen aus der Vaterlandsgeschichte sowie Statuen berühmter Männer beinhalten, vgl. Hajós 1989, 90; Matsche-von Wicht 1994, 77.
- 22 Bereits Gottfried van Swieten (1733–1803), Leiter der Studienhofkommission, sah in der Bildung durch „vaterländische“ Geschichte ein wichtiges Identifikationsinstrument, vgl. Heindl 2002, 402.
- 23 „An die deutsche Nation“ (Kriegsaufruf Erzherzog Carls, verfaßt von Friedrich Schlegel, in: „Vaterländische Blätter [...].“, April 1809, 159), zitiert nach: Frass 1962, 94f., Nr. 62; Kirchhoff 2001, 17f., vgl. Heer 1996, 176.
- 24 Heer ebd., 174.
- 25 Adel 1969, 32, 208, Nr. 27; Türkel 1980, 42–46, 80f.; zu dieser Zeitschrift und anderen „vaterländischen“ Blättern: Heer ebd., 172; Bruckmüller 1996, 226; Rumpler 1997, 89; am 6. Mai 1814 übernahm Franz Sartori die Redaktion der „Vaterländischen Blätter“, vgl. Föttinger 1951, 9f.
- 26 „Vaterländische Blätter“ 1 (1808), 3; vgl. Langsam 1930, 58f.; Frass 1962, 68–70, Nr. 46; Puchalski 2000, 63.
- 27 Zitiert nach: Hammer 1935, 35.
- 28 Ebd., 35f.
- 29 Herb 1898, 30f.
- 30 Bratislava, Städtisches Museum; vgl. John 1913, 225 (Abb.).

- 31 Vgl. „Vaterländische Blätter“ vom 3. Februar 1809, Nr. VIII, S. 66; vgl. Wolf 1991, 83–87.
- 32 Hammer 1935, 44f.
- 33 Sein streng klassizistischer Epitaph in der Wiener Karlskirche (rechter Eingangsflügel), 1812, wurde von Johann Sautner nach einem Entwurf von Franz Anton Zauner und Heinrich Friedrich Füger gefertigt, vgl. Poch-Kalous 1970, 183f.
- 34 In seinem Aufsatz aus dem Jahr 1811 („Über die nationale Wesenheit der Kunst“), vgl. Frodl-Schneemann 1984, 24f.
- 35 Vgl. Kraus 1996, 22.
- 36 Siehe Historiographie (Bd. 1, Kap. 7).
- 37 Siehe Steiermark und Erzherzog Johann (Bd. 2).
- 38 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 39 Vgl. Puchalski 2000, 78, 197–203.
- 40 Collin 1809, 6f.
- 41 Ebd., 7.
- 42 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 43 Collin 1809, 28f., bes. 29; vgl. Langsam 1930, 74, 200f.
- 44 Puchalski 2000, 197f.
- 45 Ebd., 204.
- 46 Langsam 1930, 107f., 208f.
- 47 Benna 1982, 385; Häusler 1995, 226; Haider 1998, 39.
- 48 Benna ebd., 385.
- 49 Wängermann 1988; Rauchensteiner 1984, 45; grundsätzlich zur österreichischen Vaterlandsliebe im 19. Jahrhundert: Bruckmüller 1998, 271f.; zu Sonnenfels: Kann 1962, 149–257. Kaiser Josephs II. „Hirtenbrief“ vom Dezember 1783 („Erinnerung an seine Staatsbeamten“) hatte zum zentralen Inhalt, daß bei der Formulierung aller Gesetze und Verordnungen immer demonstriert werden solle, daß der Fürst seine Untertanen „(...) liebt, für sie sorgt, (...)“.
- 50 Puchalski 2000, 47.
- 51 Bruckmüller 1999, 513f.; Bruckmüller 2001, 16f.
- 52 Puchalski 2000, 53f.
- 53 Genersich 1793 I, 198, vgl. Stettner 1989; Puchalski ebd., 55–58.
- 54 Puchalski ebd., 59f.
- 55 Mally 1972, 54; Benna 1982, 385; Kreissler 1991, 62; Häusler 1995, 226; Bruckmüller 1996, 228, 336; Rumpler 1997, 89f.; Haider 1998, 39f.
- 56 Mally ebd., 54.
- 57 Rumpler 1997, 90.
- 58 Grundsätzlich: ÖBL 9 (1988), 427f.
- 59 Föttinger 1951, 21–25.
- 60 Wie bereits programmatisch formuliert in „Wer ist ein österreichischer Patriot im Geist und in der Wahrheit“ (o.O. 1813), 11f., mit dem Satz „Der wahre österreichische Patriot liebt sein Vaterland, weil er es kennt; (...)“ (zitiert nach: Puchalski 2000, 69).
- 61 Sartori 1809, Teil 2, 157f.
- 62 Vgl. Föttinger 1951, 40f.
- 63 Ein in der bildenden Kunst ansonsten eher selten auftretendes Thema, vgl. hier: „Blondel und Richard

- Löwenherz im Heerlager von Akkon“, Gemälde von Gustav Buschmann, 1846 (Wien, ÖNB, BA, D 6984-B). Ein Stich (frühes 19. Jahrhundert?) von Josef Axmann nach einer Zeichnung von Carl Mayer zeigt in romantisierend-historisierender Weise den Sänger Blondel mit Harfe und im Turm Richard Löwenherz (Wien, ÖNB, BA, Pf 3578:C[1] bzw. NB 327.394-A).
- 64 Siehe Türken (Bd. 2).
- 65 Die Hinrichtung des Andreas Baumkirchner am 23. April 1471 ist bereits Gegenstand in der Publikation „Alt und Neues Oesterreich (...)“ von P. Mathias Fuhrmann, 2. Teil, Wien 1735, 266 (Kupferstich) [Wien, ÖNB, BA, 169.198-B].
- 66 Sartori 1816, 1.
- 67 Zitiert nach: Kreissler 1991, 63.
- 68 Siehe Kapitel Zentrum-Peripherie (Bd. 2).
- 69 Zitiert nach: Rumpler 1997, 315.
- 70 Bled 1988, 101.
- 71 Rumpler 1997, 332.
- 72 Urbanitsch 1984, 245; Blöchl 1993, 31f.; Häusler 1995, 240; Rumpler ebd., 334; Haider 1998, 49.
- 73 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 9160, Wien, Albertina, Inv.-Nr. N. E. 3055 und ÖNB, BA, 42.040 in Ptf. Nr. III/2/44, vgl. Fontana 1987, 80 (Abb.); Kristan 1996, 88f., Nr. 44.
- 74 Zöllner 1988, 65f.; dazu grundlegend: Kann 1964, 30–39; der magyarisches Nationalismus wurde in programmatischen Gemälden formuliert, etwa in Mihály Zichys (1827–1906) „Die ungarische Nation“ (1894; Rumpler 1997, 519 [mit Abb.]), und besaß den Charakter einer „Integrationsideologie“ (Rumpler ebd., 520).
- 75 Kann ebd., 37.
- 76 Uhl 1999, 41.
- 77 Csáky 1996 II, 169; Csáky 1991, 35f.; vgl. Geulen 1999, 357.
- 78 Csáky 1988, 153.
- 79 Csáky 2003, 51f.
- 80 Csáky 1996, 50f., 59.
- 81 Reynolds 2000, 204.
- 82 Ebd., 209, 217f. (Hervorhebung W.T.); grundlegend: Fliedl 1986, 58–66.
- 83 Reynolds ebd., 209. Zu Alois Riegls Stellungnahmen gegen die politische Vereinnahmung von Wissenschaft und Kunst im Dienst eines „habsburgischen Nationalstils“, vgl. Vasold 2004, 59–70.
- 84 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 85 Csáky 1991, 29.
- 86 Ebd., 29–32.
- 87 Ebd., 38f.; Csáky 1996, 50–52 (dazu: Brix 1996); Haider 1998, 29f.; Pluralität war auch *innerhalb* Cisleithaniens in erheblichem Maße prägend: Landsmannschaftliche Verbindungen, die ihren Landespatronen – die Kärntner dem hl. Domitian, die Steirer dem hl. Ägyd, die Böhmen dem hl. Wenzel, die Mährer den Hll. Cyrill und Method – huldigten, bildeten sich in Wien bereits im 18. Jahrhundert (Benna 1982, 385). Die dezidiert plurale Verfaßtheit ist auch der Grund, warum es praktisch kein anschauliches und bildlich formuliertes *Gesamtbild* für Österreich, etwa in der Art von Jean-Elie Dautuns Gemälde „Die berühmten Schweizer“ (um 1829, Basel, Privatbesitz [Zelger 1973, Abb. 29]), gleichsam eine Visualisierung der eigenössischen „Walhalla“, geben konnte.
- 88 S. 8f., vgl. Magris 2000, 77; Bruckmüller 2001, 4; Mally 1972, 56f.; Zöllner 1980, 32; Häusler 1995, 233.

- 89 Rumpler 1997, 373f.
90 Andrian-Werburg 1843, 18.
91 Ebd., 67.
92 Ebd., 69.
93 Ebd., 149.
94 Ebd., 165.
95 Zitiert nach: Csáky 1996, 47.
96 Zitiert nach: Hamann 1993, 286.
97 Bruckmüller 1995, 267–270; Bruckmüller 1996, 373–375.
98 Zum Autor: siehe Identität (Bd. 1, Kap. 1).
99 Pennerstorfer 1878, V.
100 Ebd., VI.
101 Csáky 1996, 61.
102 Bruckmüller 1995, 272.
103 Siehe Historiographie (Bd. 1, Kap. 7).
104 Katalog Ostarrichi 1996, 121, Nr. 5.7.07 (mit Abb.).
105 Friedrich 1908, 3 (Vorwort).
106 Ebd.
107 Mit dieser Intention ergeben sich deutliche Beziehungen zu Spezifika maria-theresianischer Ikonographie, wie sie in der Ausmalung der „Großen Galerie“ des Schlosses Schönbrunn (1760/1761) durch Gregorio Guglielmi (1714–1773) deutlich werden (vor allem in der Huldigung der habsburgisch-lothringischen Länder mit den spezifischen [!] Produkten und Grundlagen ihres Wohlstandes im mittleren Deckenbild), vgl. S. von Langen, Die Fresken von Gregorio Guglielmi (Tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte 64), München 1994, 168–181, Abb. 32–36.
108 Friedrich 1908, 7.
109 Ebd., 10.
110 Ebd., 13.
111 Ebd., 14.
112 Ebd., 14f.
113 Ebd., 16f.
114 Ebd., 18.
115 Ebd., 19.
116 Ebd.
117 In Albert Ills drittem und viertem Programmentwurf für die plastische Gestaltung der Neuen Burg in Wien vom 16. Mai und 30. Juni 1893 (Wien, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Hofbaucomité [HBC], Nr. 23325; grundsätzlich: Lhotsky 1941, 106f., 176–178) ist ebendieser Aspekt der regionalen Spezifizierung als Identitätsmerkmal wiederum anzutreffen, indem dort die Schlußsteine der Bogenfenster, „(...) die Naturwelt der verschiedenen Landstriche der Monarchie (...)“ bezeichnen.
118 Wien, ÖNB, BA, NB 605.479-C; dazu grundsätzlich: Unowsky 1998, 288; Unowsky 2005, 155–161.
119 Bruckmüller 1995, 257; Katalog Ostarrichi 1996, 72f.; Haider 1998, 156.
120 Bled 1988, 265; Bruckmüller ebd., 260f.; Haider ebd., 156f.
121 Zitiert nach: Heer 1996, 221f.
122 Zitiert nach: ebd., 245.

- 123 Hamann 1984 II, 322f.
- 124 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 125 Hamann 1984 II, 320f.
- 126 Siehe Denkmal (Bd. 2).
- 127 Urbanitsch 1984, 242.
- 128 Auch die französische Historienmalerei ab der Jahrhundertmitte ist durch eine – im Verhältnis zu Österreich – ungewöhnliche Konjunktur gekennzeichnet, welche die eigene Vergangenheit „emotionalisiert“ in den Blickpunkt nimmt, vgl. Kohle 1998, 118.
- 129 Wagner 1989, 92–102; Gall 1993; Katalog Marianne und Germania 1996, 31–67.
- 130 Vgl. Beduzzis Fresken im Niederösterreichischen Landhaus: siehe Historiographie (Bd. 1, Kap. 7).
- 131 Vgl. Keller 1970, 159; E. Hubala, Johann Michael Rottmayr, Wien-München 1981, 144f., Nr. F 10 (mit Quellen und Literatur).
- 132 Vgl. „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ (Bukowina), Wien 1899, 57 (Xylographie); Laurenčić 1898, Bd. 1, Nr. 6, S. 125. Im Jahr 1918 verschwand die Statue unter ungeklärten Umständen und tauchte im Mai 2003 bei Bauarbeiten überraschend wieder auf.
- 133 Hinterer Einbanddeckel von Wien, ÖNB 108.044-B.H., Bd. 2 (Einbandsammlung ES 148; Foto: Wien, ÖNB, BA, E 17.977-C).
- 134 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 5831 (derzeit in der Hermesvilla ausgestellt).
- 135 Siehe Denkmal (Bd. 2).
- 136 Tuschfeder, aquarelliert (Wien, Albertina, Az 7598, Mappe 44, Umschlag 3, Nr. 15); Katalog Klassizismus 1978, 132, Nr. 194; Katalog Tirolische Nation 1984, 434f., Nr. 13.157 (mit Abb.); Frodl 2002, 472f., Nr. 183.
- 137 Der „Genius des Vaterlandes“ ist auch Teil eines umfassenden Programms mit Personifikationen an der Figurenbrüstung des Palais Coburg in Wien (1864; Högel / Kurdjovskij 2003, 80, Abb. 86).
- 138 Aquarellierte Tuschfederzeichnung (Wien, Akademie der bildenden Künste, Archiv, Akademie-Akten ex 1826/1827, Zl. 7597, Lit. „L.“ [Katalog Klassizismus 1978, 132f., Nr. 199, Abb. 19]).
- 139 Poch-Kalous 1970, 192, 243f., Anm. 142; Waissenberger 1986, 201.
- 140 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2771; im Jahr 1835 Ankauf auf der Akademieausstellung in Wien für die Kaiserliche Gemäldegalerie (Hülmbauer 1992, 133).
- 141 Wien, ÖNB, BA, Pk 500, 26 bzw. 195.878-B.
- 142 Krause 2003, 210; grundsätzlich: Krasa 2007.
- 143 Katalog Dorotheum 453 (1981), Nr. 720 bzw. Wien, ÖNB, BA, 38.765-A.
- 144 Wien, ÖNB, BA, 154.999-A.
- 145 Ebd., BA, Pk 353/180 bzw. 213.169-B.
- 146 Wien, Albertina; Wien, ÖNB, BA, 460.720-B, vgl. Kristan 1996, 100–104, Nr. 54a, Erläuterungstext: Wien, Albertina, Inv.-Nr. 5907 (Kristan ebd., 103, Nr. 54b).
- 147 Konzeptionen dieser Art sind auch in anderen Ländern üblich, zieht man etwa Carl Theodor von Pilotys Monumentalgemälde „Die Geschichte Münchens“ (1879, ehemals Neues Rathaus München, heute: München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Inv.-Nr. K 2850) als Vergleich heran, vgl. Katalog Piloty 2003, 375–407, Nr. 18.
- 148 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 145.011, vgl. Poch-Kalous 1948, 24f.; Poch-Kalous 1970, 178; Katalog Klassizismus 1978, 157f., Nr. 336, 337, Abb. 40, 41; Frodl 2002, 467f., Nr. 175.
- 149 Zitiert nach: Poch-Kalous 1948 ebd., 93, Nr. U 43; vgl. Katalog Klassizismus ebd., 157; Katalog Monumente 1994, 17.

- 150 Zitiert nach: Poch-Kalous ebd., 94, Nr. U 43; vgl. Katalog Klassizismus ebd., 157f.
- 151 Peztl 1826, 48.
- 152 Ebd., 49.
- 153 Ebd., 48f.
- 154 Poch-Kalous 1948, 23.
- 155 Quellen zitiert nach: ebd., 84–86, Nr. U 42; vgl. Kapner 1970, 462, 465; Katalog Klassizismus 1978, 155; Czeike 2 (1993), 582.
- 156 Poch-Kalous ebd., 23f.
- 157 Zitiert nach: ebd., 86, Nr. U 42c; Katalog Klassizismus 1978, 155.
- 158 Vgl. Poch-Kalous ebd., 27f.; Abb. 15, 16; Katalog Klassizismus ebd., 155, Nr. 325; Kräftner 2004, 105, Nr. II.26.
- 159 Poch-Kalous ebd., Abb. 14, 17; Katalog Klassizismus ebd., Nr. 326.
- 160 Siehe Salzburg (Bd. 2).
- 161 Kapner 1970, 456f.; Ostrowski 1991, 177–185; zusammenfassend: Winkler 1994; eine Medaille von Konrad Lange, anlässlich der Enthüllung, zeigt am Revers den „Austria“-Brunnen mit der Beischrift: „ERRICHTET VON DEN BÜRGERN WIENS“ (Katalog Wien Medaille 1991, Abb. 19).
- 162 Ferdinand Georg Waldmüller übte heftig Kritik („Ideenbankrott“) an dem in keiner architektonischen Verbindung mit seiner Umgebung stehenden und daher wie ein vergrößerter Tafelaufsatz wirkenden Brunnen (vgl. Poch-Kalous 1970, 198). Der in der Folge von vielen Wiener Künstlern und Kunstschriftstellern angefeindete „Austria“-Brunnen wurde auch hinsichtlich des Konzepts kritisiert, wenn etwa Ludwig August Frankl (1846) monierte, daß ein Hinweis auf die Stadt Wien fehle, wiewohl damit dem Staat Österreich ein Denkmal gesetzt werde; ähnlich argumentierte Eitelberger (vgl. Winkler ebd., 16–19).
- 163 Winkler ebd., 3.
- 164 Zitiert nach: ebd., 6.
- 165 Ebd., 6, 10.
- 166 Wien, WStLA, H.A.-A., Historika 1, Fasz. Nr. 299; vgl. Winkler ebd., 10–14.
- 167 Zitiert nach: Winkler ebd., 10; vgl. Otten 1970, 77.
- 168 Es ist dies ein Typus, der später auch in der Medaillenkunst auftritt, vgl. eine Medaille von Josef Tautenhayn anlässlich der 100-Jahrfeier der Befreiungskriege, 1913 (Avers: Austria mit Schwert und Wappenschild vor der Vedute Wiens; Revers mit drei Ovalbildern in Lorbeer: Fürst Schwarzenberg, Erzherzog Carl und Andreas Hofer mit Hinweis auf Aspern 1809, Berg Isel 1809 und Leipzig 1813), vgl. Wien, HGM, EB 1981–95; Wurzbach-Tannenberg I 1943, 94, Nr. 599.
- 169 Winkler 1994, 13.
- 170 Ebd., 20.
- 171 Brief Schwanthalers vom 9. August 1845; vgl. Winkler ebd., 20.
- 172 Winkler ebd., 21; vergleichbar der „Bavaria“ (zur Ikonographie der „Bavaria“: Katalog Bavaria 2000, 397–400).
- 173 Riesenfellner 1998 V, 333.
- 174 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 175 Siehe Tirol (Bd. 2).
- 176 Wien, ÖNB, BA, L 24.954-C.
- 177 Krause 1980, 48–50.

- 178 Fünf Figuren kamen nach Kriegsbeschädigungen 1945 nach Wieselburg (wo sich heute nur mehr Kopien befinden); die Figur der Drau war bereits früher nach Greifenburg im Drautal gekommen, vgl. Poch-Kalous 1970, 210.
- 179 Krause 1980, 50, Abb. 37.
- 180 Katalog Monumente 1994, 153–155, Nr. 106–108.
- 181 Krause 1980, Abb. 30. Letztere wurde auf der österreichischen Abteilung der Pariser Weltausstellung (1867) gezeigt.
- 182 Vgl. Wien, Wien Museum, Gußmodelle (1864), Inv.-Nr. 68.005/1-3, vgl. Katalog Monumente 1994, Nr. 106–108.
- 183 Berg 1999.
- 184 Der Wiener Gemeinderat hatte den Auftrag gegeben, die Wiener Schwarzenbergbrücke (1865 eröffnet) mit den allegorischen Figuren von „Austria“, „Vindobona“, „Wissenschaft“, „Kunst“, „Handel“ und „Industrie“ zu zieren. Carl Kundmann, gebürtiger Wiener, wurde vom Gemeinderat offiziell mit dieser Aufgabe betraut. Nach vielen Schwierigkeiten und unterschiedlichen Ansichten der Gemeinderäte blieb die Brücke aber letztlich ohne plastischen Schmuck, vgl. Springer 1979, 295, Abb. 36.
- 185 Kitlitschka 1981, 25f.
- 186 Inv.-Nr. K 726-736.
- 187 Katalog Ostarrichi 1996, 582f., Nr. 14.7.07 (mit Abb.); Kombinationen dieser Art treten häufig auch in allegorischen Blättern auf, vgl. „Austria mit slawischer und magyarischer Amme“ (Lithographie von Vinzenz Katzler, 1869), vgl. M. Wagner (Hrsg.), Niederösterreich – Menschen und Gegenden, Wien-Köln-Weimar 2004, 69 (mit Abb. [ohne Quellennachweis]).
- 188 Klagenfurt, Kärntner Landesmuseum Inv.-Nr. K 728.
- 189 Ebd., Inv.-Nr. K 733; frdl. Mitteilung von Robert Wlattnig (Klagenfurt, Kärntner Landesmuseum).
- 190 E. Hellmer Jr., Ein Monumentalbrunnen und seine Entstehung. Skizzen, Studien, Varianten und Details von Edmund Hellmer's Marmorbrunnen an Seiner Majestät Hofburg am Michaelerplatz in Wien, darstellend „Die Herrschermacht Österreichs zu Lande“, Wien 1900, 21 (Verallgemeinerung vom herrscherlichen Individuum zum „zeitlosen Menschen“).
- 191 Krause 1980, 219–221, Abb. 174, 176; Frodl 2002, 502f., Nr. 222.
- 192 Krause 2003, 211.

3 MARIA THERESIA – DIE „LANDESMUTTER“ ALS INTEGRATIONSFIGUR IM 19. JAHRHUNDERT

- 1 Siehe auch Nation (Bd. 1, Kap. 2).
- 2 Barta 2001, 84.
- 3 Ebd., 43f.
- 4 Ebd., 86.
- 5 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 6 Barta 2001, 60, Abb. 42.
- 7 Keil 1999, 16.
- 8 Ebd., 16.

- 9 Ebd., 23.
- 10 Ebd., 18.
- 11 Ebd.
- 12 Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 440 bzw. 237.843-B; vgl. Katalog Ereignisbild 1987, 116–119, Nr. 100.
- 13 Siehe Joseph II. (Bd. 1, Kap. 4).
- 14 Z. B. Stich von Charles Girardet (1780–1863), Paris (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.620) als Teil einer Serie mit Darstellungen berühmter Persönlichkeiten.
- 15 Kupferstich von Moitte (Vorname nicht nachgewiesen) [„LE MONARQUE BIENFAISANT“], 1774 (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 104.674).
- 16 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 134.074.
- 17 Ebd., Inv.-Nr. 134.075.
- 18 Wien, ÖNB, BA, Pg 173 162/6 in Ptf 127:I (89).
- 19 Dehio Niederösterreich 2003, 1192; vgl. W. Telesko, Die Seitenaltarbilder der Marienkirche in Sulz im Wienerwald. Ein Beitrag zur Frömmigkeitsgeschichte im maria-theresianischen Zeitalter, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 48 (2000), 379–404.
- 20 Z. B. die Graphik „Franz Joseph als Graf Rudolf von Habsburg“ (siehe Ursprünge [Bd. 1, Kap. 6]).
- 21 Katalog Ostarrichi 1996, 309, Nr. 10.4.08 (mit Abb.).
- 22 Ressel 1982, 31f., Abb. 15.
- 23 Vgl. Polleross 1988, 332f., Nr. 623 (Nachzeichnung von Franz Anton Zeiller?); Schmal 2001, 216, Anm. 763; Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Wesentlich ist in diesem Zusammenhang auch die Miniatur „Kaiser Franz I. Stephan als Mönch“ (aus der Sammlung der Porträtminiaturen der ÖNB), heute in den Räumen der Präsidentschaftskanzlei der Wiener Hofburg, vgl. Katalog Lothringen 2000, 276 (Abb.), 296, Nr. 12.25.2, Nr. 23.
- 24 Andergassen 2002, 80.
- 25 Bruckmüller 1998, 283.
- 26 Wandruszka 1968, 188.
- 27 Zitiert nach: ebd., 187. Schmal 2001, 231, nahm hingegen an, daß sich die Verehrung Marias stabilisierend auf die Rolle Maria Theresias als „Landesmutter“ auswirkte.
- 28 Barta 2001, 58f. (mit Hinweis auf Wandruszkas Untersuchungen).
- 29 Bruckmüller 1998, 283; vgl. Suppanz 2004, 36.
- 30 E. Guglia, Kaiserin Maria Theresia (Deutschösterreichische Jugendhefte 4), Wien-Prag 1918, 55.
- 31 K. A. Schimmer, Die große Maria Theresia. Das Leben und Wirken dieser unvergesslichen Monarchin, in Verbindung mit der Zeit- und Kriegsgeschichte während ihrer ruhmvollen Regierung, Wien 1854, V.
- 32 K. Othmar, Maria Theresia. Historisches Schauspiel in fünf Aufzügen, Wien 1879 (das zur Zeit des Österreichischen Erbfolgekrieges spielt), vgl. S. 92–94; Reichstag zu Preßburg 1741, S. 112: Schlußansprache der Kaiserin: „(...) Sorg' jeder für das Amt, das ihm verliehen, (...) Dann wird die gold'ne Zeit dem Staate leuchten, (...)“.
- 33 Vgl. Frodl 2002, 485f., Nr. 201.
- 34 Krasa-Florian 1979, 447; vgl. Riesenfellner 1998 V, 348. Die Epoche Karls VI. und Maria Theresias wurde bereits bei Ilg 1880 mit dem österreichischen Staatswesen in Verbindung gebracht, und der Barock erfuhr solcherart als „Stil des Habsburgerreiches“ Interpretation (Haiko 1998, 199), siehe grundsätzlich: Barock (Bd. 2).

- 35 Siehe Kärnten (Bd. 2).
- 36 Krasa-Florian 1979, 447; Krause 1980, 15; Kitlitschka 1984, 138 (mit Abb.); Hinteregger 1993, 20–24, 60, Abb. 41–46, bzw. Autengruber 1997, 424f., Abb. 3 (Gipsmodell im Wien Museum, Inv.-Nr. 18.389); Riesenfellner 1998 V, 343f.; Frodl 2002, 462.
- 37 Vgl. die Gedenkmedaille von Anton Pittner zum 31. August 1862 auf die Säkularfeier der Militärakademie und die Errichtung des Maria-Theresien-Denkmal. Avers: „ERRICHTET VON DEN EHEMALIGEN ZÖGLINGEN IN WR. NEUSTADT“ (vgl. Wurzbach-Tannenbergl II 1943, 966, Nr. 6042) sowie eine Medaille von Friedrich Leisek (Revers mit Denkmal) anlässlich der Errichtung (vgl. Bruckmüller 1998, 286 [mit Abb.], Nr. A 26).
- 38 Zusammenfassend: Frodl 2002, 523f., Nr. 227.
- 39 Drei Blätter in: Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), PAB (Planarchiv Burghauptmannschaft, Mappe N-6), vgl. Krasa-Florian 1979, 448f., Abb. 228; Krause 1980, 3, Abb. 1; Krasa-Florian 1993, 225f., Abb. 3.
- 40 Krasa-Florian 1979 ebd., 449; Krause ebd., 3; Otten 1970, 154, Abb. 316, 318; Hinteregger 1993, Abb. 69 (Schwanthaler Sammlung, Inv.-Nr. 1316).
- 41 Krasa-Florian ebd. (mit Quellenangaben); Krause ebd., 15; vgl. Riesenfellner 1998 V, 350. Im Jahr 1863 entwarf Anton Dominik Fernkorn ein Denkmal für Maria Theresia, das die Form einer Quadriga zeigte (Aurenhammer 1959, 63, Nr. 101; Krause ebd., 3).
- 42 Siehe Denkmal (Bd. 2) und weiter unten.
- 43 Vgl. Wien, ÖNB, BA, Pf 1088-D(9); das Modell befindet sich heute im Theresianum (Wien IV., Favoritenstraße 15).
- 44 Eine erste inhaltliche Skizzierung der Konzeption des Denkmals dürfte in einem Schreiben Alfred von Arneths vom 23. November 1872 überliefert sein (Wien, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Hofbaucomité [HBC], Fasz. 21 [Nr. 195]). In diesem ersten Entwurf votiert der Historiker für eine Standfigur der Kaiserin, die er als „Herrscherin“ dargestellt zu sehen wünscht. Kennzeichnend ist besonders sein Hinweis auf Bildnisse des 18. Jahrhunderts als geeignete Vorbilder für die Wiedergabe von Figur und Gewand Maria Theresias. Das von Arneth vorgeschlagene Diadem als einzig angemessene (weil quasi überationale) Insigne entspricht – seiner Meinung nach – der „(...) Universalität der Herrscherstellung der Kaiserin (...)“. Arneth votiert in diesem Zusammenhang nachdrücklich für die Wahl historischer (anstelle von allegorischen) Figuren am Sockel und bringt auch die Darstellung prominenter historischer Ereignisse (Maria Theresia am 11. September 1741 in Preßburg) in Diskussion. Am 27. November 1872 beschloß das Baucomité, Alfred von Arneth für diesen Entwurf zu danken und Semper und Hasenauer bei weiteren Beratungen zu konsultieren (ebd. HBC 197). Im Jänner 1873 dürfte dann Arneth ein Detailkonzept (in Form einer Zusammenfassung des Erstentwurfs) verfaßt haben (ebd. HBC 195). Ähnlich wie bei der Konzeption der „Ruhmeshalle“ im Wiener „Arsenal“ (siehe Arsenal [Bd. 1, Kap. 10]) fungierte somit Arneth als ausgewiesener Historiker als Ersteller des Programms.
- 45 Wien, ÖNB, BA, 448.917-B (Fotografie).
- 46 Krasa-Florian 1979, 449f. In der frühen historischen Forschung wurde die Maria Theresia Zumbuschs sogar als thronende „personifizierte Austria“ interpretiert, vgl. A. Müller-Guttenbrunn, zitiert nach: Millenkovich-Morold 1914, 60.
- 47 Zitiert nach: Kristan 1998, 96.
- 48 Wien, HGM, Inv.-Nr. 0000/20/BI 27532, vgl. Wien, ÖNB, BA, H 1136-C: vgl. Krumpöck 2004, 201.

- 49 Krasa-Florian 1979, 447, Abb. 227.
- 50 Felmayer 1986, 152, Abb. 174. Diese Statue wird anlässlich der Wiener Kunstausstellung (1846) in den „Oesterreichischen Blättern für Literatur und Kunst“ 3 (1846), Nr. 74, S. 581 (zum 20. Juni 1846), beschrieben.
- 51 In einer ersten Konzeption ließ Zumbusch zwei kranzhaltende Genien über der Kaiserin (deutlich in der Tradition von Balthasar Molls Klagenfurter Monument) schweben, vgl. Krause 1980, 184, Anm. 389.
- 52 Der Bildhauer hatte zum Studium der Physiognomie der Kaiserin im Jahr 1876 zwei Bildnisse der Monarchin aus der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste entlehnt, vgl. Poch-Kalous 1970, 247, Anm. 257.
- 53 Kolisko 1931, 13.
- 54 Ebd., 55, Anm. 1; Abdruck des Programms Arneths für das Maria-Theresia-Denkmal vom 16. Februar 1876 bei: Kapner 1973, 142–146.
- 55 Denkschrift Arneths vom 23. November 1872: Wien, HHStA, OMeA, 90/1 ex 1873; vgl. Kapner 1969, 41; Zumbusch sollte demnach „(...) eine sitzende Kolossalstatue der Kaiserin Maria Theresia (...)“ schaffen, „(...) das Antlitz der Burg zugewendet, das Haupt mit einem Diadem geschmückt, die rechte Hand zum Gruß an das Volk erhoben, mit der das Szepter tragenden linken auf die Urkunde der Pragmatischen Sanktion sich stützend, 5, 88 m hoch. (...)“ (Wien, OMeA, 90/1 ex 1876, Nr. 4601, zitiert nach: Kapner ebd., 42).
- 56 Zitiert nach: Kolisko 1931, 72f., Anm. 1.
- 57 Zitiert nach: Kapner 1969, 39.
- 58 Vertrag nach Wien, HHStA, OMeA, 90/1 ex 1876, Nr. 4601, zitiert nach: Kapner 1973, 20.
- 59 Ansicht der Kommission, die gemäß kaiserlichem Handschreiben vom 26. Februar 1873 für die Errichtung des Denkmals gebildet wurde: Wien, OMeA, 90/1 ex 1873, Nr. 6143 (zitiert nach: Kapner 1969, 40).
- 60 Zitiert nach: Kapner 1973, 142.
- 61 Protokoll der ersten Sitzung des Denkmalkomitees am 6. März 1875: Wien, OMeA, 90/2 ex 1875, zitiert nach: Kapner 1969, 40f.
- 62 Kapner ebd., 43f.; Frodl 2002, 523. Die 1880 fertiggestellten Wandmalereien im Ungarischen Nationalmuseum in Budapest, die auf ein 1866 entworfenes Programm von Mór Than und Károly Lotz zurückgehen und die bedeutenden Epochen ungarischer Geschichte aus nationaler Perspektive zeigen, präsentieren Maria Theresia nicht im Zusammenhang mit den Ereignissen des Reichstages von Preßburg (1741), sondern stellen Maria Theresia als Beschützerin (!) der nationalen ungarischen Kultur (in ihrer Funktion als Reformerin der Universitäten) vor, vgl. Basics 2003, 190.
- 63 Vgl. die ähnliche Anlage von Christian Daniel Rauchs im Jahr 1851 enthülltem Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin. Rauchs Werk wird bereits bei Rieger 1910, 41, als Vorbild genannt; vgl. Kapner 1973, 20; Kristan 1998, 99 (mit Quellenhinweisen); zu Rauchs Denkmal: Simson 1996, 286–312, Nr. 179–188, bes. 298–312 (Kardinaltugenden an den Ecken der oberen Sockelzone, vier vollplastische Eckreiter [Prinz Heinrich von Preußen, Herzog Ferdinand von Braunschweig, Friedrich Wilhelm von Seydlitz und Hans Joachim von Zieten], sechs Reiter in Relief, 21 Stehende und Sitzende sowie die Namen von 74 Personen auf den Inschrifttafeln im unteren Sockelbereich).
- 64 Kristan ebd., 100.
- 65 Ebd., 98.

- 66 Vgl. Riesenfellner 1998 V, 346.
- 67 Denkschrift Arneths, zitiert nach: Kapner 1973, 20f.
- 68 Schorske 1992, 20; vgl. Schorske 2004, 144.
- 69 Kolisko 1931, 13. Die Bedeutung dieser Kombination Maria Theresias „(...) umgeben von den Großen ihrer Zeit (...)“ bildete noch die Grundlage für die Ausschreibung des Hauptbildes im projektierten „Maria Theresien-Saal“ der Neuen Wiener Hofburg (1898), vgl. Wien, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Hofbaucomité (HBC), Fasz. 59 (Nr. 25701) und 81 (25312), vgl. Kiditschka 1981, 194. Architekt Friedrich Ohmann, seit 1. Mai 1899 künstlerischer Leiter des Hofburgbaues, entwarf im Jahr 1899 einen „Maria Theresien-Saal“. 1900 präsentierte Österreich dieses Projekt auf der Pariser Weltausstellung. Da der Raum, der als „Maria Theresien-Saal“ ausgestattet werden sollte, für eine andere Widmung in Aussicht genommen wurde, kam es letztlich nicht zur Vergabe der entsprechenden Aufträge. Für die Ausstattung dieses Saals ist auch ein Gemäldeentwurf (niemals in monumentalem Format realisiert) von Václav Brožík (1898–1899, Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. O 9041 [Blažičková-Horová 2003, 282f., Nr. 312]) überliefert, der ebenfalls die „Epoche“ Maria Theresias (mit der Kaiserin, umgeben von den „Großen ihrer Zeit“) visualisiert: Habsburgische Geschichtsanschauung und der Fokus auf die barocke „Glanzzeit“ verbinden sich hier zu einer Einheit. In diesen Zusammenhang gehört auch Alois Hans Schramms 1894 entstandenes Porträt Maria Theresias, gestaltet als neubarockes Herrscherporträt mit Ausblick auf die Schönbrunner Gloriette (Wien, Museen des Mobiliendepots).
- 70 Krasa-Florian 1979, 451f.
- 71 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7944, vgl. Wöhler 2000, 212.
- 72 Blažičková-Horová 2003, 282f., Nr. 312.
- 73 Kolisko 1931, 59.
- 74 Ebd., 72; Kapner 1969, 45; Poch-Kalous 1970, 214f.; grundsätzlich zur Geschichte des Monuments: Krasa-Florian 1979, 450–452 (mit genauer Analyse der Denkmalkonzeption); Quellen zum Denkmal: Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Akten des Obersthofmeisteramtes, vgl. Kapner 1973, 4; Medaille anlässlich der Enthüllung des Maria-Theresia-Denkmal von Anton Scharff zum 13. Mai 1888, Avers und Revers („SEINER GROSSEN VORGÄNGERIN ERRICHTET VON FRANZ JOSEPH I.“); Wurzbach-Tannenbergl II 1943, 968, Nr. 6049; Kapner ebd., 144f., Abb. 30, 31; Katalog Maria Theresia 1980 II, 125, Nr. 17.09w; Bruckmüller 1998, 283 (mit Abb.), Nr. A 20; Fotografie der feierlichen Enthüllung am 13. Mai 1888: Kapner ebd., 146, Abb. 32; Ausführungsmodell in Gips nach dem Entwurf Zumbuschs in der Sammlung der Architektur- und Skulpturmodelle im ehemals kaiserlichen Weinkeller der Wiener Hofburg: Koller 1997, 406f., Thommes 1997, Abb. 545 a-g; Entwurfzeichnungen und Modelle im Besitz des Wien Museum: Inv.-Nr. 117.524/1-17, 117.525/1-10 und 117.526/1-8.
- 75 S. 3.
- 76 Frdl. Mitteilung von Frau Dr. Jitka Ludvová, Prag.
- 77 Siehe Denkmal (Bd. 2).
- 78 Festschrift zur Enthüllung des Maria Theresiendenkmals: Wien, WStB 21117C, zitiert nach: Kapner 1973, 18.
- 79 Z. B. Caspar Zumbusch, Reduktion der Mittelfigur des Denkmal, 1894 (Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7427), vgl. Wöhler 2000, 307.
- 80 Wien 1863–1879 (Reprint Osnabrück 1971).
- 81 Kapner 1973, 19f.; durch zwei der Tugenden wird auf den Wahlspruch der Kaiserin, „Justitia et Clementia“, hingewiesen, vgl. Kristan 1998, 98.

- 82 Katalog Rudolf 1989, 42–48 (grundsätzlich), 330, Nr. 17/31; Häusler 1991, 40f.; Hamann 1993, 408f.
- 83 Schorske 1994, 115.
- 84 Ebd., 119; siehe Joseph II. (Bd. 1, Kap. 4).
- 85 Kapner 1969, 45f.; siehe Kärnten (Bd. 2).
- 86 Dehio Niederösterreich 2003, 2336.
- 87 Vgl. Riesenfellner 1998 V, 354.
- 88 „Aufruf“ des Denkmalkomitees vom Jänner 1912, zitiert nach: Riesenfellner ebd., 350f.; vgl. auch Dehio Niederösterreich 2003, 2649.
- 89 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 59.256, vgl. Danzer 1988.
- 90 S. 577 (Abb.) und S. 580.
- 91 Vgl. hier auch: Bermann 1880, Xylographie nach S. 1004 („Maria Theresia und Franz I. bei der Ueberschwemmung der Leopoldstadt“).
- 92 Als Heliogravüre: Wien, ÖNB, BA, Pg III (-VIII/31) bzw. NB 505.835-B.
- 93 Zusammenfassend: Kitlitschka 2003.
- 94 Katalog Kunst-Ausstellung 1877, 154, Nr. 1719/1.
- 95 Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 17.838, vgl. Tichy 1999, Abb. 26b.
- 96 Katalog Zeitalter 1987 II, Farbt. 2 nach S. 256; Farbdruck von Gerlach und Wiedling, Wien, und Farbdruck von C. Angerer und Göschl (Wien, HGM, BI 29.086).
- 97 Tietze 1908, 154f., Taf. XIV; Barta 2001, 12, Abb. 2.
- 98 In J. H. Wolf, „Das Haus Wittelsbach. Bayern's Geschichte aus Quellen bearbeitet“, Nürnberg 1847 (Stahlstich „Schlacht bei Sendling 1705.“ [vor S. 423]) wird dieses Ereignis aus bayerischer Sicht (!) verarbeitet.
- 99 Wien, Albertina, vgl. Kristan 1996, 50f., Nr. 19; Bruckmüller 1998, 285 mit Abb., Nr. A 22.
- 100 Kristan ebd., 51
- 101 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 169.850/1 und 2 sowie Inv.-Nr. 20.671, vgl. Katalog Maria Theresia 1980, 177, Nr. 108, Abb. 1.
- 102 Dieses Ereignis besitzt aus genuin ungarischer Perspektive im Blutschwur der sieben Stammesfürsten an Álmos, den Vater Árpáds, einen mythischen Vorläufer.
- 103 S. 449.
- 104 Wien, Ungarische Botschaft, Inv.-Nr. 92–4; vgl. Koschatzky 1979, 463, Abb. 233; Katalog Joseph II. 1980, 324, Nr. 14, Abb. 5.
- 105 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 84.361.
- 106 „Geschichte Maria Theresia's“, Bd. 1, Wien 1863, 299f.
- 107 Vgl. Wandruszka 1968, 176, Anm. 4.
- 108 Wien, ÖNB, BA, Pk 3050, 12 bzw. 238.103-B.
- 109 Wien, HGM, BI 28.916, vgl. Katalog Történelem – Kép 2000, 538, Nr. IX-10.
- 110 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 84.371.
- 111 Wien, ÖNB, BA, NB 500.152-C; Koschatzky 1979, 465, Abb. 240.
- 112 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 84.363.
- 113 Ebd., Inv.-Nr. 91.622.
- 114 Koschatzky 1979, 465, Abb. 238.
- 115 Sinkó 2001, 20.

- 116 Szvoboda Dománszky 2001, 107, Abb. 185.
- 117 Wien, ÖNB, BA, KO 2054.
- 118 Zusammenfassend: Riesenfellner 1998 V, 348, Babejová 2003, 158–167.
- 119 Wien, ÖNB, BA, Pz 1897 V 16/1/1–18 und PCH 5009-B.
- 120 Wien, Albertina und Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 530, vgl. Koschatzky 1979, 506, Abb. auf S. 466, Abb. 241; Katalog Goldmedaillen 1995, 270f., Nr. II.3b.18 (verbreitet als Kunstblatt der ungarischen Gesellschaft für bildende Kunst 1871); Kristan 1996, 51f., Nr. 20; Bruckmüller 1998, 286 (mit Abb.), Nr. A 23; Suppanz 2004, 40 (Abb.); ein entsprechender Öl/Karton-Entwurf Liezen-Mayers (1867) befindet sich in der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest (Inv.-Nr. 7582).
- 121 „Idyllische“ Darstellungen Maria Theresias (mit ihrem Gemahl Franz Stephan I. im Park) waren bereits im 18. Jahrhundert verbreitet, vgl. hier eine Tuschzeichnung von Franz Walter, um 1745; Wien, ÖNB, BA, Pk 2533 (Katalog Lothringen 2000, 231, Nr. 10.09 [mit Abb.]).
- 122 Wien, ÖNB, BA, Pk 2329 bzw. 401.423-C.
- 123 Bruckmüller 1998, 285f.; siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
- 124 Vgl. hier etwa eine Medaille von A. König (1771) mit der einer Maria-Theresia-Büste huldigenden Bevölkerung (am Avers) als Dank der Bewohner von Wettenuhausen für die Getreidezufuhr durch Maria Theresia (Domanig 1907, 114, Nr. 723, Taf. 81).
- 125 Dehio Niederösterreich 2003, 1278.
- 126 S. 161–163 (mit entsprechendem Holzstich).
- 127 S. 581f. und S. 585 (Holzstich).
- 128 Demandt 2003, 408, Abb. 78.
- 129 Wien, ÖNB, Pk 272, 118, abgebildet in: Teuffenbach 1892, I, 724.
- 130 Z. B. Bericht über die Vorträge und Verhandlungen der V. mährischen Landeslehrerconferenz, abgehalten zu Brünn am 5. und 6. September 1892, Znaim 1893, 44–46.
- 131 Als Gegensatz zur Charakterisierung König Friedrichs II. von Preußen formuliert, vgl. Puchalski 2000, 187.
- 132 Wien, Albertina, Inv.-Nr. N.E. 3433, vgl. Bruckmüller 1998, 285 (mit Abb.), Nr. A 21.
- 133 Wien, Staatsoper, „Schwind-Loggia“, 1865–1867 (siehe Salzburg [Bd. 2]), vgl. hier die Entwürfe von Moritz von Schwind (um 1864) in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München, Inv.-Nr. 37.583 (Weigmann 1906, 468f. [Abb.]; Katalog Schwind 2004, 72f., Nr. 21 [mit Farbabb.]).
- 134 Wien, ÖNB, NB 514.271-B.
- 135 Ebd., BA, 462.841-A.
- 136 Ebd., BA, NB 519.267-B; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 133.082 und Inv.-Nr. 21.481.

4 JOSEPH II. – ZUR REZEPTION DES KAISERS ZWISCHEN NATIONALER VEREINNAHMUNG UND BILDLICHER VERKLÄRUNG

- 1 „Kaiser Josef der Zweite. Gedenkblätter zur hundertjährigen Trauerfeier seines Todes“ (Wien 1890), 8.
- 2 Urbanitsch / Bruckmüller / Stekl 1992, 20f.
- 3 Zitiert nach: Frass 1962, 19f., Nr. 9.

- 4 Bled 1988, 51; Csáky 1995, 276; Csáky 1996 II, 179; Bruckmüller 1996, 253f.; Haider 1998, 37f.
- 5 Zitiert nach: Kirchhoff 2001, 13.
- 6 Mally 1972, 52.
- 7 Kirchhoff 2001, 15.
- 8 Krause 1988, 33f.
- 9 Dies gilt auch für Apotheosen des Kaisers, die in adeligem Umfeld entstanden sind, so eine von Jakob Gabriel Müller gen. Mollinarolo (1717–1780), geschaffene Blei-Zinnfuß-Figur Apolls mit dem Medaillon Josephs II. (um 1764, Wien, Liechtensteinmuseum, Inv.-Nr. SK 916) als Auftragswerk Fürst Joseph Wenzel von Liechtensteins zur Ausstattung des Schlosses Ebergassing. Die Vielgestaltigkeit der „Kunstpolitik“ Josephs II. dokumentiert die Idee des Kaisers (1783), im englischen Park von Laxenburg Häuser sämtlicher Königtümer und Herrschaftsgebiete des Reiches im jeweiligen Nationalstil (!) errichten zu lassen, vgl. Hajós 1989, 90, 220f., Anm. 694 (mit Quellennachweis).
- 10 Pötschner 1994, 15; grundsätzlich: Katalog Joseph II. 1980, 274–278.
- 11 Zu den historischen Umständen des Ablebens: Katalog Joseph II. ebd., 279–281.
- 12 Siehe Maria Theresia (Bd. 1, Kap. 3).
- 13 „Allgemeine Geschichte“, Bd. 1, 159, zitiert nach: Schmid 1972, 53; siehe Telesko 2005 III.
- 14 Barta 2001, 61, Abb. 43.
- 15 Eine weitere allegorische Verherrlichung der Taten Josephs erfolgt in Wills Stich „Denkmahl auf Joseph II – Monument de Joseph II.“ (Wien, HGM, BI 29.366).
- 16 Eine deutliche Anspielung auf den „ägyptischen“ Joseph enthält auch ein Gemälde von Franz Streicher, Kaiser Joseph II. (um 1780), im Benediktinerstift Michaelbeuern mit einem Hinweis auf Gen 41, 55 (Katalog Joseph II. 1980, 418, Nr. 476, Abb. 16).
- 17 Wien, ÖNB, BA, D 46.773-A, vgl. Katalog Dorotheum 638 (1982), 536/74.
- 18 Kristan 1996, Nr. 37.
- 19 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.527, vgl. Katalog Klassizismus 1978, 149, Nr. 301.
- 20 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 63.860; Stich nach einer Zeichnung Fügers von Joseph Eissner (Eissner) d.Ä. (1756–1837), Wien, bei Franz Xaver Stöckl (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 86.528).
- 21 Stix 1925, 83, Nr. 13, Taf. X; Fuchs 1972, 394 (Abb.).
- 22 Tournai (1781–1784), Brüssel, Musées royaux d'art et d'histoire, Inv.-Nr. V 892, vgl. Katalog Joseph II. 1980, 424f., Nr. 502.
- 23 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 20.708.
- 24 Wien, ÖNB, BA, Pg 5 1/4 in Ptf 135: I (80 E).
- 25 S. 639f., 633 (Abb.).
- 26 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. Doubl. Verz. 796 (in Mappe 521/1), vgl. Katalog Joseph II. 1980, 517, Nr. 912 (mit Abb.).
- 27 Wien, ÖNB, BA, Pg 5 1/4 in Ptf. 135: I (150), vgl. Katalog Joseph II. ebd., 372, Nr. 204.
- 28 Wien, ÖNB, BA, Pg 5 1/4 in Ptf. 135:(146E) bzw. NB 505.069.
- 29 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.727; grundlegend zu Fragen des Verhältnisses zwischen Aufklärung und literarischer Produktion unter Joseph II.: Wangermann 2004.
- 30 Zusammenfassend: Katalog Löschenkohl 1959, 57–59, Nr. 167–175; Katalog Joseph II. 1980, 682f., Nr. 1650.
- 31 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 62.067.
- 32 Ebd., Inv.-Nr. 31.608, vgl. Katalog Joseph II. 1980, 679, Nr. 1635; Katalog Mozart 1990, 459f., Nr.

VII/19 (mit Abb.); vgl. hier auch Quirin Marks (Marcks) Stich „Josephs Abschied von seinen Vielgeliebten“ (1790), vgl. Barta 2001, 18, Abb. 7.

- 33 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 34.820, vgl. Katalog Joseph II. ebd., 681, Nr. 1644, Abb. 45 – ein grundsätzlich verbreitetes Thema, wie andere Blätter ähnlicher Thematik gut zu zeigen vermögen, die nicht mit Löschenkohl in Verbindung stehen, vgl. Wien, HGM, BI 29.438 und 29.367. Neben Löschenkohl nahm sich auch Johann Caspar Weinrauch (1765–1846) im Jahr 1790 der Thematik der Aufnahme Josephs II. in das Elysium an, vgl. hier die entsprechende kolorierte Radierung „Die Aufnahme Sr Majestaet des Kaisers Ioseph des II. in den Elisaeischen Feldern durch den Kaiser Franz den I. / Gewidmet Sr königl: Hoheit, Franz Ioseph, königl: Erbprinzen von Hungarn und Böhmen etc: Erzherzogen von Oesterreich etc.“ (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 90.829 sowie 212.949 und 31.751 [nicht koloriert]; vgl. Katalog Maria Theresia 1980 II, 240, Nr. 40.24). Das Thema der Aufnahme in das Elysium wurde später auch in der frühen Ikonographie Kaiser Franz II. (I.) aufgegriffen, am bekanntesten in der Lithographie Franz Wolfs, gedruckt bei Johann Höfelich, mit Franz I., Alexander I. und Friedrich Wilhelm III. und hohen Militärs im Elysium: „DEUTSCHLANDS BEFREYER IM REICHE ELYSIUMS.“ (Wien, ÖNB, BA, Pk 272, 267 bzw. 237.437-B) als Teil der nach den Befreiungskriegen verbreiteten Ikonographie monarchischen Zusammenhalts. Auch in der Ikonographie König Friedrichs II. von Preußen tritt diese „Ankunft im Elysium“ auf, vgl. hier einen Kupferstich von Bartolomäus Hübner, Basel (1788) nach G. W. Hoffmann, Berlin: „FRIEDRICH DES ZWEITEN ANKUNFT IM ELISIUM“ (Wien, ÖNB, BA, Pg Gruppen I 591).
- 34 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 19.850.
- 35 Ebd., Inv.-Nr. 97.713.
- 36 Ebd., Inv.-Nr. 19.853 bzw. 19.852.
- 37 Ebd., Inv.-Nr. 19.856.
- 38 Ebd., Inv.-Nr. 20.707 als Allegorie auf die Unsterblichkeit Josephs; im Hintergrund links ein brennender Scheiterhaufen, darauf Phönix, Symbol der Wiedergeburt, sich erhebend; im Vordergrund Chronos, die Taten des Kaisers in Stein meißelnd; in der Mitte die Büste des Kaisers unter Zypressen, davor trauernde und psalmodierende Genien.
- 39 Ebd., Inv.-Nr. 20.716.
- 40 Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Inv.-Nr. Gem 295), vgl. Katalog Joseph II. 1980, 683f., Nr. 1651 (mit Abb.); Katalog Mozart 1990, 461f., Nr. VII/24 (mit Abb.).
- 41 Vgl. hier einen Stich von A. Weber (Wien, HGM, BI 2532) und eine Xylographie von Hermann Paar nach Siegmund L'Allemand (1840–1910) [Wien, HGM, BI 15.635/1] sowie einen Kupferstich von Sebastian Mansfeld aus dem Jahr 1790 („IOSEPH DES ZWEYTEN STERBESTUNDE“) [Katalog Joseph II. ebd., 678, Nr. 1634 mit Abb.].
- 42 Katalog Erzherzog Johann 1959, 35, Nr. 50.
- 43 St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. A 122/81, vgl. Katalog Joseph II. 1980, 699, Nr. 1730.
- 44 Katalog Monumente 1994, 26.
- 45 Zusammenfassend: Katalog Monumente ebd., 26–31, Nr. 1–4; Frodl 2002, 465, Nr. 171. Eine genaue Beschreibung des Denkmals liefert Pezzl 1826, 55–59; vgl. Kapner 1970, 361f. (mit der Erwähnung des Modells als verkleinerter Probeguß in Bronze [1795/1796] im Schönbrunner Schloßpark, Botanischer Garten, ursprünglich in Laxenburg, vgl. Dehio Wien 1996, 214; Hajós 2004, 180f.); vgl. auch einen Bozetto in Terrakotta, um 1795 (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 59.914; Katalog Klassizismus 1978, 149, Nr. 303), bzw. einen bronzierten und unbezeichneten Bleiguß als Modell des Reiterdenkmals

- (Wien, ÖG, Inv.-Nr. 4192; vgl. Wöhler 2000, 295) sowie eine Seitenansicht des Denkmals als Radierung von Jacob Merz (1783–1807) im Verlag Artaria, Wien (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 14.374/1; Katalog Klassizismus 1978, 150f., Nr. 305, Abb. 35); zur Erwähnung des Reiterstandbildes in den Berichten ausländischer Besucher im frühen 19. Jahrhundert: Miksch 1981, 57f.; grundlegend: Katalog Klassizismus ebd., 149–151, Nr. 303–308. Ein frühes Denkmal für den Kaiser in Gestalt einer Pyramide auf einem Brunnen ist für das Jahr 1786 (1886 abgebrochen) in Wien-Neulerchenfeld überliefert, vgl. Monatsblatt des Altertums-Vereines zu Wien 1887, November, Nr. 11, 57f.
- 46 Katalog Joseph II. 1980, 688f., Nr. 1674 (mit Abb.).
- 47 Krasa-Florian 1979, 448.
- 48 Wien, ÖNB, BA, 2257-B, vgl. Krasa-Florian ebd., 448.
- 49 Wachsmo-*del*l in der ÖG in Wien (Inv.-Nr. 4192).
- 50 Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. 1658), vgl. Poch-Kalous 1970, Abb. 257; Katalog Monumente 1994, 29f., Nr. 3; Frodl 2002, 465 (Abb.).
- 51 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.526.
- 52 Wurzbach-Tannenberg I 1943, 648, Nr. 4119.
- 53 Katalog Monumente 1994, Nr. 1.
- 54 Poch-Kalous 1970, 182.
- 55 Ellmaurer 1807, 13 (zu Ellmaurer [1772–1833]: Katalog Joseph II. 1980, 689f., Nr. 1678); Katalog Klassizismus 1978, 150; Krasa-Florian 1979, 448.
- 56 11 (1807), 223f., zitiert nach: Adel 1969, 76.
- 57 Vgl. hingegen: J. I. Bolla, „Josephs Kroenung im Olymp“ (Wien 1781), o.S.: „(...) Wie Er (Joseph [W.T.]), ein anderer Mark-Aurel, Europens wunderbares Licht, Den Feinden Alexander duenkt, (...)“.
- 58 Nach Sartori 1809, Teil 4, 228–242, bes. 230 (mit genauer Beschreibung des Denkmals) kann die flach ausgestreckte Rechte als „seinem Volke den Schutz verkündigend“ gesehen werden, ähnlich: Ellmaurer 1807, 13 (siehe oben).
- 59 Vgl. Frodl 2002, 445, Abb. 1.
- 60 Wien, ÖNB, BA, 81.536-B.
- 61 Ebd., BA, NB 740.058-B; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 19.806, vgl. Katalog Joseph II. 1980, 322, Nr. 7.
- 62 Die kulturellen Ambitionen Josephs, die in diesen Medaillons unterstrichen werden, sind insofern in einen größeren Rahmen gefügt, als sich das Denkmal in der Achse des Mittelrisalits der Hofbibliothek mit der in Dachhöhe positionierten Plastik des „Triumphes der Pallas Athene“ befindet.
- 63 Wurzbach-Tannenberg I 1943, 642, Nr. 4086.
- 64 Ebd., 650, Nr. 4138.
- 65 „FELICITAS DACIAE“ als Reversinschrift, vgl. Katalog Joseph II. 1980, 443f., Nr. 570 (mit Abb.).
- 66 Katalog Klassizismus 1978, 150.
- 67 Rumpler 1997, 70.
- 68 Engel-Janosi 1931, 56.
- 69 Schmid 1972, 105.
- 70 Katalog Revolution 1848, 1998, 12; grundsätzlich zur Rezeption Josephs II. in der Zeit des Vormärz: Katalog Joseph II. 1980, 282–290. Die Dekoration des Joseph-Denkmal anlässlich der Revolution ist in einschlägigen Gedichtsammlungen zu Ehren der „Märzgefallenen“ ein wichtiger Bezugspunkt,

- z. B. bei J. P. Lyser (Pseudonym für Johann Peter Theodor Burmeister), „Ein Frühlingstag vor dem Denkmale des Kaisers Josef II.“, abgedruckt bei: Bowitsch 1848.
- 71 Engel-Janosi 1931, 66f.; Schmid 1972, 100.
- 72 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 13.426, 87.782 und 87.783, vgl. Schmid ebd., 101; Katalog Erzherzog Johann 1982, Katalogbd., 419f., Nr. 15/11 mit Abb.; Waissenberger 1986, 86; Katalog Monumente 1994, 30f., Nr. 4; Katalog Revolution 1848, 1998, Nr. 73 (Abb. auf S. 76).
- 73 Kolorierte Lithographie („DER 14 MERZ 1848.“) im Verlag Johann Höfelich, Wien, HGM, BI 27.713; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 20.157.
- 74 „Wien am 14. März 1848.“ (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 87.781).
- 75 Bd. 1 (Wien 1872), 333 (vgl. Wien, ÖNB, BA, 449.934-B).
- 76 Vlnas / Hojda 1998, 504–508.
- 77 Wien, ÖNB, BA, NB 521.693-B, grundsätzlich: Vlnas / Hojda ebd.; Lechtreck 2001, 365, Anm. 5.
- 78 Z. B. das „Pantheon“ im Prager Nationalmuseum, Lünette von František Ženíšek, Fertigstellung: 1903 (vgl. Sršeň 2000, 56f. [mit Abb.]).
- 79 Prahl 2000, 438f., Nr. VIII.5.9.
- 80 Sockelreliefs: Přemysls Abberufung vom Feld sowie dessen feierlicher Einzug auf dem Vyšehrad (vgl. Katalog Heldenberg 2005, 265, Nr. 7.7.2 und 7.7.3 [mit Abb.]): Gipsabgüsse im Prager Nationalmuseum, Inv.-Nr. H2-11 950 und 951). Staditz war jener Ort, wo Přemysl den Pflug mit dem Szepter vertauschte. Auf das Denkmal bei Staditz wird ausführlich bei Hillardt 1841, bes. 1f., Bezug genommen.
- 81 Dieser tritt auch in Wilhelm Beyers Skulpturenzyklus (1773–1780) im Schönbrunner Schloßpark auf, vgl. Hajós 2004, 142f.
- 82 Stähler 2001, 14f., Anm. 17.
- 83 Ebd., 12f.
- 84 1849, Gemälde von Hermann Freihold Plüddemann (1809–1868) in Privatbesitz.
- 85 Xylographie (Wien, ÖNB, BA, 284.010-B).
- 86 Grundsätzlich zur Legende: Katalog Joseph II. 1980, 291f. Eine genremäßig ausgestaltete Facette dieser Begebenheit ist jene Szene, nach der sich Joseph vom Bauern Andreas Trnka, auf dessen Felde er den Pflug führte, verabschiedet – gleichsam als Manifestation herrscherlicher „Humilitas“ (Gemälde?, 19. Jahrhundert [Wien, ÖNB, BA, PCH 7530]).
- 87 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2478, vgl. Katalog Joseph II. ebd., 354f., Nr. 129, Abb. 12; Baum 1980 I, 344, Nr. 204 mit Abb.; Krapf 1991, 18; Titel des Werkes in der Akademie-Ausstellung: „S. Maj. der Kaiser, als er geackert, ein Sinnbild der Fruchtbarkeit“. Dieser Titel stellt den Ackerbau als Grundlage des Staates vor, gibt aber damit implizit, und auch durch die Jahreszahl „1769“, einen Hinweis auf die Episode vom 19. August 1769 in Slavikovice.
- 88 Lechtreck 2001, 375f., 379.
- 89 Ebd., 366.
- 90 „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“, Mähren und Schlesien, Bd. 2, Wien 1897, 405.
- 91 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 31.466, vgl. G. Lammel, Tagträume, Bilder im Lichte der Aufklärung, Dresden 1993, 198, Abb. 6.
- 92 Grundsätzlich: Telesko 2005 III.
- 93 Wien, ÖNB, BA, 81.421-A.

- 94 St. Pölten, Stadtmuseum und Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 84.397, vgl. Katalog Joseph II. 1980, 353f., Nr. 124 mit Abb.; Stähler 2001, 12, Abb. 4; Lechtreck 2001, 371, Anm. 29, Abb. 4.
- 95 Katalog Joseph II. ebd., 352f., Nr. 123 (mit Abb.); 686, Nr. 1666 (mit Abb.); 706, Nr. 1779.
- 96 Vgl. die Xylographie einer Federzeichnung, in: „Die Gartenlaube“ (1873), Nr. 35, in welcher der Saal „Tempel des Pfluges“ genannt wird, vgl. Katalog Joseph II. ebd., 697, Nr. 1717. Von Interesse ist hier auch, daß eine Gedenkmedaille der steiermärkischen „Landwirtschaftsgesellschaft“ zur Feier des zweiten Jahrzehntes ihres Bestehens (17. September 1840) einen Pflug unter einer strahlenden Sonne zeigt (Pickl 1982, 166 [Abb.]): Der Pflug war ein wichtiges Instrument dieser 1819 von Erzherzog Johann gegründeten „Landwirtschaftsgesellschaft“, die sich besonders mit Pflugtypen beschäftigte (bes. „Zugmayr's Pflug“). In diesem Zusammenhang muß auch auf Johanns landwirtschaftlichen „Versuchshof“ (1822) hingewiesen werden.
- 97 Zusammenfassend: Katalog Joseph II. ebd., 291f., 353f. Bereits die älteren Jubelschriften nehmen auf die wechselhafte Geschichte der Slavikovice-Denkmalen zum Teil sehr detailliert Bezug, vgl. Berger 1880, 31–33; Bermann 1881, 818–824.
- 98 Stähler 2001, 12; Lechtreck 2001, 379.
- 99 Nach Berger 1880 am 19. August 1770, vgl. Lechtreck ebd., 370.
- 100 Wien, ÖNB, Flugblatt-Sammlung, Flsg 1769/2; Wien, Albertina: Wien, ÖNB, BA, NB 740.057-B und D 35.461-B, vgl. Koschatzky 1979, 179, Abb. 67; Katalog Maria Theresia 1980 II, 237, 40.15b.
- 101 Nach Berger 1880 im Jahr 1811.
- 102 Darstellung in einem Aquarell Franz Richters (1774–1863) in der Galerie des Fürsten Liechtenstein in Vaduz sowie in der Mährischen Galerie in Brünn (1827), Inv.-Nr. MM 2262, vgl. Katalog Joseph II. 1980, 685, Nr. 1661, 1662.
- 103 Überliefert in einer Strichlithographie von F. Kaiser (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 21.714).
- 104 Inv.-Nr. Zem. 5/6, vgl. Katalog Joseph II. 1980, 685, Nr. 1663; 686f., 1667 (mit Abb.); vgl. Bulletin Moravské galerie v Brně 61 (2005), 137–146.
- 105 Richter 1883, 415 und Wien, ÖNB, BA, L 23.095-C; vgl. hier auch die Gedenktafel mit dem pflügenden Kaiser in Zwettl (NÖ), Enthüllung im Oktober 1881, vgl. Richter ebd., 416 (heute nicht mehr vorhanden): „Zur Erinnerung / an die vor 100 Jahren durch den / Volkskaiser Josef II / verfügte Aufhebung der / Leibeigenschaft“.
- 106 Der Revers zeigt den pflügenden Kaiser (Wurzbach-Tannenberg I 1943, 648, Nr. 4121).
- 107 Eine ungewöhnliche Bezugnahme auf das Ziehen der Ackerfurche durch Joseph II. zeigt ein Entwurf zum Wiener Burgtor (1820) von Heinrich Nebbien, einem Wirtschaftsrat aus Pest (Wien, Albertina, Az 6251, M. 66, U. 6, Nr. 30–36 [vgl. Katalog Klassizismus 1978, 117f., Nr. 144], mit kommentierenden Erläuterungen im Umfang von 13 Seiten, die den Aufgaben der Kunst im Dienst erhabenen vaterländischen Gedankengutes unter Kaiser Franz II. [I.] gewidmet sind). Nebbiens Erklärung beschreibt Kanneluren mit Furchenmotiven (!) [frdl. Mitteilung von Hellmut Lorenz, Wien].
- 108 Pennerstorfer 1882, 16; auch in: Pennerstorfer 1878, 280f.
- 109 Bowitsch 1880, 110f.
- 110 S. 45.
- 111 Vgl. auch Wilhelmine Gräfin Wickenburgs Gedicht „Kaiser Josefs Grabschrift“, II. Strophe: „(...) Die Menschheit ist der Boden, den du pflügest; / In diesem Grund wird jeder Keim zur Frucht. / Und wenn du auch dir selber nicht genügest, / Dein Werk entflieht nicht mit der Jahre Flucht. (...)“ (zitiert nach: Fraungruber 1904, 90).

- 112 Wien, ÖNB, BA, PF 6514:C (13) B; Hamann 1988, 188 (Abb.).
- 113 Bermann 1881, 823f.
- 114 Ebd., 824.
- 115 Katalog Rudolf 1989, 208, Nr. 8/19 (mit Abb.).
- 116 Foto, St. Pölten, NÖ. Landesbibliothek, IDN 6691, Sign. 14.773.
- 117 Katalog Joseph II. 1980, 303; grundsätzlich zur literarischen Mythisierung Josephs II.: B. Auerbach, Denkmale Kaiser Josephs, in: Volksalmanach „Der Gevattersmann“, 1845–1848 (vgl. Magris 2000, 41f.).
- 118 S. 8.
- 119 S. 29.
- 120 S. 35.
- 121 Mir Harun-al-Raschid wurde Joseph bereits in Ferdinand Rosenaus Lustspiel „Der hölzerne Säbel“ (1820 uraufgeführt) [Katalog Joseph II. 1980, 303] und anlässlich der Enthüllung des Joseph-Denkmal in Poysdorf (1881) in Verbindung gebracht (vgl. Schwedt 1882, 20).
- 122 Schmid 1972, 201.
- 123 Beispielhaft in Ludwig Bowitschs (1818–1889) Gedicht „Josef II.“ (Bowitsch 1880, 117–119), wo Joseph als (neuer) „(...) Titus seiner Zeit (...)“ sowie als Herrscher, der „(...) in die Nacht der Vorurtheile der Erkenntniß Licht warf. (...)“ (Bowitsch ebd., 118f.) gefeiert wird.
- 124 Vorwort, zitiert nach: Schmid 1972, 219. Diese Art der Herrschertitulatur setzt Traditionen des späten 18. Jahrhunderts fort: So bezeichnete Wilhelm Ludwig Wekhrin 1786 Joseph II. als den „deutschen Titus“; ähnliches ist für Kaiser Leopold II. überliefert, vgl. D. Borchmeyer, Mozart oder die Entdeckung der Liebe, Frankfurt/M.-Leipzig 2005, 227–229.
- 125 Kohut, S. 60, zitiert nach: Schmid ebd., 220.
- 126 „(...) ein Meer von Licht strahle aus dieser Stadt (...)“, zitiert nach: Katalog Rudolf 1989, 320, Nr. 17/17.
- 127 Kohut, S. 82, zitiert nach: Schmid 1972, 221.
- 128 Z. B. Johann Wendrinskys „Kaiser Joseph II. Ein Lebens- und Charakterbild zur hundertjährigen Gedenkfeier seiner Thronbesteigung“ (Wien 1880), vgl. Schmid ebd., 202–208.
- 129 Schmid ebd., 104.
- 130 Wien, HGM, BI 16.519/11.
- 131 Siehe Maria Theresia (Bd. 1, Kap. 3).
- 132 Z. B. Xylographie von G. Bott nach einem Gemälde von Franz Schams (1824–1883) aus dem Jahr 1860: Wien, ÖNB, BA, NB 528.761-B (vgl. Schäffer 1910, 107); Schams' Gemälde ist als Heliogravüre auch in der Publikation „An Ehren und Siegen reich“ (Wien 1908) abgebildet (Wien, ÖNB, BA, NB 500.131-C, siehe Herrscher [Bd. 1, Kap. 5]). Eine Lithographie (gezeichnet von Sigmund Ritter von Perger [1778–1841], lithographiert von Joseph Anton Bauer und gedruckt von Johann Rauh) zeigt ebenfalls Kaiser Joseph II. bei einer Audienz im Kontrollorgang, vgl. Katalog Joseph II. 1980, 698, Nr. 1728 (mit Abb.).
- 133 Bermann 1881, 917, 937 (Xylographie).
- 134 Salzburg, Salzburger Museum Carolino Augusteum, Inv.-Nr. 2/68.
- 135 Inv.-Nr. 2470, vgl. Hülmbauer 1993, 115; dort als „Kaiser Joseph II. als Knabe bei den Invaliden in Wien“ bezeichnet.
- 136 Nach S. 278.
- 137 Wien, Akademie der bildenden Künste, Inv.-Nr. 3160; Wien, ÖNB, BA, 81.411-A, als Holzstich abge-

- bildet bei: Bermann 1881, 592, Teuffenbach 1892, I, 827, sowie in der Publikation „Bilder zur vaterländischen Geschichte. Mit verbindendem Text von Dr. Leo Smolle“ (Wien 1888), 8. Die entsprechende Sepiazeichnung von Ruß wurde im Jahr 1877 bei der Akademie-Ausstellung gezeigt, vgl. Katalog Kunst-Ausstellung 1877, 98, Nr. 1141.
- 138 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 62.374 bzw. 89.600 und 91.538, vgl. Katalog Joseph II. 1980, 698, Nr. 1726; grundlegend: E. Petterson, „Amans Amanti Medicus“. Das Genremotiv „Der ärztliche Besuch“ in seinem kulturhistorischen Kontext, Berlin 2000.
- 139 Bowitsch 1880, 111f.
- 140 Ebd., 112.
- 141 Themer 1880, 6.
- 142 Ebd.
- 143 St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. A 119/81.
- 144 Wingfield 1997, 152; Telesko 2005 III; die „Festzeitung für die Erinnerungs-Feier am 2. September 1883 veranstaltet zum Andenken an die Enthüllung des Kaiser-Josef-Denkmales zu Reichenberg am 3. September 1882“ stellt auf S. 4 den Konflikt zwischen Deutschen und Tschechen explizit in den Vordergrund.
- 145 Hojda / Pokorny 1995, 241, 247, Anm. 1, Abb. 66; grundsätzlich: Hojda / Pokorny 1996.
- 146 Richter 1883.
- 147 Wingfield 2001, 193.
- 148 Ebd., 180.
- 149 Vgl. hier die Reliefs mit dem pflügenden Joseph, vgl. Rak / Vlnas 2004, 41 (Abb.).
- 150 Katalog Joseph II. 1980, 295f.; Wingfield 1997, 152f.
- 151 Zuerst in Marburg im Jahr 1882 (Žitko 1996, 25; Žitko 2001, 462), dann in Cilli, 1882 (Žitko 1996, 26; Žitko 2001, 462), und in Pettau, 1883 (Žitko 2001, 462).
- 152 Žitko 1997, 412; grundsätzlich: Wingfield 1997; vgl. etwa die Schleifung des Kaiser-Joseph-Denkmales (1909, Franz Metzner) durch tschechische Legionäre im Jahr 1920 in Teplitz-Schönau (Wien, ÖNB, BA, 224.657-B).
- 153 Wien, ÖNB, BA, 427.314-B.
- 154 Schubert 1980, 184, Abb. 102.
- 155 Wien, ÖNB, BA, PCH 7541-A.
- 156 Wingfield 2001, 198f.
- 157 Ebd., 178f.
- 158 Ebd., 183.
- 159 Grundsätzlich zum Œuvre von Schams: Schäffer 1910; ÖBL 10 (1994), 37.
- 160 Wien, ÖNB, BA, NB 515.601-B, vgl. Schäffer ebd., 108; Leeb 2003, 333 (Abb.). Das Gemälde war im „Österreichischen Kunstverein“ ausgestellt.
- 161 Bermann 1881, 823, vgl. Katalog Joseph II. 1980, 296.
- 162 Xylographie (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 74.422), vgl. Katalog Joseph II. ebd., 697, Nr. 1718; Wingfield 2001, 184, fig. 2, 3; vgl. ein Foto (1892) im Wien Museum (Inv.-Nr. 74.721/1), vgl. Fabich-Görg 2003, 74 (mit Abb.).
- 163 Hier ergeben sich deutliche inhaltliche Bezüge zu Schriften wie Sigmund Bergers „Kaiser Joseph II., sein Leben und Wirken“ (Brünn 1880), in welcher der Kaiser als „(...) Vorkämpfer und Streiter für Wahrheit, Recht und Licht (...)“ verherrlicht wird, vgl. Schmid 1972, 211f.

- 164 Zitiert nach: Richter 1883, 326f.
- 165 Zitiert nach: ebd., 330.
- 166 Prag, Staatliches Zentralarchiv, ČG-PG, 1792, Einr. Prot. 264, fasc. 16 (freundliche Mitteilung von Michael Wögerbauer, Prag-Wien).
- 167 S. 867.
- 168 Zitiert nach: Schmid 1972, 218.
- 169 Wingfield 1997, 153; Wingfield 2001, 190f.
- 170 Zitiert nach: Richter 1883, 36f.
- 171 Vgl. ebd., 38.
- 172 Wingfield 2001, 179.
- 173 Zitiert nach: Richter 1883, 48f.
- 174 Zitiert nach: ebd., 49f.
- 175 S. 151.
- 176 Zitiert nach: Schmid 1972, 214f.
- 177 Katalog Joseph II. 1980, 702, Nr. 1756.
- 178 Zitiert nach: Schmid 1972, 217.
- 179 S. 13f.
- 180 Vgl. Katalog Biedermeier 1987, 668, Nr. 19/5.
- 181 Rotter 1881, 2, vgl. 7.
- 182 Katalog Joseph II. 1980, 696, Nr. 1709; Karl 1999, 438, Abb. 554; Dehio Niederösterreich 2003, 2032. Auch eine im Besitz des Stadtmuseums St. Pölten (Inv.-Nr. P 18) befindliche Büste, bezeichnet mit „BLANSKO“, entstammt der Salm'schen Gießerei (Katalog Ostarrichi 1996, 640f., Nr. 16.25 [mit Abb.]).
- 183 Dehio Niederösterreich 1990, 647.
- 184 Dehio Niederösterreich 2003, 142.
- 185 Dehio ebd., 1744.
- 186 Die Enthüllung dieses ersten in Niederösterreich aufgestellten Denkmals erfolgte am 11. September 1881, vgl. Schwedt 1882; Katalog Joseph II. 1980, 296f., 702, Nr. 1752; Dehio Niederösterreich 1990, 903.
- 187 Dehio ebd., 115. Die Inschrift am Granitsockel lautet: „Errichtet im Jahre 1890 von / Georg und Magdalena Exiller / Hausbesitzer Nr. 49“.
- 188 Dehio Niederösterreich 2003, 2770; Caravias 1991, 136 (mit Abb.).
- 189 Katalog Joseph II. 1980, 696, Nr. 1710; Dehio Niederösterreich 1990, 280.
- 190 Dehio ebd., 359.
- 191 Ebd., 1280.
- 192 Kapner 1970, 361; Dehio Wien 1993, 392.
- 193 Dehio Wien 1996, 389.
- 194 Slapnicka 1984.
- 195 Dehio Niederösterreich 1990, 1061; zur Josephsfeier anlässlich der Denkmalsenthüllung in Schrattenthal am 29. November 1881: Richter 1883, 411–414.
- 196 Richter ebd., 431; Dehio Niederösterreich 2003, 2678.
- 197 Dehio ebd., 375.
- 198 Wien, ÖNB, BA, PCH 8903-B und 294.897-A.

- 199 Kirlitschka 1984, 138f. (mit Abb.); Dehio Niederösterreich 2003, 231.
- 200 Dehio Niederösterreich 1990, 590.
- 201 M. Maierbrugger, *Feld am See – Afritz*, Klagenfurt 1988, o.S.
- 202 Skudnigg 1984, 86f.; Deuer 1992, 29.
- 203 Der „Klagenfurter Zeitung“ vom 3. Dezember 1886, Nr. 2412, zufolge wurde dem Bildhauer Josef Kassin vom Villacher Gemeinderat die Fertigstellung des von Messner begonnenen Denkmals übertragen.
- 204 C. Ghon, *Chronik der Stadt Villach vom Jahre 1848 bis 1889*, Villach 1889, 146–150; Dehio Kärnten 1976, 756; Wlattnig 1998, 4. Ein Gipsmodell befindet sich im Museum der Stadt Villach.
- 205 Vgl. Wurzbach-Tannenberg I 1943, 648f.
- 206 Richter 1883, 14.
- 207 Ebd., 14f.
- 208 Ebd., 17.
- 209 Ebd.
- 210 Abgedruckt bei Pennerstorfer 1878, 288f. sowie bei Fraungruber 1904, 90f.
- 211 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 212 Bei Hlawatsch 1880, 78f., Nr. 26, wird das Gedicht Eberts auf den Tod Kaiser Karls IV. bezogen.
- 213 Berger 1880, 31–34.
- 214 Ebd., 31; vgl. auch die vom „Verein der christlichen Deutschen in der Bukowina“ herausgebrachte „Festschrift herausgegeben aus Anlaß der Enthüllung einer Büste Kaiser Joseph II. im Garten des Deutschen Hauses in Czernowitz“ (Czernowitz 1903).
- 215 S. 3 (Hervorhebung W.T.).
- 216 S. 4.
- 217 S. 5.
- 218 S. 1–6.
- 219 S. 6.
- 220 Der Begriff „Menschenerlöser“ tritt in vielen Festschriften auf, z. B. „Fest-Schrift zur Enthüllungsfeier des Denkmals Kaiser Josef II. bei Kletschen am 3. Mai 1881“ (Leitmeritz 1881), 3f.
- 221 S. 21–27.
- 222 S. 28–55.
- 223 S. 44f.; vgl. hier Ignaz Franz Castellis Gedicht „Der Besuch im Hospital“, nach dem Joseph II. sich – Napoleon gleich – nicht durch die Gefahr der Ansteckung durch die Cholera irritieren läßt und verwundete Soldaten im Hospital als „meine Kinder“ anspricht (zitiert nach: Pennerstorfer 1882, 17f.; auch abgedruckt bei Fraungruber 1904, 151).
- 224 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 225 Sørensen 1984; Lechtreck 2001, 371.

5 DAS ÖSTERREICHISCHE KAISERTUM VON FRANZ II. (I.) BIS FRANZ JOSEPH I. IM
SPANNUNGSFELD VON DYNASTISCHER REPRÄSENTATION UND NATIONALER IDENTITÄT

- 1 F. Blumentritt, Das Kaiserbild, in: VI. (XXXIII.) Jahresbericht der k.k. Staats-Oberrealschule in Leitmeritz, Leitmeritz 1899, 37f., bes. 38.
- 2 Paulmann 2000, 14.
- 3 Ebd., 107.
- 4 Ebd., 382; Anderson 1996.
- 5 Grundlegend zur Ikonographie der Hinrichtung König Ludwigs XVI.: Hofmann 1989, 249f.; Danelzik-Brüggemann 1996, Abb. 41–53.
- 6 Wien, ÖNB, BA, NB 504.485-B; zur Integration des guillotinierten Hauptes in szenische Zusammenhänge, vgl. K. Herding / R. Reichardt, Die Bildpublizistik der Französischen Revolution, Frankfurt/M. 1989, 130f., Abb. 173, 174.
- 7 Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 1049 und 1049a.
- 8 Siehe Joseph II. (Bd. 1, Kap. 4).
- 9 Blöchl 1993, 95.
- 10 Katalog Franz Joseph 1980, 171f., Nr. 263–287. Hauenfels 2005, 250–299, reduziert für den Zeitraum von Maria Theresia bis Franz Joseph I. die variantenreiche Breite der österreichischen Herrscherrepräsentation auf wenige Bildtypen, die hinsichtlich des Amtsverständnisses nur relative Aussagekraft besitzen.
- 11 Z. B. Bildnis in Zivil, Kupfertiefdruck nach einem Aquarell von Peter Fendi (Wien, ÖNB, BA, NB 534.687-B).
- 12 Z. B. Gedicht von Moritz Gottlieb Saphir (1795–1858), „Der Kaiser, der Künstler und der Mensch“ (Müller 1844, 18f.).
- 13 Zitiert nach: Heer 1996, 189.
- 14 Zitiert nach: Rumpler 1997, 34.
- 15 Feder, grau laviert, Schrift (mit Wasserfarbe und Gold) als Vorzeichnung zum Kupferstich von Giovanni Paolo Lasinio (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 100.773/1).
- 16 Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 35 bzw. L. 5870-D und Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 158.237, sowie Bleistiftzeichnung in der Sammlung Schäfer, Schweinfurt, Inv.-Nr. 290.236 A (Katalog Romantik und Realismus 1968, 110, Nr. 56 [mit falscher Beschriftung]; Katalog Wien 1800–1850, 1969, 110, Nr. 441; Katalog Kaisertum 1996, 306f., Nr. 7.42 [mit Abb.]).
- 17 Dorotheum, Katalog 579 (1968), Nr. 144 bzw. Wien, ÖNB, BA, D 35.099-B.
- 18 Im Jahr 1823 malte Anton Kothgasser eine 21 Zoll lange und 18,5 Zoll breite Glastafel, auf der Kaiser Franz (stehend) im Krönungsornat dargestellt war, aber deren Verbleib unbekannt ist (vgl. Kristan 1986, 29).
- 19 Wien, ÖNB, BA, NB 506.935-B.
- 20 Ebd., BA, Pg 31 25/5 in Ptf 166:(16).
- 21 Ebd., BA, Pg III/3/48.
- 22 Z. B. Kupferstich und Schabkunst von Louis Rados nach einer Zeichnung von Giovanni Battista Bosio (1808): ebd., BA, Pg III/3/49.
- 23 Ebd., BA, Pg 21 10/2 in Ptf 138:(18 E).
- 24 Ebd., BA, Pg 21 10/2 in Ptf 138:(22) bzw. NB 511.552-B (Feuchtmüller 1970, 53, 267; Rose 1991, 14, Abb. 14a).

- 25 Wien, ÖNB, BA, Pg 173 162/6 in Ptf 127:I(64) bzw. NB 511.569.
- 26 „Delineation exacte des ornements impériaux (...)“ (Nürnberg 1790 [1792]): Wien, ÖNB, BA, 449.402-B.
- 27 Inv.-Nr. I/2060 (Katalog Neue Galerie 1988, 266, Nr. 1246 [mit Abb.], vgl. hier ein Gemälde Johann Baptist Lampis d.J., entstanden nach 1792, mit zwei Figuren, die über dem Haupt Franz' II. [I.] die römisch-deutsche Reichskrone halten [Dorotheum Wien, Alte Meister, Auktion vom 17. Oktober 1995, Nr. 187]).
- 28 Siehe hier die Sockelreliefs des Josephsdenkmals (Joseph II. [Bd. 1, Kap. 4]), die als die entsprechenden ikonographischen Grundlagen fungieren.
- 29 Vgl. die in Vorbereitung befindliche Diplomarbeit von Martina Beisser am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, die der Architektur und den Reliefs des Saales gewidmet ist.
- 30 Damit ist im „Rittersaal“ der Wiener Hofburg durchaus eine weniger zugespitzte Konzeption gegeben als bei dem als „machtvolle Demonstration des römisch-habsburgischen Kaisertums“ (Hajós 2004, 16) interpretierten Statuenzyklus Wilhelm Beyers im Schönbrunner Schloßpark (1773–1780), der Habsburgs Anspruch auf die Nachfolge des Römischen Reiches deutlich zum Ausdruck bringt.
- 31 Vgl. einen Kupferstich von Hieronymus Löschenkohl im Wien Museum, Inv.-Nr. 62.169 (mit Darstellung einer Büste Josephs II.) [Katalog Löschenkohl 1959, 71, Nr. 245].
- 32 Wien, KHM, Inv.-Nr. 8686 (Hamann 1988, 131 [Abb.]; Thomasberger 1993, 52, Abb. 26; Katalog Ostarrichi 1996, 469f., Nr. 14.3.23 [mit Abb.]).
- 33 Wien, HGM, EB 1991–7.
- 34 Vgl. hier einen Stich von Quirin Mark (Marck), der Leopold II. neben der Büste Kaiser Josephs II. zeigt (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 133.137 und 165.540).
- 35 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 3765 (Katalog Gott erhalte 1990, 120f., Nr. 37; Rose 1991, 52, Abb. 58; Häusler 1991, 32, Abb. 19; Hülmbauer 1993, 55; das Gemälde wurde 1821 von Vincenz Georg Kininger als Schabkunstblatt gestochen [Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 420]; eine Herrscherbüste [vor der ein Eid geleistet wird] steht auch im Zentrum des um 1835 entstandenen Gemäldes „Der gute Kaiser Franz“ [Dorotheum, Auktion Nr. 437, Nr. 135 bzw. ÖNB, BA, D 28.695-A]).
- 36 Um 1815 (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 45.953).
- 37 Waissenberger 1984, 199, Nr. 3/30; Häusler 1991, 32.
- 38 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 72.506 (Katalog Wien 1800–1850, 1969, 41, Nr. 69, Abb. 1; Rose 1991, 52, Abb. 60; Katalog Kaisertum 1996, 147, Taf. 35; 268, Nr. 4.16).
- 39 Wien, ÖNB, BA, 283.670-B.
- 40 Ebd., BA, 21 10/2 in Ptf 139:(130) und Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 19.968.
- 41 1806 (?), Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. K 16.100 (Prah 2000, 411, Nr. VIII.3.10).
- 42 Mally 1972, 51f.; Magris 2000, 43.
- 43 Zitiert nach: Barta 2001, 85f.
- 44 Grundlegend zu dieser Problematik: Sørensen 1984.
- 45 Klingenstein 1995, 215.
- 46 Miksch 1981, 213f.
- 47 „Wien in den Denkwürdigkeiten, Briefen und Reisen berühmter und denkwürdiger Personen aller Nationen“ (Bd. 15, 432) [zitiert nach: Miksch 1981, 213, Anm. 4].
- 48 Ebd., Bd. 16, 373 (Miksch ebd., 213, Anm. 4 [mit Quellenzitat]).

- 49 Z. B. die „Abendstunde eines Einsiedlers“ (1780) von Johann Heinrich Pestalozzi: „(...) Der Fürst, der Kind seines Vaters ist, ist Vater seines Volkes. (...)“, vgl. Sørensen 1984, 48.
- 50 Vgl. hier die Festdekoration mit Illumination von Winterreitschule und Hofburgtheater anlässlich des Einzugs Kaiser Franz' II. (I.) nach der Völkerschlacht bei Leipzig von Ludwig von Remy, 1814 (Katalog Michaelerplatz 1991, 116f., Nr. 72 [mit Abb.]: Wien, Albertina, Az 8214: „CONCORDIA PRINCIPVM / FELICITAS POPVLORVM“).
- 51 Siehe Denkmal (Bd. 2).
- 52 Um 1793, Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 20.713 (Katalog Löschenkohl 1959, 73, Nr. 252; Katalog Kaisertum 1996, 264, Nr. 4.07 [mit Abb.]).
- 53 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.349.
- 54 Zitiert nach: Frass 1962, 59f., Nr. 41. Bereits in der Proklamation des Kaisers vom 28. Oktober 1805 kommt dieser Aspekt zum Ausdruck: „(...) Ich habe Rechte auf ihre (die Bürger Österreichs [W.T.]) Liebe, denn Ich will ihr Glueck. (...)“ (zitiert nach: Geusau 1807, 92).
- 55 Heer 1996, 170.
- 56 Bereits Christian Wolff (1679–1754) verlangte, daß der Monarch sein Volk lieben solle, vgl. Sørensen 1984, 50.
- 57 Heinrich J. v. Collin's saemmtliche Werke, Bd. 4, Wien 1813, 134–138; vgl. Adel 1967, 145–147, bes. 147.
- 58 S. XXXVI.
- 59 Wien, ÖNB, BA, 461.249-B (Slavicek 1981, 171, Nr. 5).
- 60 Noch bei Ziegler 1843–1849, Bd. II (1845), Lithographie Nr. 139, wird dieses Thema aufgegriffen („Bruderliebe zwischen den Herzogen Leopold und Friederich“).
- 61 Zitiert nach: Paulmann 2000, 289.
- 62 Zitiert nach: Traeger 2003, 249. Deutlich wird in Bayern der Bezug auf diese Verfassung besonders in Denkmälern, etwa bei der „Konstitutionssäule“ bei Gaibach, 1821 (Traeger 1987, 227, Abb. 187), bei jenem für Maximilian I. Joseph in Amberg, 1824, oder bei dem von Christian Daniel Rauch für Maximilian I. Joseph in München geschaffenen Monument, 1835, sowie bei vielen bayerischen „Konstitutionstalern“ des Jahres 1818. Auch bei den Feierlichkeiten anlässlich der Eröffnung der Befreiungshalle in Kelheim am 12. Oktober 1863 wurde dieser Aspekt ins Spiel gebracht.
- 63 Stich, gezeichnet und gestochen von Sebastian Langer (1772–1841) im Wien Museum, Inv.-Nr. 2575.
- 64 Aquarellierte Radierung: Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 33.179 (Katalog Kaisertum 1996, 275, Nr. 5.09).
- 65 Lithographie von Franz Wolf nach Johann Nepomuk Hoechle, aus der Serie: „Hauptmomente aus dem Leben Sr. Majestät des Kaisers von Österreich“ (1836, Blatt 10) [Katalog Habsburg 1988, Nr. 14–19, Taf. 88; Rose 1991, 173, Abb. 208; Katalog Kaisertum ebd., 170, Taf. 93; 326f., Nr. 8.27; vgl. hier auch Johann Nepomuk Hoechles Aquarell „Einzug der verbündeten Mächte in Paris am 31. März 1814“ (1832), Wien, Albertina, Inv.-Nr. 22.681; Katalog Metternich 1984, Nr. 2/14 mit Abb.].
- 66 Rossi 1814, 64.
- 67 Ebd., 81f.; entsprechende Anreden an Franz II. (I.) nach seiner Rückkehr aus Paris sind keine Seltenheit, etwa bei Felsenthal 1814, 4: „(...) Es naht sich der Retter, es naht sich der Held, (...)“. Bei Felsenthal wird die Integration Kaiser Franz' II. (I.) und dessen ruhmreicher Taten in die Geschichte der Babenberger und Habsburger deutlich.
- 68 Noch am Ende der Monarchie, bei Thun-Salm 1898, 42, ist dieser Topos wirksam; vgl. Berger 1898.

- 69 Seit dem 17. Jahrhundert eine zentrale Tugend der katholischen Regenten (vgl. Sørensen 1984; Stekl 1990, 54). In C. F. Müllers Gedicht „Kaiserdank und Bürgertreue (1683–1810)“ [Müller 1844, 26–30] wird eine Verbindung zwischen den Türkenkriegen unter dem „Vater“ (!) Kaiser Leopold I. und „Unserm guten Vater Franz“ gezogen.
- 70 Rossi 1814, 112.
- 71 Kaltenbrunner 1835, 230–232, bes. 231; vgl. hier: Heckenast 1835, 10f.; bei Pabst 1828 (o. S.) wird Kaiser Franz als „Leopolds Sohn“ (Leopold II.) verherrlicht sowie als „Vater des Volkes“ angesprochen, u. a. „(...) Vater des Volkes! Mit Entzücken nennen / Dich, und ehrfurchtsvoll so die Unterthanen, (...)“, oder Franz, der „(...) Für die Ruhe der Welt als ein Vater sorgest, / Legen wir diese / Treuen Empfindungen an diesem Tage / Grosser, heiliger Feyer zu den Stufen / Deines Thrones, als ein kleines Denkmahl des / Unterthan's Liebe! (...)“.
- 72 Rossi 1814, 110.
- 73 Siehe Zeitgenössische Ereignisse (Bd. 2).
- 74 Musterbild für die „Ruhmeshalle“ im Wiener Arsenal (1869, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2749 [Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 5]), siehe Arsenal (Bd. 1, Kap. 10).
- 75 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 22.674 (Katalog Metternich 1984, Nr. 2/21 [mit Abb.]; Koschatzky 1987, 58, Abb. 24).
- 76 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 96.579 (Katalog Biedermeier 1987, 23, Nr. 1/3 [mit Abb.]; zu Hoechles Variationen des Einzugs-Motivs: Rose 1991, 173, Anm. 3).
- 77 Wien, ÖNB, BA, Pk 502, 11 bzw. 461.189-B.
- 78 Einzug Kaiser Franz' II. (I.) am 16. Juni 1814, Medaille von Johann Endletsberger (Endletzberger) [1779–1856]: Wien, ÖNB, BA, L. 50.700; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 38.196 (Waissenberger 1984, 213, Nr. 3/45/5; Katalog Biedermeier 1987, 24, Nr. 1/6; Katalog Wien Medaille 1991, 26).
- 79 Zu den entsprechenden Vorstufen bei Kaiser Joseph II. (Reiterbildnis, Innsbruck, Hofburg, mit Reichskrone und Reichsapfel auf einem Polster, vor 1773): Felmayer 1986, 148, Abb. 166.
- 80 Wien, HGM, BI 20.867.
- 81 Rose 1991, 11, Abb. 13, vgl. Wien, ÖNB, BA, NB 530.791-B.
- 82 Wien, ÖNB, BA, NB 505.962-B.
- 83 Katalog Habsburg 2002, 106, Nr. 202–203.
- 84 Inv.-Nr. 4881.
- 85 Ebd., Inv.-Nr. 4882.
- 86 Ebd., Inv.-Nr. 4900.
- 87 Ebd., Inv.-Nr. 4901.
- 88 Wien, ÖNB, BA, Pk 269, 5 bzw. 303.001-B.
- 89 Bürgler / Hanzl / Ottillinger / Pfaffenbichler / Springer / Winkler 1998, 109f.
- 90 Inv.-Nr. GG 8618 (Schoch 1975, 97–100, Abb. 98; Rose 1991, 17–19, Abb. 18; Telesko 2003 II; eine Vorstudie zu Amerlings Gemälde [um 1832] befindet sich in Zámek Velké Březno, Inv.-Nr. VB 396 [Katalog Kaisertum 1996, 157, Taf. 59; 288, Nr. 6.06; Katalog Amerling 2003, 206, Nr. 6]).
- 91 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 74.774; Graz, Neue Galerie am Joanneum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. II/19.140 (nicht koloriert), vgl. Katalog Biedermeier 1987, 72f.; Nr. 2/4/13 (mit Abb.); Katalog Kaisertum ebd., 165, 308, Taf. 80; Nr. 7.44; Katalog Ender 2001, 149, Nr. 23 (Varianten); Telesko ebd., 49, Abb. 49.

- 92 Vgl. in diesem Zusammenhang auch „Ludwig I. im Kreise seiner Familie bei Betrachtung eines Gemäldes“, Lithographie von Gottlieb Bodmer (1804–1837) [Wien, ÖNB, BA, NB 512.149-B].
- 93 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 868.
- 94 Müller 1844, 169–173; zusätzliche (unpublizierte) Informationen zum Gemälde liefern auch die „Mittheilungen aus Wien. Zeitgemälde der Neuesten und Wissenswürdigsten aus dem Gebiete der Künste und Wissenschaften, mit den Resultaten praktischer Anwendung; aus dem Kreise des höheren geselligen öffentlichen Volkslebens, der Tagesgeschichte und gemeinnütziger Anstalten dieser kaiserlichen Residenz, hrsg. von F. Pietznigg“, Jg. 1833, H. 1, 51–67 („Der Lothringer-Saal in Laxenburg; und Ammerlings neuestes Bildniß Sr. Majestät“), bes. 65: „(...) Ernst und feyerliche Würde sind wesentliche Attribute (sic!) des Moments und der Seelenstimmung des Kaisers, wie milde gewöhnlich der Ausdruck von Freundlichkeit auch aus seinem Auge leuchtet. Auch ist der Druck der Krone (sie wiegt 10 Pf., das Scepter 9 Pf.), die wie alles Uebrige, von Gold Brillanten zusammengesetzt, und praktisch-sicher gemahlt ist, auf das Haupt nicht zu verkennen, dieser Umstand daher nicht nur zu berücksichtigen, sondern auch als wesentlich anzusehen. – Und so gehört das Gemälde denn, wie auch die Mehrzahl der Meinungen sich aussprach, zu den schönsten Werken unserer vaterländischen Muse. (...)“.
- 95 Müller ebd., 170.
- 96 Ebd.
- 97 Ebd., 173. Die überaus lange Wirksamkeit des darin zum Ausdruck kommenden überpersönlichen habsburgischen Herrschermythos läßt sich noch in hymnischen Gedichten wie in einem, das 1905 anlässlich des 75. Geburtstages Franz Josephs gedichtet wurde, nachweisen: „Diese Kraft der Vollendung wert, / Dieser Mut oft so stolz bewährt! / Und dennoch die kindlich beugsame Liebe / Zu Deinem Volk, das Dir Alles ist, / Das dir Alles gilt, / Dir, Du edelstes Herrscherbild, / Das je die Erde getragen.“ (zitiert nach: Dickinger 2001, 22).
- 98 Inv.-Nr. 12.292, vgl. Grimschitz 1957, 293, Nr. 197, 198.
- 99 Graz, Neue Galerie am Joanneum, Inv.-Nr. I/859 (Katalog Neue Galerie 1988, 267, Nr. 1253 [mit Abb.]).
- 100 Inv.-Nr. 2880, vgl. Schoch 1975, 109; Katalog Kaisertum 1996, 428, Nr. 17.10 (mit Abb.); Katalog Amerling 2003, 106, Nr. 5 (Tommaso Benedettis Stich: Wien, ÖNB, BA, NB 503.683-A); vgl. hier auch das Porträt Kaiser Franz' I. als Kopfstudie Amerlings zum ganzfigurigen Gemälde des Kaisers im Ornat vom Goldenen Vlies (Katalog Dorotheum 17. März 1964, Nr. 563; Wien, ÖNB, BA, D 12.816-B).
- 101 Privatbesitz (Schoch ebd., Abb. 112).
- 102 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 73.730 und Wien, ÖNB, BA, Pg 21 10/2 in Ptf. 139:(109) bzw. NB 503.684-B (mit Wahlsprüchen und Insignien) [Waissenberger 1986, 40, Abb. 23; Rose 1991, 19, Anm. 1; 116f., Abb. 160–163].
- 103 Katalog Kaisertum 1996, 255, Nr. 2.33 (mit Abb.).
- 104 Innsbruck, Hofburg, vgl. Felmayr 1986, 165f., Abb. 196; Hawlik-van de Water 1987, 181; Rose 1991, 44, Abb. 47; Hanzl-Wachter 2004, 87, Abb. 66.
- 105 Wien, KHM, Inv.-Nr. 7545 (heute: Wien, Schloß Schönbrunn, Marie Antoinette-Zimmer), vgl. Terlinden 1970, 39, Nr. 19 (mit Abb.); Rose ebd., 45, Abb. 48; vgl. auch Franz Schrotzbergs Gemälde des Kaisers im Ornat vom Goldenen Vlies, 1835 (Prag, Sammlungen des Prager Schlosses, Inv.-Nr. 0326), vgl. Katalog Kaisertum 1996, 210, Taf. 185; 425, Nr. 17.01.
- 106 Vgl. Rose ebd., 45, Anm. 3; z. B. Anton Einsles Gemälde „Kaiser Franz Joseph im Vlies-Ornat“, 1850, Graz, Neue Galerie am Joanneum, Inv.-Nr. I/703, ehemals an der Stirnwand der steirischen Land-

- stube (Katalog Neue Galerie 1988, 175, Nr. 304 [mit Abb.]) und Eduard Ritschels „Franz Joseph im Vlies-Ornat“, 1854 (nach einer erhaltenen Vorlage von Franz Eybl), ursprünglich im Kärntner Landtagssitzungssaal, heute im Landesmuseum für Kärnten in Klagenfurt (vgl. Deuer 1994, 94, Abb. 27).
- 107 Wien, Erste Österreichische Spar-Casse; Inv.-Nr. 2838 (Feuchtmüller 1970, 247, 188 [Abb.]; Schoch 1975, 101, Abb. 104; Rose ebd., 38, Abb. 38).
- 108 Wien, ÖNB, BA, Pg 21 10/2 in Ptf 138:(29) bzw. NB 503.408-B, vgl. Rose ebd., 47f., Abb. 52.
- 109 Z. B. Kaiser Franz II. (I.) mit den österreichischen Kaiserinsignien und dem niederösterreichischen Erzherzogshut, 1825, Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 47.264, und Wien, KHM, Inv.-Nr. 8634 (1831 entstanden) [Rose ebd., 33, Abb. 29–32; vgl. Katalog Lampi 2001, 99f., 111, Abb. 100, 102, 120].
- 110 Wien, ÖNB, BA, Pg III/1/1 bzw. NB 525.525-B, vgl. Krasa-Florian 1977, 86, Anm. 199; Waissenberger 1986, 202f.; Rose ebd., 119 (Abb. nach Abb. 213); Frodl 2002, 457.
- 111 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 168.700, vgl. Rose ebd., 119.
- 112 Frodl-Schneemann 1984, 21, 129, Nr. 28, 29 (mit Abb.); Katalog Kaisertum 1996, 98 (Abb.).
- 113 Frodl-Schneemann ebd., 92, 161f., Nr. 166, 168, 169, Taf. 45, 46.
- 114 Siehe Zeitgenössische Ereignisse (Bd. 2).
- 115 Privatbesitz (1834) und Wien, ÖG, Inv.-Nr. 6645 (um 1834), vgl. Rose 1991, 163, Abb. 197; Frodl / Schröder 1992, Taf. 3; Hülmbauer 1993, 252; Katalog Kaisertum 1996, 158, Taf. 64; 302, Nr. 7.12; Katalog Armut 2002, 240, Nr. III/33.
- 116 1836/1837, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 5997, vgl. Rose ebd., 165f., Abb. 200; Hülmbauer ebd., 253; Ottrillinger / Hanzl 1997, 40, Abb. 13; Hanzl / Ottrillinger / Rizzi 1997, 598, Abb. 715, sowie eine Fassung in Privatbesitz (Artstetten, vgl. Katalog Kaisertum ebd., 158, Taf. 62; 301, Nr. 7.10).
- 117 Privatbesitz, um 1837, vgl. Rose ebd., 163, Abb. 196; Katalog Kaisertum ebd., 159, Taf. 63; 302, Nr. 7.11.
- 118 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 1454 und 91.324, Wien, ÖNB, BA, Pk 272, 103 bzw. 449.520-C (Rose ebd., 163, Abb. 198).
- 119 Abgedruckt in: Müller 1844, 156–160.
- 120 Zitiert nach: ebd., 157.
- 121 Proschko 1861, 36f.
- 122 Abgedruckt in: Pennerstorfer 1878, 326f.
- 123 Zitiert nach: ebd., 327f., bes. 328.
- 124 Prag, Kunstgewerbemuseum; Strichlithographie von Ferdinand Karl Klimsch (nach Josef Führich), vgl. Rak / Vlnas 2004, 11, Nr. 85.
- 125 Magris 2000, 70, 128.
- 126 Bled 1988, 37f.; Häusler 1992, 37.
- 127 Wien, Wien Museum, vgl. Katalog Löschenkohl 1959, 70f., Nr. 242; Rose 1991, 84, Abb. 101. Den Herrscher als „Arbeiter“ im Dienst des Volkes veranschaulicht auch Josef Kreuzingers Gemälde „Franz I., am Schreibtisch sitzend“, ein Kniestück aus den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts (Wien, HGM, B.I. 12.378; Pötschner 1994, 16, Abb. 17), das eine Tradition der Herrscherbilder Josephs II. mit „aktenbeladenem“ Tisch weiterführt.
- 128 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2811; im Jahr 1896 von der Kunsthandlung Neumann für die Kaiserliche Gemäldegalerie angekauft; als Stahlstich gestochen von Josef Kovatsch († 1839) nach einer Zeichnung Deckers, 1828, mit der Legende „ARBEITS CABINET SR MAJ. KAISER FRANZ I. VON OESTERREICH / Ihrer Maj. der Kaiserinn / Caroline Auguste“: Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 73.743.

- 62.889, 1394 und 89.597; Wien, HGM, BI 29.536; Wien, ÖNB, BA, Pg 21 10/2 in Ptf 138:(113) und NB 539.079-A, sowie St. Pölten, Stadtmuseum, Inv.-Nr. 1331 (Schoch 1975, 109; Katalog Biedermeier 1982, 13, Nr. 1.14; Frodl 1987, 9, Abb. 2; Häusler 1991, 36, Abb. 25; Rose ebd., 117–119, Abb. 164; Hülbauer 1992, 188; Pötschner ebd., 71f., Abb. 60; Kristan 1996, 61–63, Nr. 27; Ottillinger / Hanzl 1997, Farbtaf. X/18; Frodl 2002, 283); vgl. hier auch Deckers vermutlich im Auftrag von Caroline Auguste angefertigte Gouache-Ansichtenserie (1826) der wichtigsten Räume der Appartements der Wiener Hofburg; New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 50.542 (Hanzl / Ottillinger / Rizzi 1997, 600, Abb. 718).
- 129 Abgebildet in: Teuffenbach 1892, II, 11 (grundsätzlich: Beck 1991, 84); auch als Motiv auf Uhren als „Bilderuhren“ nachzuweisen, vgl. Katalog Biedermeier 1987, 403, Nr. 8/74 mit Abb. (Wien, 1831; Wien, MAK, Sammlung Sobek im Geymüllerschloß, Inv.-Nr. Sob. 1477); Katalog Kaisertum 1996, 97 (Abb.), 383, Nr. 13.10; Wilhering, Zisterziensertift, Kunstsammlungen, 1829, Inv.-Nr. 34 (Bilderruhr); vgl. ein plastisches Modell des Arbeitszimmers Franz' in der Hofburg, Ende des 19. Jahrhunderts; Wien, Bundesmobiliensammlung, Inv.-Nr. MD 013566 (Katalog Hauptstadt 1989, 215, Nr. 9/25).
- 130 Rose 1991, 117.
- 131 Grundsätzlich: Schoch 1975, 107–110; Rose ebd., 82–88.
- 132 Wien, ÖNB, BA, D 24.031-A, heute in den Museen des Mobiliendepots in Wien, vgl. Dorotheum, Katalog 13.–16. Mai 1975, Nr. 102.
- 133 Müller 1844, 59f.
- 134 Stich (als mögliches Gegenstück zum Stich von Kovatsch nach Decker [siehe oben]), gezeichnet und gestochen von Josef Kovatsch, um 1840; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 90.786, Wien, ÖNB, BA, NB 517.812-B und St. Pölten, NÖ. Landesbibliothek, Nr. 5817 (Beischrift: „ARBEITSZIMMER S.R MAJ. KAISER FRANZ I. VON OESTERREICH / ZU PERSENBEUG“), vgl. Katalog Biedermeier 1982, 13, Nr. 1.15; Rose 1991, 119.
- 135 Wien, ÖNB, BA, Pg 21 10/2 in Ptf 138:(123) bzw. L 19.084 CR oder LW 74.707-C; diese Betonung der Verbundenheit mit der „einfachen“ Bevölkerung bleibt noch in der späten Habsburgerikonographie ein essentieller Bezugspunkt (z. B. Fotografie, Kaiser Karl mit Bevölkerung; Privatbesitz; Katalog Karl I. 1996, 21 [mit Abb.]).
- 136 Die „Privatisierung“ der Darstellungen von Familienmitgliedern des Kaiserhauses muß nicht unbedingt die Folge der Verbürgerlichung der Kunst, sondern könnte ebenso Ursprung und einflußreiches Vorbild der neuen handlungs- und situationsgebundenen Porträtaufassung sein (vgl. Brugger 1992, 59).
- 137 S. 64f., vgl. Pötschner 1994, 94.
- 138 Schoch 1975, 104; Stekl 1990, 20.
- 139 Wien, Wien Museum; Inv.-Nr. 16.380 (auf der Rückseite des Gemäldes Eintrag: „im Gartenhaus einer Villa in der Vorderbrühl“), vgl. Schoch ebd., 105, Abb. 107; Katalog Metternich 1984, Nr. 6/2 (mit Abb.); Waissenberger 1986, 181, Abb. 196; Katalog Biedermeier 1987, 70, Nr. 2/4/5; Frodl 1987, 15f., Abb. 7; Hamann 1988, 134 (Abb.); Rose 1991, 146–149, Abb. 190; Brugger 1992, 58, Abb. 6; Frodl 2002, 283, Abb. 23; Katalog Porträts 2006, 169f., Nr. 4.3 (mit Abb.).
- 140 Frodl 1987 ebd., 15, Taf. 162; Rose ebd., 164, Abb. 199; Koschatzky 1995, 96, Abb. 77; Katalog Kaisertum 1996, 159, Taf. 65; 302, Nr. 7.13; lithographiert von Franz Würbel (1822–1900); Wien, ÖNB, BA, Pg 21 10/2 in Ptf 139:121-E bzw. NB 525.774; ebenfalls lithographiert von Bauer nach Fendi (vgl. Katalog: Dorotheum 12. März 1996, Nr. 321).

- 141 Wien, ÖNB, BA, Pf 19.000:E (477).
- 142 Ebd., BA, 436.215-B, vgl. Zykan 1969, 83; Schoch 1975, 103, Abb. 106; Kristan 1986, 13f., Abb. 26–28; Rose 1991, 123f., Abb. 167, 168.
- 143 Ehemals Schloß Neuwaldegg, heute Privatbesitz; Wien, ÖNB, BA, L 2328, vgl. Tietze 1908, 258, fig. 285; Rose ebd., 138f., Abb. 183.
- 144 Wien, ÖNB, BA, NB 523.787-B.
- 145 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 22.684 (Zykan 1969, Abb. 24; Koschatzky 1987, 44 [mit Abb.]; Brugger 1992, 58).
- 146 Aquarell, Wien, Museen des Mobiliendepots, Inv.-Nr. MD 006549 (Barta 2001, 48, Abb. 26); vgl. hier auch das Blatt „Kaiser Franz mit seiner zweiten Gemahlin Maria Theresia im Kreise ihrer Kinder in Laxenburg“ (1807) aus der lithographischen Serie „Hauptmomente aus dem Leben Seiner Majestät Franz I.“, 1836 (Wien, ÖNB, BA, Pk 187, 6; Rose 1991, 141, Abb. 187; Katalog Kaisertum 1996, 298f., Nr. 7.04; Katalog Habsburg 2002, 43, Nr. 35 [mit Abb.]); eine Variation dieses äußerst geläufigen Sujets stellt Hoehles Aquarell (mit Feder und Tusche) „Der Kaiser im Kreis seiner Familie im Park von Laxenburg“ dar (Wien, ÖNB, BA, Pk 502, 16 bzw. 422.222-B; Katalog Habsburg ebd., 43, Nr. 34 [mit Abb.]).
- 147 Privatbesitz als Entwurf zum Ölgemälde (1832) im Wiener HGM (Koschatzky 1982, 52, Abb. 48; Hamann 1988, 221 [Abb.]; Rauchensteiner 2000, 43 [mit Abb.]).
- 148 Wien, ÖNB, BA, NB 510.519-B.
- 149 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 16.865; ÖNB, BA, NB 503.894-B (Pauer 1966, 127f., Nr. 834a, Abb. 80; Katalog Zeitalter 1987, 198f., Nr. 14.10, Farbabb. 4; Katalog Rudolf 1989, 307, Nr. 16/27 [mit Farbabb.]; Pötschner 1994, 101f., Abb. 88; Hajós 2006, 146, Abb. 113).
- 150 Wien, HGM, BI 1967; ÖNB, BA, Pg 90 54/1 in Ptf 147a:(233) bzw. NB 525.782-B; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.956/a und b (Pauer ebd., 123, Nr. 794; Pötschner ebd., 96f., Abb. 83); vgl. hier auch Ignaz Lechleitners Stahlstich „Die k.k. Majestäten / Franz Joseph I. u. Elisabeth“, der das junge Kaiserpaar vor der Vedute Wiens zeigt, worauf auch Franz Joseph mit seiner Linken verweist (Wien, HGM, BI 1968), sowie eine kolorierte Lithographie von Carl Lanzedelli („Die k.k. Majestäten im allerhöchsten Familienkreis“, um 1855; Kunstauktion Palais Dorotheum Wien vom 7. Mai 2003, 46, Nr. 79).
- 151 Ludwig Angerer, „Die Allerhöchste Kaiserfamilie“ (1860): Wien, ÖNB, BA, Pf 332, Pg Grp 269 oder Pf 332a, vgl. Pauer ebd., 124, Nr. 800, Abb. 74; Pötschner ebd., 97, Abb. 84.
- 152 Schoch 1975, 106, Abb. 109; Koschatzky 1987, 117, Abb. 63; Rose 1991, 152f., 156, Abb. 193; Brugger 1992, 59, Anm. 22; Koschatzky 1995, 86–89, Abb. 71–74; Katalog Kaisertum 1996, 162, Taf. 71; 300f., Nr. 7.09; Grabner 2005, 40, Abb. 20.
- 153 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 70.399; Wien, ÖNB, BA, 166.934-B (Pauer 1966, 113, Nr. 718a/b, Abb. 63; Katalog Biedermeier 1987, 71, Nr. 2/4/9 [mit Abb.]; Katalog Habsburg 1988, Nr. 9, Taf. 84; Kristan 1996, 63–65, Nr. 28a; vgl. Wien, ÖNB, BA, 166.934-B).
- 154 Koschatzky 1987, Abb. auf S. 104; Rose 1991, 150, Abb. 191; Koschatzky 1995, 88, Abb. 70; Katalog Kaisertum 1996, 190, Taf. 140; 383, Nr. 13.08; Hanzl / Ottlinger / Rizzi 1997, 601, Abb. 719, vgl. hier Joseph Kriehubers Lithographie (1838) „Die Durchlauchtigsten Kinder Seiner Kais: Hoheit / FRANZ KARL / Erzherzog von Oesterreich: / Franz Joseph, Ferdinand Max, Karl Ludwig, Maria Anna Pia“ (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 18.837).
- 155 Wien, HGM (ohne Inv.-Nr.).
- 156 Z. B. „Max Joseph von Bayern als vierjähriger Knabe beim Federballspiel“ von Johann Georg Ziesenis, 1760, Privatbesitz (Katalog Wittelsbach 1980, 72f., Nr. 111).

- 157 Schloß Artstetten, Erzherzog Ferdinand Museum; Katalog Kaisertum 1996, 217, Taf. 204; 446f., Nr. 17.92; Katalog Amerling 2003, 170f., Nr. 41 (mit Abb.).
- 158 Wien, Liechtensteinmuseum, Inv.-Nr. GE 1606, vgl. Allmayer-Beck 1987, 11f.; Feuchtmüller 1996, 452, Nr. 342; Kräftner 2004, 145, Nr. III.22.
- 159 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 28.334, vgl. Frodl / Schröder 1992, Taf. 127; Koschatzky 1995, 82f., Abb. 66; Hanzl / Ottillinger / Rizzi 1997, 598, Abb. 716; der hier implizit vorhandene „sozialdisziplinierende“ Charakter kommt auch in einem Stich (um 1846) Ferdinand Laufbergers „Lehrstunde Erzherzog Franz Josephs in Gegenwart seiner Mutter, des Kardinals Rauscher, des Grafen Heinrich Bombelles und des Freiherrn von Gorizutti“ (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.382 [Hanzl / Ottillinger / Rizzi ebd., 613, Abb. 730]) zum Ausdruck.
- 160 Vgl. Hajós 2006.
- 161 Zitiert nach: Frodl 2002, 553.
- 162 Vogelschau: Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 65.692, vgl. Bürgler / Hanzl / Ottillinger / Winkler 1996, 125; Hajós 2006, 146, Abb. III.
- 163 Bürgler / Hanzl / Ottillinger / Winkler ebd., 126, 128.
- 164 Feuchtmüller 1963, 17; grundsätzlich zur Architektur: Schwarz 1982, 31–38, Frodl 2002, 186–189, Nr. 3; eine präzise „Dokumentation“ der „Franzensburg“ zeigt die umfangreiche lithographische Serie „Laxenburg bei Wien in bildlicher Darstellung. Ansichtenfolge von Jakob Alt, Johann Rupp, Carl Bschor und Albert von Radmannsdorf“ (Wien 1820–1826), gedruckt im Lithographischen Institut in Wien bzw. bei Kunike, Wien (ÖNB, BA, Plk 1812; Nebehay / Wagner II [1982], 173f., Nr. 359).
- 165 Häusler 1991, 35.
- 166 Lhotsky 1971, 344.
- 167 Ebd., 346.
- 168 Zykan 1969, 47, 111; zur Geschichte der Grotte ab 1801: Bürgler / Hanzl / Ottillinger / Pfaffenbichler / Springer / Winkler 1998, 45–47; umfassend (unter Einbeziehung aller Quellen): Hajós 2006, 77–80.
- 169 Matsche-von Wicht 1994, 86.
- 170 Fliedl 1977, 57; Barta 2001, 48; Frodl 2002, 186, Nr. 3; entsprechende Vorläufer existieren in der „Büstenwand“ des „Hofhauses“ von Kirchschatz in der Buckligen Welt (um 1655/1657) von David Weiß (vgl. Dehio Niederösterreich 2003, 962). Ein später entstandenes Beispiel (vor 1780) kann in den drei Kaiserbüsten (Rudolph, Friedrich und Ladislaus) über dem Portikus der künstlichen Ruine im Garten von Erlaa, dem „früheste(n) Denkmal einer neuerwachten Vaterlandsliebe“ (Hajós 1989, 90), nachgewiesen werden.
- 171 Krause 1988, 35.
- 172 Bürgler / Hanzl / Ottillinger / Winkler 1996, 127.
- 173 Freundlicher Hinweis von Georg Zeman, Seckau.
- 174 Zykan 1969, 45; Koschatzky 1987, 44.
- 175 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 5819 (Koschatzky ebd., 47, Abb. 20; Katalog Kaisertum 1996, 163, Taf. 74; 304f., Nr. 7.34 [Loders Aquarell „Fest im Rittersaal“ in der Wiener Albertina, Inv.-Nr. 5820]).
- 176 Krause 1988, 34f.
- 177 Kirlitschka 1984, 76.
- 178 Zykan 1969, 42.
- 179 Ebd., 94.
- 180 Ebd., 42f., Abb. 32.

- 181 Ebd., 54.
- 182 Feuchtmüller 1963, 18.
- 183 Wien, ÖNB, BA, 436.178-B; zur Geschichte und ehemaligen Unterbringung der Statuenreihe: Zykan 1969, 74–77, Abb. 63–64; Bürgler / Hanzl / Ottillinger / Winkler 1996, 128; Bürgler / Hanzl / Ottillinger / Pfaffenbichler / Springer / Winkler 1998, 80–82; Bürgler 2001. Dieser Typus eines Ahnensaals sollte im habsburgischen 19. Jahrhundert – mit wenigen Ausnahmen – keine Konjunktur entfalten: Der Historiker Heinrich von Zeissberg regte im Zusammenhang mit dem Bau der Neuen Hofburg in Wien über Auftrag des Hofbaucomités in einer Denkschrift, vorgelegt am 9. Februar 1898, an, in den oberen Hallen des Halbrundes der Neuen Burg beiderseits je zwölf Habsburger darzustellen. Ferner sollte eine Babenbergerhalle mit Porträtbüsten von Mitgliedern dieses Geschlechts sowie ein Maximiliansaal mit einer Büste dieses Herrschers und mit historischen Gemälden geschaffen werden. Schließlich war auch an einen „Historiensaal“, „(...) welcher hervorragende Momente aus der österreichischen Geschichte zur Darstellung bringt. (...)“, sowie an einen „(...) Schössersaal mit Abbildungen von im Besitze des Kaiserhauses befindlichen Schlössern (...)“ gedacht (Protokoll der Hofbaukomiteesitzung vom 9. Februar 1898: Wien, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Hofbaucomité [HBC], Nr. 25312; vgl. Lhotsky 1941, 119; Kitlitschka 1981, 196). Bereits in einer Sitzung des Hofbaucomités vom 8. März 1897 („Bericht der Bauleitung“, beiliegend zum Protokoll dieser Sitzung: Wien, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Hofbaucomité [HBC], Nr. 24848) war der Bau entsprechender Säle ventilert worden: „(...) Durch diese nähere Zusammenfassung der Stiegen werden überdies im 1. Stock in dem Rundbau zwei große Galerien geschaffen, welche einerseits als Galerie der Habsburger andererseits als die berühmter Feldherrn dienen können. (...)“.
- 184 Bürgler ebd., 43–45.
- 185 Fliedl 1977, 58; vgl. Barta 2001, 48.
- 186 Die ausgeprägte Familialisierung der patriarchalischen Terminologie unter Kaiser Franz II. (I.) unterstrich zudem anschaulich, daß revolutionäre Aufstände nicht nur überflüssig, sondern auch unmoralisch im Sinne des Ungehorsams eines Kindes dem (Landes-)Vater gegenüber wären, vgl. Sørensen 1984, 54.
- 187 Häusler 1992 II, 11.
- 188 Vgl. Bürgler 2001, 47–58.
- 189 Krasa-Florian 1979, 447.
- 190 Zykan 1969, 75–77.
- 191 Zusammenfassend: ebd., 97f.; Vancsa 1973, 151f.; Fliedl 1977, 65; Bürgler / Hanzl / Ottillinger / Pfaffenbichler / Springer / Winkler 1998, 82–85.
- 192 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7957 (Hülmbauer 1993, 158); es ist dies ein Thema, das bereits um 1700 nachweisbar ist (Krasa 1982, 304, Abb. 142; Krasa 1983, 379, Nr. 29/17 [Entwurf für das Ölgemälde in Bleistift, Feder und Pinsel, laviert; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 19.744]).
- 193 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7958, ebenfalls von Leopold Bucher vollendet (Katalog Gott erhalte 1990, 22, Abb. 1; Hülmbauer ebd., 158).
- 194 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7959 (Hülmbauer ebd., 159).
- 195 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7960 (Zykan 1969, Abb. 66; Hülmbauer ebd., 159).
- 196 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7961 (Hülmbauer ebd., 159). Der Löwe Habsburgs ist entschlafen, während der Löwe Lothringens vor einer Architektur wacht, die das Reich symbolisieren soll.

- 197 Wien, ÖNB, BA, 404.802-A (Fliedl 1977, 65; vgl. Vancsa 1973, 152; Bürgler / Hanzl / Ottillinger / Pfaffenbichler / Springer / Winkler 1998, 84, Abb. 56). Bereits in der Ausmalung der Kathedrale von Laibach (Weihe 1707) ist in den Fresken Julius Quaglios im nördlichen Querhaus diese Kombination von Rudolf mit dem Priester und Maximilian in der Martinswand mit deutlicher Betonung der heilenden Wirkung der Eucharistie anzutreffen.
- 198 Inv.-Nr. 5003 (auf der Rückseite mit „1809“ datiert).
- 199 Vergleicht man dieses Programm mit den Konzepten, die in den im Wiener Kriegsarchiv befindlichen Zeichnungen (ohne Inv.-Nr.) der Bauräte Bruno Gruber und Otto Hofer (wahrscheinlich bereits 1894 begonnen [bis 1896 weitergeführt]; grundsätzlich: Kitlitschka 1981, 192–194) zur Ausgestaltung der Räume der Neuen Burg in Wien überliefert sind, so sind in bezug auf die Programmatik des Vorraums des „Lothringersaals“ der „Franzensburg“ einige kennzeichnende Veränderungen zu bemerken: Der Entwurf zum Vorraum des Audienzsaals zeigt an den Wänden historische Szenen, darunter Rudolf an der Leiche Ottokars, Rudolf von Habsburg und der Priester, der Entsatz Wiens 1683, die Taufe Stephans, Maria Theresia am Reichstag von Preßburg 1741, die Schlacht von Aspern 1809, der Sieg der Verbündeten über Napoleon als Einzugszene und der Sieg bei Novara (1849). Die Auswahl der Ereignisse orientiert sich hier einerseits am „Ausgleich“ mit Ungarn (hl. Stephan) und verzichtet andererseits auf eine deutlichere inhaltliche Zuspitzung auf bestimmte habsburgische „Tugenden“.
- 200 Zusammenfassend: Zykan 1969, 99–107; Schoch 1975, 100–104; Barta 2001, 49f.
- 201 Zykan ebd., 99; Schoch ebd., 101f.
- 202 Wien, KHM, Inv.-Nr. 9414 (Schoch ebd., 101, Abb. 101; Katalog Kaisertum 1996, 152, Taf. 50; 288, Nr. 6.04); möglicherweise Erwähnung in: „Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebaeude der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Kuenste bey St. Anna. Im Jahre 1838“, Wien (1838), 25, Nr. 370; zu diesem Gemälde existiert eine kleinformatige (65,5 x 46,5 cm) Replik oder Studie im Wiener HGM (BI 13.437, vgl. Katalog Ostarrichi 1996, 116f., Nr. 5.6.08 [mit Abb.]).
- 203 Wien, ÖNB, BA, Pg III/1/9 bzw. NB 509.153-B, vgl. Rose 1991, 21.
- 204 Wien, KHM, Inv.-Nr. 9423 (Pötschner 1994, Abb. 3; Katalog Kaisertum 1996, 387f., Nr. 14.05 [mit Abb.]).
- 205 Schoch 1975, 101, Abb. 102.
- 206 Zykan 1969, Abb. 59.
- 207 Ebd., Abb. 73.
- 208 Feuchtmüller 1970, 197 (Abb.).
- 209 Zykan 1969, Abb. 74.
- 210 Ebd., Abb. 72; Feuchtmüller 1970, 197 (Abb.); Schoch 1975, 101, Abb. 103.
- 211 Wien, KHM, Inv.-Nr. 9370 (Zykan ebd., Abb. 25; Rose 1991, 103, 122f., Abb. 166; Katalog Kaisertum 1996, 154, Taf. 54; 298, Nr. 7.02; Katalog Habsburg 2002, 29, Nr. 10 [mit Abb.]).
- 212 Wien, ÖNB, BA, 197.668-B (Lithographie von Karl Bschor und Albert von Radmannsdorf, um 1825).
- 213 Zykan 1969, 89, Abb. 36; Schoch 1975, 103f., Abb. 105; Kristan 1986, 12, Abb. 20–24; Frodl 2002, 270f. (mit Abb.).
- 214 Kristan ebd., 39–41, Abb. 56–59; Bürgler / Hanzl / Ottillinger / Pfaffenbichler / Springer / Winkler 1998, 67–69.
- 215 Zykan 1969, Abb. 68. Nach 1826 entstanden die Anton Kothgasser zugeschriebenen Veduten im „Ungarischen Krönungssaal“ (Kristan ebd., 29, 32, Abb. 37–42) mit Darstellungen von „Neusatz und

- Peterwardein“, „Ofen und Pest“, „Stadt Presburg“, „Erlau“ und „Gran“ [nach den Angaben der Inschriften].
- 216 Zusammenfassend: Zykan ebd., 105–107, Abb. 70, 71.
- 217 Katalog Joseph II. 1980, 689, Nr. 1675.
- 218 Barta 2001, 48, siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 219 Barta ebd., 50.
- 220 Wien, Museen des Mobiliendepots, Hofsilber- und Tafelkammer, Inv.-Nr. 180024 (Winkler 1996, 241–247; Barta ebd., 50, Abb. 32; Frodl 2002, 588, Nr. 315).
- 221 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 222 Winkler 1996, 243.
- 223 Ehemals Berlin, Hohenzollernmuseum (vgl. Tschudi 1906, 136, Nr. 1589 [mit Abb.]).
- 224 Philibert-Louis Debucourt, „Die Wohltätigkeit Ludwigs XVI.“, Versailles, Musée National, 1785 (Schoch 1975, 45f., Abb. 28).
- 225 Grundsätzlich: Kropf 1966, 130–142. Überschwemmungen sind seit dem 18. Jahrhundert ein beliebtes Thema der Reportagegraphik, vgl. hier einen anonymen Farbstich zur Überschwemmung in Wien am 29. Juli 1785, verlegt in Wien bei L. Hochenleitter (Tietze 1924, 125 [mit Abb.]).
- 226 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 106.876, vgl. Katalog Metternich 1984, Nr. 7/4; Katalog Biedermeier 1987, 70, Nr. 2/4/6.
- 227 Zum Autor: siehe Nation (Bd. 1, Kap. 2).
- 228 Besonders Teil 1, 76–94 („Die Retter aus der Noth“).
- 229 Sartori 1830, 79, vgl. Föttinger 1951, 60–64. Offensichtlich griff man bei der Propagierung des herrscherlichen Eingreifens bei Katastrophen auf Traditionen des 18. Jahrhunderts zurück, wie sie im besonderen Engagement des Herzogs von Lothringen (Franz I.) anlässlich des Wiener Hochwassers vom März 1744 nachweisbar sind: „(...) und also gleich alle möglichen Mittel um denen bedrängten Leuten zu Hilf zu komen (sic!), anzuwenden allermildest anbefohlen; (...)“ („Wiener Diarium“ 1744, Nr. 21, zitiert nach: Zedinger 2000, 141). 1861 ist eine ähnliche Situation in den Niederlanden anlässlich eines Deichbruchs zu bemerken. König Wilhelm III. nützte seine Hilfsaktion zur Errichtung eines Denkmals in Leeuwen, vgl. Bley 2004, 199.
- 230 Sartori ebd., 81.
- 231 Ebd.; ähnlich bereits in Pabst 1828 (o.S.): „(...) Seinen Völkern in Karolinen gab zur / Liebenden Mutter! (...)“.
- 232 Sartori 1830, 82.
- 233 Ebd., 94.
- 234 S. 28–35, bes. 32.
- 235 Grundsätzlich: Kropf 1966, 143–155.
- 236 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 31.627, vgl. Katalog Metternich 1984, Nr. 7/5; Katalog Kaisertum 1996, 316f., Nr. 7.71.
- 237 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 81.470.
- 238 Ebd., Inv.-Nr. 63.607, vgl. Katalog Biedermeier 1987, 71, Nr. 2/4/8 (mit Abb.); Rose 1991, 161f. (mit Hinweisen auf andere Darstellungen des Baues des Cholera-Kanals), Abb. 195; Katalog Kaisertum 1996, 317, Nr. 7.72 (mit Abb.); Katalog Porträts 2006, 145, Nr. 2.12.
- 239 Zitiert nach: Hauser 1991, Bd. 2, 481.

- 240 Farb lithographie im Verlag Trentsensky, 1831 (Privatbesitz); Wien, Albertina, Historische Blätter, Bd. 4, Heft 1, Blatt 20, vgl. Katalog Biedermeier 1982, 67, Nr. 6.3 (mit Abb.).
- 241 Bis hin zur entsprechenden Xylographie bei Bermann 1880, nach S. 1040 („Kaiser Franz I. besucht die öffentlichen Arbeiten, 1830“).
- 242 Z. B. Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 63.834 (Tuschpinselzeichnung), vgl. Katalog Biedermeier 1987, 70f., Nr. 2/4/7 (mit Abb.); Rose 1991, 165; Hanzl / Ottlinger / Rizzi 1997, 596, Abb. 713.
- 243 Grundsätzlich zu ihren karitativen Aktivitäten: Kropf 1966, 159–162.
- 244 Wien, Albertina, Inv.-Nr. KS D-1453.
- 245 Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 7929/Bl. 52 (Katalog Caroline Auguste 1993, 52, 188, Nr. 110, Abb. 39).
- 246 Hauser 1991, Bd. 3, 616–691.
- 247 Zitiert nach: ebd., 622.
- 248 Zitiert nach: ebd., Bd. 2, 477.
- 249 Wien, HHStA, Fam. Urk. 2561, 5. Kodizill zum Testament Carolines, § XXXII, zitiert nach: ebd.
- 250 Ebd., 477–484.
- 251 Schumann 2003, 351.
- 252 Zu den großen Erwartungen der Bevölkerung hinsichtlich testamentarischer Geschenke Franz' II. (I.) an das Volk: Kropf 1966, 166f.
- 253 1835 (?) nach Johann Gustav Dittenberger (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 81.452 und Wien, Albertina, Historische Blätter, Bd. 5 [Personen, ohne Nr.]).
- 254 Wien, HGM, BI 22.424.
- 255 Wien, ÖNB, BA, NB 500.222-B; Wien, HGM, BI 1947, Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 198.131 und Wien, Akademie der bildenden Künste, Inv.-Nr. 2703. Stöbers Stich wurde häufig nachgestochen, etwa in einem unsignierten Blatt im Wien Museum (Inv.-Nr. 43.099).
- 256 Wien, Akademie der bildenden Künste, Inv.-Nr. 2702: Stahlstich von Franz Stöber (nach Johann Ender): „FRANZ I. / zwey Stunden nach dem Tode.“ (erster Druckzustand: ebd., Inv.-Nr. 2701); vgl. hier auch eine Strichlithographie (1835), Kaiser Franz auf dem Totenbett darstellend, mit Text in deutscher *und* tschechischer (!) Sprache: Wien, ÖNB, BA, Pg 21 10/2 in Ptf 139:(127b), vgl. Katalog Prag-Wien 2003, 229f., Nr. 3.20.5.
- 257 Wien, Kriegsarchiv, Bildersammlung, Inv.-Nr. 6481, vgl. Katalog Kaisertum 1996, 306, Nr. 7.39 (mit Abb.).
- 258 Siehe Denkmal (Bd. 2).
- 259 Abgedruckt in: Pennerstorfer 1878, 329f.
- 260 Ebd., 330.
- 261 Vgl. hier ein Erinnerungsblatt anlässlich des Ablebens Kaiser Ferdinands I., Lithographie (um 1875): Wien, ÖNB, BA, Pg 47 21/3 in Ptf 142:(58), vgl. Katalog Prag-Wien 2003, 231, Nr. 3.20.7.
- 262 Müller 1844, 206–208.
- 263 Ebd., 214–216.
- 264 Wien, KHM, Inv.-Nr. 7194; heute: Wien, Hofburg, ehemaliges Sterbezimmer Kaiser Franz' II. (I.), Kapelle; Bleistiftentwurf im NÖ. Landesmuseum in St. Pölten, Inv.-Nr. 7000/212 (Feuchtmüller 1970, 259; Schoch 1975, 129, Abb. 138; Rittinger 1996, 12f., Abb. 12, 13; Katalog Kaisertum 1996, 101f. [Abb.]).
- 265 Wien, ÖNB, BA, Pk 187; kolorierte Lithographie von Franz Wolf nach Johann Nepomuk Hoechle (Katalog Kaisertum ebd., 100, Nr. 7.38 [mit Abb.]).

- 266 Wien, ÖNB, BA, 422.234-B; Wien, HGM, BI 3791; Rose 1991, 160; Katalog Kaisertum ebd., 256, Nr. 2.35; abgebildet in: Teuffenbach 1892, II, 5; vgl. hier Carl Stegmayers Gedicht „Das Spittel in Lugosch 1788“ (Müller 1844, 3–5).
- 267 Z. B. Wien (am 16. Juni 1814 als Blatt 11): Katalog Kaisertum ebd., 328, Nr. 8.31 (mit Abb.).
- 268 Ein frühes Beispiel dieser „Monumentalisierung“ des Herrscherbildes bestand in der Ausstattung des Gartens von Prosper Graf Sinzendorf in Ernstbrunn (NÖ) im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts mit einem Laudon-Obelisk (nach 1789), einer Friedens- bzw. Siegesssäule, mit einem Saurau-Monument und einer Kolossalbüste Kaiser Franz II. (nach 1792), vgl. Hajós 1989, 90f., 173–180, Abb. 32, 33, 66 und Taf. XIIIa.
- 269 Zitiert nach: Wurzbach 12 (1864), 95f. (zu Joseph Klieber); Katalog Gloggnitz 1992, 34.
- 270 St. Pölten, NÖ. Landesbibliothek, Topographische Sammlung, Inv.-Nr. 2853 (Kos 1984, 60, Abb. 89; Katalog Gloggnitz ebd., 162, Nr. 10/12 [mit Abb.]; Pap 2000, 54 [mit Abb.]).
- 271 Schwarz 1987, 154; Katalog Gloggnitz ebd., 34.
- 272 Wien, ÖNB, BA, PCH 7216-C; vgl. Luder 1902, 40, mit einem Hinweis auf die Zerstörung der Inschrifttafel im September 1849.
- 273 Wien, ÖNB, BA, Pk 3002, 3358.
- 274 Merckle 1894, 56f.; Warnke 1992, 113, Abb. 82.
- 275 Wien, Diözesanarchiv, Präsidialia T 12, Breitenfeld, Druckschrift: Verein zur Erbauung einer Kirche (...), zitiert nach: Springer 1979, 61.
- 276 Zitiert nach: Springer ebd.
- 277 Wien, Albertina, Az 7951 (Wagner-Rieger 1970, 114, 162; Springer ebd., 61; Krause 1988, 35; Katalog Monumente 1994, 52–58, Nr. 24–27; Frodl 2002, 193, Nr. 10), grundsätzlich: siehe *Dynastie und Kirche* (Bd. 2).
- 278 Müller 1844.
- 279 Proschko 1867.
- 280 Ebd., 1–4.
- 281 Ebd., 21–25.
- 282 Vgl. Joseph Kähsmann (Kässmann), Bildnisbüste Kaiser Ferdinands I. in Beamtenuniform (Marmor, Wien, HGM, Inv.-Nr. 0000/20/BI 19033), vgl. Krumpöck 2004, 88.
- 283 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 104.374 (Katalog Metternich 1984, Nr. 8/1; Waissenberger 1986, 40, Abb. 24; Katalog *Revolution* 1848, 1998, Nr. 1, Abb. auf S. 20).
- 284 Wien, ÖNB, BA, NB 509.592-B.
- 285 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 104.375 (Katalog Metternich 1984, Nr. 8/2; vgl. Hamann 1988, 302).
- 286 Pötschner 1994, 13f.
- 287 Z. B. Wiener Porzellanmanufaktur (?), zwei bemalte (gemäldeähnliche) Porzellantafeln mit den Porträts Ferdinands I. und seiner Gemahlin Maria Anna (nach 1835; Graz, Joanneum, Abteilung für Kunstgewerbe, Inv.-Nr. 2216 und 2217), vgl. Katalog Kaisertum 1996, 196, Taf. 154, 155; 394f., Nr. 14.32 und 14.33.
- 288 Zitiert nach: Truxa 1886, 41; vgl. Ortner 1970, 207.
- 289 Vgl. eine Lithographie von Johann Rauh (1803–1863), die das Herrscherpaar (in der Kutsche) vor der Kirche zeigt, angefertigt nach einer Zeichnung von Carl Rösner: Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 107.009 (Katalog Biedermeier 1987, 525f., Nr. 13/19 [mit Abb.]).
- 290 Wilhelm Kandler (?), Kaiserin als hl. Helena: Prag, Sammlungen der Prager Burg, Inv.-Nr. 06 (Katalog Kaisertum 1996, 405, Nr. 15.17 [mit Abb.]).

- 291 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 24.786, und Wien, ÖNB, BA, Pg 47 21/3 in Ptf 142:(104) bzw. NB 510.471-B (Schoch 1975, 130, Abb. 139; Hamann 1988, 123 [Abb.]; Katalog Gott erhalte 1990, 218f., Nr. 86; Pötschner 1994, 12, Abb. 8; Kristan 1996, 65f., Nr. 29a; Katalog Kaisertum ebd., XXXII [Abb.], 426, Nr. 17.04; „Erläuterungstext“ zur Graphik, vgl. Kristan ebd., 66, Nr. 29b).
- 292 Vgl. „Kroenungs-Album. Ausführliche Schilderung aller bei der Huldigung in Tirol und der Krönung in Mailand begangenen Feierlichkeiten“ (Wien 1838), 73f.
- 293 Beschreibung Donebauer 1888, 290, Nr. 3154, Taf. XLVI; Domanig 1907, 68, Nr. 446, Taf. 50.
- 294 Schoch 1975, 130.
- 295 Müller 1844, 194–196.
- 296 Engel-Janosi 1931, 67.
- 297 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 32.415 (Pötschner 1994, 13, Abb. 10).
- 298 Wien, HGM, BI 12.353; Pötschner ebd., 15f., Abb. 15; vgl. hier einen Stahlstich von Tommaso Benedetti: Wien, HGM, BI 584, und Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.689, später in einer Heliogravüre der k.k. Hof- und Staatsdruckerei vervielfältigt (Wien, HGM, ohne Inv.-Nr. und Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 73.415/2); das Gemälde Einsles existiert in zahlreichen Fassungen, vgl. hier eine Version in den Sammlungen der Prager Burg, 1842, Inv.-Nr. 014 (mit dem Bild der Kaiserin Maria Anna als Pendant [1842], Inv.-Nr. 013); Katalog Kaisertum 1996, 198, 400, Taf. 159, 160, Nr. 15.01, 15.02.
- 299 Huter 1985, 36; Alt-Kaiserjägerclub Innsbruck, Mitteilungen 2002, 47 (mit Abb.).
- 300 Wien, HGM, BI 11.015 (Pötschner 1994, 16f., Abb. 18).
- 301 Pötschner ebd., 16, Abb. 19.
- 302 Graz, Joanneum, Inv.-Nr. I/867 (Katalog Neue Galerie 1988, 205, Nr. 595 [mit Abb.]; Rose 1991, 28f., Abb. 25; Katalog Kaisertum 1996, 156, Taf. 58; 296, Nr. 6.27).
- 303 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 8664 (Katalog Gott erhalte 1990, 94f., Nr. 24; Hülmbauer 1992, 221; Pötschner 1994, 18f., Abb. 21).
- 304 Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, vgl. Pötschner ebd., 19f., Abb. 23.
- 305 Katalog Metternich 1984, Nr. 8/4; Koschatzky 1987, 145; Katalog Kaisertum 1996, 193f., Taf. 146–150; 390f., Nr. 14.11–14.22.
- 306 Joseph Daniel Boehm (1794–1865); Darstellungen von Franz und Ferdinand am Avers; vgl. Wurzbach-Tannenberg I 1943, 330, Nr. 2054.
- 307 Pötschner 1994, 10f., Abb. 6.
- 308 Ebd., 23–25, bes. 23f., Abb. 27; vgl. Groß-Hoffinger 1838 (vor S. 63f.).
- 309 Zu Kupelwiesers Ausmalung im Marmorsaal der Niederösterreichischen Statthalterei siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
- 310 Schoch 1975, 87f., Abb. 83.
- 311 Aquarell und Goldfarbe, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 22.784 (Koschatzky 1987, 189, Abb. 117).
- 312 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 86.941 (Katalog Löschenkohl 1959, 51f., Nr. 138, Abb. 14).
- 313 Wien, Albertina, Inv.-Nr. 28.366 (Katalog Biedermeier 1989, 74, Nr. 59).
- 314 Fuchs 1972, 165 (mit Abb.). Bereits eine kolorierte Lithographie von Lanzedelli nach Carl Schindler („DER SCHWUR ZUR FAHNE“), gedruckt bei Johann Höfelich, zeigt den Schwur auf Kaiser Franz II. (I.) im Zuge einer Musterung von Soldaten (Wien, HGM, BI 12.106).
- 315 Wien, HGM, BI 31.332, 13.624 und 27.610 („Oesterreichische Rekruten und Krieger vor dem Bild Sr. Majestät.“ als „Besondere Bildbeilage zur Theaterzeitung. Zur Feyer des allerhöchsten Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers.“, 16. Februar 1845).

- 316 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.316/a.
- 317 Wien, ÖNB, BA, Pk 500, 106 bzw. 284.702-B.
- 318 S. 16.
- 319 1870 (Wien, ÖNB, BA, NB 503.184-B), vgl. Fliedl 1986, 100 (Abb.).
- 320 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 20.901 (Katalog Metternich 1984, Nr. 8/3; Katalog Biedermeier 1987, 75, Nr. 2/6/1).
- 321 Siehe oben.
- 322 Peter Fendis Ölgemälde „Überschwemmung in der Leopoldstadt“, 1830 (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 24.433; Frodl / Schröder 1992, Taf. 110).
- 323 So in Johann Matthias Ranftls Ölgemälde „Szene aus der Pester Überschwemmung von 1838“ im Wien Museum, um 1840, Inv.-Nr. 17.185 (Frodl / Schröder ebd., Taf. 179).
- 324 Eine ausführliche literarische Darstellung der Rettung des Knaben Leykam findet sich bei Sartori 1830, 86.
- 325 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 31.624 und 21.603/2 (Katalog Biedermeier 1987, 75, Nr. 2/6/2; Katalog Landschaften 1993, 75, Nr. 10.2).
- 326 Aquarell, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 22.615 (Frodl 1987, 25).
- 327 Wien, ÖNB, BA, Pk 452, 65, und Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 20.900, 124.378 sowie 18.713 (koloriert); später abgebildet bei Teuffenbach 1892, II, 169.
- 328 Lithographie, Taf. 141.
- 329 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 198.036.
- 330 In: „Oesterreich's Freudentag. Ein Fest-Album zur Feier des fünfzigsten Geburtstages Seiner Majestät Ferdinand I., hrsg. von J. Geppert und A. Kampas“, Wien 1843, 3–8, bes. 7: „(...) Sein Ruhm ist der: daß ihn die Völker lieben. (...)“.
- 331 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 9839 und 91.318/b; Wien, HGM, BI 14.625 (Katalog Metternich 1984, Nr. 8/7; Katalog Biedermeier 1987, 76, Nr. 2/6/7; Katalog Kaisertum 1996, 400f., Nr. 15.04 [mit Abb.]).
- 332 Vgl. hier auch das Blatt „Amnestie der politisch Gefangenen“, Lithographie von Eduard Weixelgärtner (1816–1873), gezeichnet von Josef Hasslwander (Hasselwander) [1812–1878], gedruckt bei Johann Rauh (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.317).
- 333 Wien, HGM, BI 4921.
- 334 Wien, ÖNB, BA, Pk 271, 18 sowie 271, 18a (z.T. mit Gold- und Silberhöhungen) und 18b (durchgehend alkoloriert). Eine enzyklopädisch ausgerichtete Übersicht zu den Kronländern des österreichischen Kaiserreiches gibt auch Karl Franz Suttingers „Oesterreich im Schmucke der erblichen Kaiserkrone (...)“ (Wien 1804, ebd. 1840).
- 335 Wien, ÖNB, BA, zu Pk 271, 18.
- 336 Pauer 1966, 64, Nr. 222c, Abb. 21; Katalog Franz Joseph 1980, 25, 27 (Abb.), Nr. 9; Wien, ÖNB, BA, 511.736-B bzw. Pf 19.000:E (33d).
- 337 Ebd., BA, NB 530.874-B (vgl. Pauer 1966, 65, Nr. 230).
- 338 Wien, ÖNB, BA, D 38.882-A, vgl. Katalog Dorotheum 631 (1981), Nr. 315; Ottillinger / Hanzl 1997, 114, Abb. 59.
- 339 Wien, ÖNB, BA, 213.568-B; Wien, HGM, BI 3791; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 95.867/1 (Katalog Franz Joseph 1984, 345, Nr. 17.83, Farbabb. 20; Katalog Biedermeier 1987, 72, Nr. 2/4/11; Hamann 1988, 122 [Abb.]; Katalog Kaisertum 1996, 100 [Abb.], 305, Nr. 7.38).

- 340 Kupelwieser 1970, 284; Rumpler 1997, 320 (mit Abb.), Wien, ÖNB, BA, Lichtdruck nach dem Gemälde: NB 503.647.
- 341 Rumpler ebd., 321; Rumpler 1999, 152, Anm. 45.
- 342 Wien, Albertina, Historische Blätter, Bd. 16, Mappe Felix Fürst von Schwarzenberg, Inv.-Nr. 1917/409.
- 343 Wien, ÖNB, BA, 23.300:E(3) in Ptf 63.331 bzw. NB 534.628-B.
- 344 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 87.933, vgl. Katalog Revolution 1848, 1998, Nr. 409 (ohne Abb.).
- 345 Unowsky 2001, 13; zusammenfassend: Unowsky 2005, 11–32.
- 346 Unowsky 2001 ebd., 16–18.
- 347 Unowsky 1998, 283.
- 348 Unowsky 2001, 21, 24.
- 349 Wien, Albertina, Historische Blätter, Bd. 6 (Franz Joseph, Umschlag II), Inv.-Nr. 1935/505; Wien, ÖNB, BA, PCH 6515; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 134.044 und 91.384; St. Pölten, Stadtmuseum, Inv.-Nr. 1111 (Katalog Franz Joseph 1980, 81, Nr. 111; Katalog Biedermeier 1982, 15, Nr. 1.30; Katalog Franz Joseph 1984, 38, Nr. 2.56; Katalog Biedermeier 1987, 667, Nr. 19/1 [mit Abb.]; Katalog Revolution 1848, 1998, Nr. 408, Abb. auf S. 18).
- 350 ÖNB, BA, Pk 3050, 42 bzw. 243.596-B (Katalog Franz Joseph 1984 ebd., 345, Nr. 17.85; hierzu existiert eine Vorzeichnung Kupelwiesers in Privatbesitz: Feuchtmüller 1970, 101 [Abb.], 131, 278); grundsätzlich zu den entsprechenden Darstellungen: Pauer 1966, 141f., Nr. 945–953, Abb. 90–92; zum historischen Hintergrund der Thronbesteigung von 1848: Rumpler 1999, 149.
- 351 Zöhler 1893, 195.
- 352 Ebd., 193f.
- 353 Teuffenbach 1892 II, 571.
- 354 Amon / Kraft / Rothaug 1908, III, 59.
- 355 Vgl. Beck 1991, 48 (mit Abb.).
- 356 Eigentlich trug Franz Joseph an diesem Tag die Uniform eines Offiziers der kaiserlichen Armee (Bled 1988, 88).
- 357 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 6145 (Katalog Gott erhalte 1990, 168f., Nr. 61; Hülbauer 1998, 199).
- 358 Springer 1979, Farbtaf. 1.
- 359 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 5352 (Wöhler 2000, 203).
- 360 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 51.906 (Kristan 1996, 100, Nr. 53). Das Gemälde Angelis (1883) war für den Großen Festsaal des Rathauses konzipiert und wurde schließlich im Großen Magistrats-Sitzungssaal aufgehängt. Es ging im Zweiten Weltkrieg verloren, ist jedoch in einer Kopie von Edmund Pölz erhalten; vgl. Pötschner 1994, 79–81, Abb. 65.
- 361 Lithographie von Franz Kollarz und Béla Vizkelely; Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 74.60 (Dalos 1998, 544 [mit Abb.], Nr. H 19).
- 362 Wien, HGM, BI 22.326 bzw. Wien, ÖNB, H 983-B.
- 363 Wien, HGM, BI 34.410 und Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.417 (Katalog Ostarrichi 1996, 700–702, Nr. 17.38c [mit Abb.]).
- 364 Aus einer größeren Serie, der auch ein Blatt mit Kaiser Franz Joseph im Wagen vor St. Stephan in Wien entstammt (12. März 1853): Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 65.577.
- 365 Sie besitzt in Back 1853, 5 („[...] Besiegt die Herzen aller Klassen [...]“) ein Pendant.
- 366 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 134.051; Wien, ÖNB, BA, 166.396-B (Pauer 1966, 145, Nr. 982, Abb. 93

- [Der entsprechende Entwurf geht auf Kupelwieser, Führich, Roesner und Bauer zurück, vgl. Feuchtmüller 1970, 131f.]; der Reinertrag des Blattes war dem Wiener Armenfonds gewidmet; aus Anlaß dieser Kaiserreise erschienen auch apotheotische Kaiserlieder unter dem Titel „Kaiserlieder zur glorreichen Rückkehr Sr. Majestät des Kaisers Franz Joseph I. aus Ungarn nach Wien“ [o.O. 1852]). Der Triumphbogen am Praterstern ist auch in einer Fotografie von Joseph Puchberger überliefert (Wien, Albertina).
- 367 Wurzbach-Tannenberg I 1943, 393, Nr. 2458; Katalog Wien Medaille 1991, 27.
- 368 Wien, ÖNB, BA, Pk 2100, 385 und 228.969 (vgl. Kristan 1996, 74, Nr. 36).
- 369 Wien, KHM, heute: Schloß Schönbrunn, Rotes Zimmer (Pötschner 1994, 49, Abb. 35; vgl. hier ein Gemälde nach Anton Einsle, „Kaiser Franz Joseph I. in Feldmarschalluniform“, um 1850; Wien, ÖG, Inv.-Nr. 4658 [Hülmbauer 1992, 216]).
- 370 Wien, ÖNB, BA, NB 500.046-C.
- 371 Wien, HGM (ohne Inv.-Nr.).
- 372 Lithographie im Verlag von Eduard Kaiser (1861); Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.901.
- 373 Blöchl 1993, 14, Anm. 16.
- 374 Dickinger 2001, 109.
- 375 Wien, HGM, BI 3684.
- 376 Wien, ÖNB, BA, Pk 1534 bzw. 436.812-B.
- 377 Ebd., BA, Pk 1534 bzw. 436.811-B.
- 378 Potsdam, SPSG, Plankammer, Pk I 45 19 (Katalog: Preußen 1701. Eine europäische Geschichte, Katalog, Berlin 2001, 163, Nr. VII.5 [mit Abb.]).
- 379 Unsignierter Kupferstich; Schriftleiste unten: „In diser Figur sambt umgebenen Züglein ist der Oesterr. Stammen von Rudolpho I begriffen.“ (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 217.868), ähnlich in einem unsignierten Kupferstich mit dem Brustporträt Josephs (ebd., Inv.-Nr. 83.054).
- 380 Ebd., Inv.-Nr. 91.987.
- 381 Wien, HGM, BI 2448.
- 382 Adolf Mossauer; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.989.
- 383 Druck, angefertigt von J. Sofer, Wien: ebd., Inv.-Nr. 16.127 und 57.672/29.
- 384 „Kaiser Franz Joseph I. im Ornat des österreichischen Kaisers“, Wien, Oberster Gerichtshof, Inv.-Nr. 111-1-9 (Katalog Franz Joseph 1984, 555, Nr. 35.2.7, Farbabb. 1; Pötschner 1994, 90, Abb. 76, 77; Katalog Traum vom Glück 1996 II, 462f., Nr. 12.3; Tichy 1999, 143–145, Abb. 112).
- 385 Krakau, Muzeum Narodowe w Krakowie, Inv.-Nr. XIX-4626, gewebte Seide, ausgeführt von der Firma Jan Szczepanik & Co., Wien (Katalog Zeitalter 1987, 164, Nr. 11.11 [mit Abb.]; Katalog Traum vom Glück ebd., 462, Nr. 12.2 [mit Abb.]; Unowsky 2005, fig. 22).
- 386 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 70.233 (Katalog Franz Joseph 1980, 71f. [Abb.], Nr. 107).
- 387 Wien, HGM (ohne Inv.-Nr.).
- 388 Mischtechnik auf Papier, ebenfalls von Ludwig Koch, 1906 (Katalog Dorotheum, Auktion vom 7. März 1995, Nr. 63).
- 389 Dehio Niederösterreich 2003, 120.
- 390 Kitlitschka 1984, 37 (mit Abb.).
- 391 Vgl. hier eine Bronzebildnisbüste Franz Josephs in antiker Imperatorenracht im Alter von 28 Jahren, ausgeführt von einem nicht näher identifizierten Bildhauer Maurin (1858), Wien, HGM, Inv.-Nr. 2003/20/49 (Krumpöck 2004, 118). In späteren Denkmälern tritt fallweise auch der Lorbeerkranz als

- Insigne Franz Josephs I. auf, vgl. hier Anton Dominik Fernkorns „Bildnisbüste Kaiser Franz Josephs I. als Imperator“ („FRANZ JOSEPH I / KAISER VON OESTERREICH.“, 1853, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 5512 [Katalog Fernkorn 1958, 9, Nr. 33, Abb. 1; Aurenhammer 1959, 51, Nr. 44, Abb. 26, 28 (Detail); Katalog Franz Joseph 1980, 128, Nr. 171; Katalog Franz Joseph 1984, 343, Nr. 17.74; Hülbauer 1993, 21]). Auch der Avers mit dem Kaiser in Profil und Lorbeerkranz auf franzisko-josephinischen Silbermünzen (Gulden von 1874) wäre hier zu berücksichtigen. Nicht zuletzt muß auf eine Prägemedaillie Carl Radnitzkys (1856) anlässlich der 32. Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte in Wien hingewiesen werden (Wien, KHM, Münzkabinett), welche am Avers die Brustporträts von Kaiser Marc Aurel („DURCH RÖMERGRÖSSE“), Herzog Heinrich II. Jasomirgott, Kaiser Leopold I. auf den jungen Franz Joseph bezieht (Katalog: Zur Erinnerung an die Versammlungen deutscher Naturforscher und Ärzte in Wien 1832–1913, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1966, 31, Nr. 94; Katalog Geld 1994, 229, Abb. 222).
- 392 Wien, Albertina, vgl. Wien, ÖNB, BA, 449.700-B (Beck 1991, 146; Kristan 1996, 73f., Nr. 35); ein eigenes Gedenkblatt enthält eine Legende, die alle dargestellten Personen identifiziert; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 95.878.
- 393 1625, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 1784.
- 394 Mit Widmung zum 2. Dezember 1898, S. 49 (Blöchl 1993, 58, Abb. 9).
- 395 Grundsätzlich: Pötschner 1994, 74–86. Bereits Staatskanzler Metternich ließ sich im Ornat vom Goldenen Vlies darstellen, und zwar in seiner Rolle als Kurator der Wiener Akademie. Das entsprechende Gemälde Johann Nepomuk Enders – hergestellt anlässlich des 25jährigen Jubiläums Metternichs als Kurator der Akademie (1835) – befindet sich in der Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste in Wien, Inv.-Nr. 91 (Katalog Kaisertum 1996, 215, Taf. 199; 425f., Nr. 17.03).
- 396 Kapner 1973, 253, Abb. 96; Riesenfellner 1998 V, 340; weitere Beispiele bei: Riesenfellner 1998 III, 186f., 192.
- 397 „Kaiser Franz Joseph I. im Vlies-Ornat“, Wien, KHM, Inv.-Nr. 7018 (Pötschner 1994, 74f., 231 [mit Aufzählung der Repliken], Abb. 61).
- 398 Wien, Albertina, Inv.-Nr. NF 589 (Katalog Engerth 1997, 66f, Nr. 4.18 [mit Abb.]; eine entsprechende Fotografie L. Angerers befindet sich im Wien Museum, Inv.-Nr. 17.133).
- 399 Wien, ÖNB, BA, NB 519.850-B und NB 511.388-B (Heliogravüre von Josef Löwy), vgl. Pauer 1966, 79, Nr. 390, Abb. 33; Terlinden 1970, 40, Nr. 21 (mit Abb.); Rak / Vlnas 2004, 4, Nr. 13.
- 400 Budapest, Ungarische Nationalgalerie, vgl. Wien, ÖNB, BA, Pg III/1/107 bzw. 223.990-B, Pauer ebd., 78, Nr. 379, Abb. 32; Pötschner 1994, 87f., Abb. 74; vgl. hier auch „Franz Joseph I. im ungarischen Krönungsornat“ (Lithographie von Adolf Dauthage, 1867): Wien, ÖNB, BA, NB 505.184-B.
- 401 Shedel 1990; Shedel 2001, 124f.
- 402 Pötschner 1994, 83f., Abb. 69, 70; Dehio Niederösterreich 2003, 2638.
- 403 Pötschner ebd., 86.
- 404 Wien, Postsparkasse, Großer Sitzungssaal (Katalog Zeitalter 1987 II, Farbtaf. 1 [nach S. 256]; Hamann 1988, 139 [Abb.]; Blöchl 1993, Abb. 5; Pötschner ebd., 84, Abb. 71).
- 405 Wien, ÖNB, BA, 261.518-B.
- 406 Holy 2002, 99–101, Abb. 74. Auch Siegerpreise wie etwa jener anlässlich der Regatta in Pola 1908 (Silberstatue von J. C. Klinkosch, Wien) stellten den Kaiser im Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies dar (vgl. Katalog Dorotheum, Auktion vom 10. März 1997, Nr. 54).
- 407 Wurzbach-Tannenberg I 1943, 410, Nr. 2591.

- 408 Katalog Karl I. 1996, 57 (mit Abb.).
- 409 Pötschner 1994, 104–109.
- 410 Wien, ÖNB, BA, PCH 9917-D (Trost 1980, 161 [Abb.]; Blöchl 1993, 63).
- 411 Wien, HGM, Inv.-Nr. 0000/20/KBI 8352 (Krumpöck 2004, 75).
- 412 Katalog Fernkorn 1958, 11, Nr. 47.
- 413 Vgl. hier einen späten Denkmalsentwurf für ein Franz-Joseph-Denkmal als Reiterstandbild im Imperatorentypus mit Lorbeerkranz und Feldherrnstab von Josef Müllner (1879–1968): Wien, ÖNB, BA, Pk 3002, 5605 (Foto um 1937).
- 414 Wietersheim-Meran 1989 I, 113–115; siehe Steiermark und Erzherzog Johann (Bd. 2).
- 415 Katalog Jagdzeit 1996, 51, Nr. 3.9.
- 416 Wien, ÖNB, BA, Pg 90 in Ptf. 147:(201) bzw. NB 519.132-B sowie NB 525.892-B; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 134.039 (Pauer 1966, 101, Nr. 616, Abb. 51; Katalog Jagdzeit ebd., 51, Nr. 3.10), vgl. Katalog: Dorotheum 12. März 1996, Nr. 336.
- 417 Katalog Jagdzeit ebd., 51f.
- 418 Siehe Steiermark und Erzherzog Johann (Bd. 2).
- 419 Krasa 1987, 160f. (mit Abb.).
- 420 Wien, ÖNB, BA, NB 505.187-B (Pauer 1966, 114, Nr. 732).
- 421 Ebd., BA, NB 525.718-B (Pauer ebd., 115, Nr. 733, Abb. 66).
- 422 Wien, ÖNB, BA, Pg 90 54/1 35 in Ptf III/2/21 (Pauer ebd., 115, Nr. 734), vgl. Kristan 1996, 73f., Nr. 35.
- 423 Wien, ÖNB, BA, Pg III/1/119, 152.542-C bzw. NB 505.185-B; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 12.657 (Pauer ebd., 102, Nr. 617a-b, Abb. 52; Krasa 1987, Abb. auf S. 161; Pötschner 1994, 112, Abb. 105; Katalog Jagdzeit 1996, 56, Nr. 3.11); vgl. hier auch Kaiser Franz Joseph als Jäger mit Bergstock und Stutzen (1888), eine Heliogravüre nach einer Originalaufnahme des Hoffotografen Charles Scolik: Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.908 (Katalog Franz Joseph 1980, 25, 28 [Abb.], Nr. 17; Katalog Jagdzeit ebd., 278, Nr. 15.2.2).
- 424 Pötschner ebd.
- 425 Wien, ÖNB, Pg 90 54/1 in Ptf 147:(203) bzw. NB 513.736-B.
- 426 Katalog Rudolf 1989, 380, Nr. 20/16 (mit Abb.); Silberreduktion in der Bundesmobiliensammlung in Wien, Legat Petznek; Katalog Jagdzeit 1996, 299; Nr. 15.5.5 und 15.5.6; zu einer Metallreduktion, vgl. Katalog: Dorotheum 12. März 1996, Nr. 361.
- 427 Katalog Jagdzeit ebd., 298f., Nr. 15.5.3 (mit Abb.).
- 428 In gewisser Weise fand dieser Typus in einem kleinformatigen Standbild des Kronprinzen Rudolf in Jägerkleidung eine Nachfolge: Wien, Bundesmobiliensammlung, Legat Petznek (Katalog Rudolf 1989, 346, Nr. 18/15 [mit Farbabb.]).
- 429 Katalog Jagdzeit 1996, 300 (mit Abb. des Modells).
- 430 Dopsch / Spatzenegger, Geschichte Salzburgs II/2, 1988, Abb. 175; grundsätzlich: Blöchl 1993, 41.
- 431 Riesenfellner 1998 V, 350.
- 432 Dehio Wien 1996, 425.
- 433 Migacz 1972, 3, 11.
- 434 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.387 und 18.834 (Pötschner 1994, 114, Abb. 108).
- 435 Paris, Musée du Louvre (1804 entstanden), vgl. Schoch 1975, Abb. 68.
- 436 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.388 (Pötschner 1994, 114f., Abb. 109).

- 437 Dieser Tendenz entsprechen auch weitere Lithographien aus dem Jahr 1849: Franz Joseph im Lazarett während des Ungarnfeldzuges, Joseph Heicke (1811–1861) nach einem Gemälde von Fürst Victor Odeschalchi mit der Beischrift „S.r Majestät besucht die Verwundeten und belohnt die Tapfern.“ (Wien, HGM, BI 17.488), eine Lithographie von Heinrich Gerhart „Seine Majestät der Kaiser Franz Josef der 1^{te} besucht das Krankenlager seiner Tapfern verwundeten Krieger.“ (Wien, Albertina, Historische Blätter, Bd. 6 [Franz Joseph], ohne Inv.-Nr.) sowie eine kolorierte Lithographie von Albrecht (nicht nachgewiesen), gedruckt in Wien bei L. Malsbeek, Wien-Neubau („S^c. Majestät Franz Josef I. besucht und tröstet die verwundeten Krieger.“) [Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.388].
- 438 Wien, ÖNB, BA, PCH 6534-B.
- 439 London, Wellcome Institute for the History of Medicine (Rogasch 1997, 213f., Nr. II/22 [mit Abb.]).
- 440 Wien, ÖNB, BA, 283.476-B (aus der Zeitung >Ueber Land und Meer<).
- 441 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 39.362; vgl. hier Adolph Aschers Publikation „Gut und Blut fuer unsern Kayser“ (Wien 1898 und 1901), welche die militärischen Verdienste von Tapferkeitsmedaillenbesitzern von 1848 bis 1878 beschreibt.
- 442 Wien, HGM, Inv.-Nr. 0000/20/NI 11701 (Krumpöck 2004, 145).
- 443 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 29.035 (Vanca 1973, 128, Anm. 21; Waissenberger 1984, 259f., Nr. 3/134; Pötschner 1994, 121f., Abb. 117); Pettenkofens Gemälde, durch Weixelgärtners Monographie von 1916 bekannt gemacht, war auf der deutschen Jahrhundertausstellung des Jahres 1906 zu sehen (Katalog Kunst 1906, 420, Nr. 1305 [mit Abb.]).
- 444 „Kaiser Franz Josef der Erste / bei der Ueberschwemmung in Wien, im Februar 1862“ (1864), Farbdruck der k.k. Hof- und Staatsdruckerei nach August von Pettenkofen: Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 9802, 72.807 und 91.405 (Pötschner ebd., 123, Abb. 119).
- 445 Wien, ÖNB, BA, 112.048, und Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 20.919 und 57.799.
- 446 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 111.195.
- 447 Wien, HGM, BI 25.309.
- 448 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 9803, und 91.404 (nicht koloriert).
- 449 Ebd., Inv.-Nr. 20.918.
- 450 S. 7: „(...) Wo immer Hilfeklagen, / Naht er ein Retter an. (...) Er naht wie ein Himmels-Trost“; S. 11: „(...) Ihr dürft nicht länger säumen, / Ich sorg' für euer Brod. (...)“.
- 451 S. 8.
- 452 Wien, Akademie der bildenden Künste (Inv.-Nr. 983).
- 453 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 20.904, und Wien, ÖNB, BA, LW 72.940.
- 454 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 20.911. Die ansonsten selten anzutreffende Verherrlichung Erzherzog Franz Carls kommt besonders in einem allegorischen „Gedenkblatt an / S.r k.k. Hoheit Erzherzog Franz Karl von Österreich / geboren 7. Dezember 1802, gestorben am 8. März 1878.“, einer Lithographie (Verlag Jacob Eichhorn in Wien), zum Ausdruck (Wien, ÖNB, BA, Pk 272, 53). Hugo Taglans im Jahr 1907 geschaffenes Modell des für den Wiener Prater projektierten Denkmals Franz Carls zeigt diesen im Gehrock und mit Stock (Abbildung in: „Österreichische Illustrierte Zeitung“ vom 30. Juni 1907, S. 894; Wien, ÖNB, BA, 261.978-B).
- 455 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 20.759.
- 456 Ebd., Inv.-Nr. 51.121/9.
- 457 Wien, Wien Museum, Sammlung Wurzbach (Katalog Rudolf 1989, 242, Nr. 12/6 [mit Abb.]).
- 458 S. 10.

- 459 Vgl. ein Gemälde von Sándor Liezen-Mayer, Die heilige Elisabeth von Ungarn (von Thüringen), 1882, Budapest, Ungarische Nationalgalerie, Inv.-Nr. 2760 (Katalog Goldmedaillen 1995, 239, Nr. II.1.24).
- 460 Jubiläen dieser Art besitzen in einem – im Auftrag der Universität Wien verfaßten – Kaiserjubiläumsbuch des Jahres 1658 von Nicolaus Avancini einen wichtigen Vorläufer, das in gelehrt-poetischer Form die Tatsache, daß sich Leopold I. als fünfzigster Kaiser in der Nachfolge Karls des Großen befindet, feiert (Puchalski 2000, 33).
- 461 Zur stilistischen Stellung dieses Werkes ausführlich: E. Koppensteiner, Buchkunst des Jugendstils und das Haus Österreich 1898–1918, in: Oberösterreichische Heimatblätter 40 (1986), H. 3–4 (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte – Festgabe für Benno Ulm), 325–355, bes. 330–339.
- 462 Beck 1991, 99–102 (mit Abb.).
- 463 S. 14 unten (Wien, ÖNB, BA, 449.441-B); zur reichen Tradition des Fußwaschungsrituals und der Fronleichnamsprozessionen in der Frühen Neuzeit grundlegend: M. Scheutz, Kaiser und Fleischhackerknecht. Städtische Fronleichnamsprozessionen und öffentlicher Raum in Österreich während der Frühen Neuzeit, in: T. Aigner (Hrsg.), Aspekte der Religiosität in der Frühen Neuzeit (Beiträge zur Kirchengeschichte Niederösterreichs 10), St. Pölten 2003, 62–125; ders., Der „vermenschte Heiland“, Armenspeisung und Gründonnerstags-Fußwaschung am Wiener Kaiserhof, in: S. Pils / J. P. Niederkorn (Hrsg.), Ein zweigeteilter Ort. Hof und Stadt in der Frühen Neuzeit (Forschungen und Beiträge des Vereins der Stadt Wien 44), Wien 2005, 177–241 (frdl. Hinweis von Martin Scheutz, Wien). Am Wiener Kaiserhof ist das Zeremoniell der Fußwaschung quellenmäßig seit den 1620er Jahren belegbar (Scheutz ebd., 186).
- 464 Katalog Franz Joseph 1984, 364f., Nr. 19.5.1 (mit genauer Beschreibung des Zeremoniells); Johnston 1992, 72; Blöchl 1993, 26f.; Blöchl 1997; Unowsky 1998, 282f.; Unowsky 2001, 23, 25f. Es existieren viele bildliche Zeugnisse, die diese Zeremonie schildern, z. B. Pinsel, Tusche, weiß gehöht von Theodor Zasche (1862–1922), Wien, ÖNB, BA, Pk 353, 203 (Katalog Habsburg 2002, 40, Nr. 28* [mit Abb.]).
- 465 Z. B. 24. Mai 1894, Gouache von Anton Mangold in Privatbesitz (Wien, ÖNB, BA, 532.300-B).
- 466 Coreth 1959, 25.
- 467 Shedel 1990, 78.
- 468 Schorske 1985, 13 (neuerdings zu Schorskes Buch: Shedel 2001 II).
- 469 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 39.268.
- 470 Ebd., Inv.-Nr. 104.756; vgl. Katalog Österreich 1978, 155f., Nr. 470 (mit Abb.).
- 471 Wien, ÖNB, BA, Pf 19.000: E (476). Anlässlich dieses Kongresses wurden auch Erinnerungsmedaillen hergestellt, vgl. Katalog Wien Medaille 1991, 28.
- 472 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 188.556/5.
- 473 Vgl. hier die fast namensgleiche Publikation „Sechzig Jahre auf Habsburgs Kaiserthron“, Wien 1908 (Katalog Franz Joseph 1980, 131f., Nr. 181).
- 474 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7786 (siehe Ursprünge [Bd. I, Kap. 6]).
- 475 S. 3.
- 476 Zu dieser Thematik ausführlich: Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 477 Gedruckt bei F. Werner in Wien: Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 20.462 (unsigniert), und Inv.-Nr. 91.390 mit der Legende „Ich theile nur das Schicksal (...)“ (S. 59) [dazu ausführlich siehe: *Dynastie und Kirche* (Bd. 2)].
- 478 Siehe *Dynastie und Kirche* (Bd. 2).
- 479 S. 143 mit Illustration (auch in: „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“, Band

- Ungarn II/2, Wien 1891, 493, sowie in Johannes Emmer, „Kaiser Franz Josef I. Geschichte seines Lebens und seiner Regierung“ [Teschen 1880]).
- 480 Wien, ÖNB, BA, Pk 863.
- 481 Identisch mit der Illustration in Klopfers Publikation (1898), 143.
- 482 Ähnlich wie in der Literatur (siehe Identität [Bd. 1, Kap. 1]). Siehe hier auch das Leporelloalbum zum 50-jährigen Regierungsjubiläum des Kaisers 1898 (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 165.753); Katalog Porträts 2006, 147, Nr. 2.17.
- 483 Heerde 1993, 253, Unowsky 2005, 77–112.
- 484 Exemplare in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (Inv.-Nr. 184.104 und D 51.830) sowie in Wien, ÖNB, BA, Pb 43.936. Ein Exemplar der Fürstenausgabe befindet sich im Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien, Inv.-Nr. K.I. 14.336, Ausstattung IV 15 (vgl. Kristan 2000, 349–352, WVillu 1907/II A).
- 485 Siehe Historiographie (Bd. 1, Kap. 7).
- 486 Inhaltsverzeichnis, S. V–VIII.
- 487 Z. B. Rueland Frueauf für die Geschichte Klosterneuburgs oder Josef Ferdinand Fromillers Fresko im Klagenfurter Landhaussaal (1740), das die Einsetzung der Kärntner Herzöge (nach S. 60) zum Gegenstand hat.
- 488 Zum Thema siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 489 Ebenfalls abgebildet in: Amon / Kraft / Rothaug 1908, I, 100.
- 490 Siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
- 491 Siehe Museen (Bd. 2).
- 492 Abgebildet u. a. bei: Amon / Kraft / Rothaug 1908, II, 58.
- 493 Das Gemälde befindet sich im Museum der bildenden Künste in Budapest, vgl. Wien, ÖNB, BA, NB 500.113-C.
- 494 Auch bei: Amon / Kraft / Rothaug 1908, II, 73; zum Gemälde: siehe Zeitgenössische Ereignisse (Bd. 2).
- 495 Auch bei: Amon / Kraft / Rothaug ebd., 69; zum Gemälde siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
- 496 Siehe Türken (Bd. 2).
- 497 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2469 (Hülmbauer 1992, 28), als Leihgabe im Wiener HGM, Inv.-Nr. DBI 246 (im Typus letztlich zurückgehend auf Werke in der Art von Carl Schütz' aquarellierter Federzeichnung [nach 1789] in der Wiener Albertina, Inv.-Nr. 6478 [Katalog Maria Theresia 1980 II, 180, Nr. 27.08]).
- 498 Siehe Maria Theresia (Bd. 1, Kap. 3).
- 499 Siehe Joseph II. (Bd. 1, Kap. 4).
- 500 Siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
- 501 Zu Andreas Hofer siehe Tirol (Bd. 2).
- 502 Vgl. Katalog Heldenromantik 1996, 146f., Nr. 31.
- 503 1880, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7893.
- 504 Wien, ÖNB, BA, Reg. Jub. 112.
- 505 Ebd., BA, 281.613-B.
- 506 Ebd., BA, 461.008-B.
- 507 Ebd., BA, 461.009-B.
- 508 Ebd., BA, 461.012-B.
- 509 Ebd., BA, 461.019-B.

- 510 Ebd., BA, NB 31.591-A; vgl. F. Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“* (Beiträge zur Kunstgeschichte 16/1–2), Berlin-New York 1981, Bd. 2, Abb. 152 (Kupferstich nach Kleiner); P. Prange, *Katalog: Meisterwerke der Architekturvedute: Salomon Kleiner (1700–1761) zum 300. Geburtstag*, Salzburger Barockmuseum, Salzburg 2000, 35, Abb. 18.
- 511 Wien, ÖNB, BA, NB 20.092-A.
- 512 „Vaterländische Blätter“ 6 (1809), 41–44, und 8 (1809), 62–66 (vgl. Puchalski 2000, 64f.).
- 513 1854 wurde die Hochzeit des Kaiserpaares in einer Festpublikation von Heliodor Truska mit dem Titel „Oesterreichisches Frühlings-Album“ (Wien 1854) gefeiert.
- 514 Abgedruckt in: Fraungruber 1904, 1–4.
- 515 Shedel 1990, 82; vgl. Kristan 1998, 109.
- 516 Wien, ÖNB, BA, Adressen 34.447/11 (Springer 1979, Farbtaf. 2, Abb. 44; Beck 1991, 116).
- 517 Blöchl 1993, 60; Kitlitschka 1996.
- 518 Cole 1996, 585.
- 519 Wurzbach-Tannenberg I 1943, 397, Nr. 2485; Blöchl 1993, 62.
- 520 Wien, HGM, Inv.-Nr. NI 70.500/58 (Wurzbach-Tannenberg ebd., 400f., Nr. 2513; Blöchl ebd., 62).
- 521 Wurzbach-Tannenberg ebd., 407, Nr. 2564; Katalog Wien Medaille 1991, Abb. 25; Blöchl ebd.
- 522 Wurzbach-Tannenberg ebd., 430, Nr. 2748.
- 523 Wien, KHM, Kunstkammer, Inv.-Nr. 5471 (Katalog Kaisertum 1996, 233f., Nr. 1.07).
- 524 Wurzbach-Tannenberg II 1943, 1529, Nr. 9394.
- 525 Kriller / Kugler 1991, 153, Abb. 140.
- 526 S. 6.
- 527 Herb 1898, 46–48.
- 528 Katalog Dürnkrot 1978, Nr. 184a; Springer 1979, Abb. 43; Katalog Franz Joseph 1984, 494, Nr. 28.15; Bruckmüller 1998, 275 (mit Abb.), Nr. A 5 a/b.
- 529 Wurzbach-Tannenberg II 1943, 1113, Nr. 6926; Katalog Franz Joseph ebd., 493, Nr. 28.14; Katalog Geld 1994, 229, Abb. 221; Bruckmüller ebd., 275 (mit Abb.), Nr. A 6.
- 530 Millenkovich-Morold 1914, 31–33; Dehio Niederösterreich 2003, 1136. Der Obelisk wurde bei einer Restaurierung seines ursprünglichen Schmucks gänzlich beraubt.
- 531 Riesenfellner 1998 V, 336.
- 532 Wurzbach-Tannenberg I 1943, 416, Nr. 2636; Blöchl 1993, 62.
- 533 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.383.
- 534 Rumpler 1991, 172. Der Wahlspruch war Rumpler zufolge letztlich nicht mehr als eine „aufmunternde Propagandafloskel“, die auf einen zentralen Punkt des Regierungsprogramms, die Gleichberechtigung der Völker, verweisen sollte (vgl. Rumpler 1999, 149).
- 535 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 134.052 (Katalog Biedermeier 1987, 667, Nr. 19/2; Katalog Heldenberg 2005, 399, Nr. 23.8).
- 536 Ebd., Inv.-Nr. 13.010.
- 537 Ebd., Inv.-Nr. 87.547.
- 538 Wien, HGM, BI 22.719; Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.888.
- 539 Der Bildtypus, der ikonographische Hinweise in Porträtarstellungen auf Postamentreliefs anbringt, ist allerdings älteren Ursprungs, vgl. etwa Pompeo Batonis Gemälde „Douglas, 8th Duke of Hamilton“ (1776, Schottland, Privatbesitz), vgl. Clark 1985, 338, Nr. 388, pl. 352.

- 540 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 12.122.
- 541 Ambach 1857, 117–145.
- 542 Ebd., 3 (Vorwort).
- 543 Wien, Albertina (Kristan 1996, 82f., Nr. 39).
- 544 Wien, ÖNB, BA, Pk 353, 151 (Pauer 1966, 118, Nr. 758).
- 545 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 212.868.
- 546 Wien, ÖNB, BA, Pk 3001, 770.
- 547 Ebd., BA, Pk 3001, 175.
- 548 Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. K 21.600; Wien, Albertina, Historische Blätter, Bd. 6 (Personen), Heft 2; Wien, ÖNB, BA, Pk 272, 135 bzw. 412.929-B und NB 530.791-B (Pauer 1966, 142, Nr. 952; Katalog Österreich 1978, 38 [Abb.], 97, Nr. 47; Czerny 1984, 69, Abb. 79; Katalog Franz Joseph 1984, 253, Nr. 15.1.4; Katalog Ostarrichi 1996, 580, Nr. 14.7.01; Hojda / Prahl 1996, 332, Abb. 1); vgl. hier eine Bleistiftzeichnung Joseph Führichs (in Privatbesitz), um 1849, die den Wahlspruch „Viribus unitis“ allegorisiert und Franz Joseph mit weisender rechter Hand zwischen „Religion“ und „Gesetz“ zeigt (Rittinger 1983, 1–3, Abb. 1; Katalog Franz Joseph ebd., 346, Nr. 17.88; Kristan 1996, 74, Nr. 36 [Stich von Franz Xaver Stöber]; Shedel 2001, 117f., welcher der Zeichnung eine grundsätzliche Bedeutung im Sinn einer Visualisierung neoabsolutistischer österreichischer Identität auf der Basis von „Religion“, „Gesetz“ und „Dynastie“ zuspricht).
- 549 S. VIII.
- 550 Marek 1996, 115f., Abb. 15; Katalog Godina 1998, 23 (Abb.), 105, Nr. 71; vgl. hier auch eine ähnlich gestaltete Bleiplakette auf den Slawenkongreß in Prag, 1848 (Beschreibung Donebauer 1888, 569, Nr. 4875, Taf. LXXIX).
- 551 Wien, ÖNB, BA, Pk 3001, 199.
- 552 Wien, Albertina (Kristan 1996, 100–103, Nr. 54a/b), abgebildet auch bei Teuffenbach 1892, II, 609; vgl. S. 68, Abb. 5.
- 553 Wien, HGM, BI 20.161.
- 554 Z.B. Wien, Wien Museum (Mappe 549 [ohne Inv.-Nr.]), Farbdruck im Verlag H. Echtermeyer (Wien).
- 555 Wien, ÖNB, BA, Pf 19.000:E (384) B bzw. NB 525.765-B (Pauer 1966, 135, Nr. 901).
- 556 Ergänzt durch eine weitere Postkarte mit allen Monarchen der „Achse“: Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 166.513 (Katalog Franz Joseph 1980, 177, Nr. 301).
- 557 Wien, ÖNB, BA, Pg 90 54/1: II (48), vgl. Pauer 1966, 135, Nr. 895.
- 558 Dehio Wien 1993, 134.
- 559 Dehio Wien 1996, 486.
- 560 Magris 2000, 22; grundsätzlich zu Magris' These: Johnston 1992, 47f.; Urbanitsch 2004.
- 561 Heer 1996, 259.
- 562 Zöllner 1980, 26.
- 563 Dickinger 2001, 163, vgl. Declodt 1998.
- 564 Kapner 1969, 18; Bled 1988, 559; Rumpler 1991, 167; Heer 1996, 257; Dickinger ebd., 159.
- 565 Magris 2000, 30.
- 566 F. Blumentritt, Das Kaiserbild, in: VI. (XXXIII.) Jahresbericht der k.k. Staats-Oberrealschule in Leitmeritz, Leitmeritz 1899, 37f.
- 567 Vgl. Magris 2000, 128f.
- 568 Wien, KHM, Inv.-Nr. 7098; Kopie ebd., Inv.-Nr. 7098a (Pötschner 1994, 55f., Abb. 42).

- 569 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 43.859 (Katalog Zeitalter 1987, 170, Nr. 12.1.8, Farbabb. 1; Hamann 1988, 141 [Abb.]; Pötschner ebd., 70–72, Abb. 59; Ottillinger / Hanzl 1997, Farbtaf. XX/42).
 570 S. 5 (Blöchl 1993, 97, Abb. 12).

6 DIE SUCHE NACH DEN „URSPRÜNGEN“: HABSBURGISCHE SELBSTVERSICHERUNG DURCH BESCHWÖRUNG DES „STAMMVATERS“ RUDOLF I.

- 1 Friedrich Schiller am 5. August 1803 an August Wilhelm Iffland (zitiert nach: Fastert 2000, 66).
 2 Magris 2000, 147.
 3 Siehe Historiographie (Bd. 1, Kap. 7).
 4 In demselben Jahr 1264, aus dem diese Begegnung Rudolfs mit dem Priester berichtet wird, führte Papst Urban IV. das Fronleichnamfest ein (vgl. Coreth 1959, 20f.).
 5 Vancsa 1973, 185–200; Vancsa 1974, 174; Bruckmüller 1998, 273–276; zur Rezeption Rudolfs im 19. Jahrhundert: Fastert 2000, 43–106 (mit Lit.).
 6 Vancsa 1973 ebd., 185f.; Vancsa 1974 ebd., 174f.
 7 Häusler 1991, 30f.
 8 Vgl. Peter Fendis Aquarelle „Illustrationen zu Gedichten Friedrich Schillers“ (1832–1835): Koschatzky 1995, 77 (mit Abb.); Grabner 2005, 26, Abb. 3. In Schillers Werkausgabe des Jahres 1835 (Stuttgart-Tübingen) ist das Frontispiz diesem Thema gewidmet.
 9 Weitere Auflagen dieses Werkes: Wien 1805 und Venedig 1859.
 10 Vancsa 1973, 189, Nr. 1.
 11 Wurzbach 5 (1858), 146.
 12 Coreth 1959, 6; Wandruszka 1985, XII.
 13 Coreth ebd., 18; Vancsa 1973, 185.
 14 Puchalski 2000, 21.
 15 Schumann 2003, 270, 291f.
 16 Ohara 1996.
 17 Wandruszka 1962, 495–499; Wandruszka 1981; Wandruszka 1985, XII; Ohara ebd., 108–110, Abb. 14.
 18 Wacha 1976, 610; Ohara ebd., 118f.; Dehio Niederösterreich 2003, 73.
 19 Siehe Niederösterreich (Bd. 2).
 20 Katalog Leopold 1985, 157f., Nr. 47 (mit Abb.); Dehio Niederösterreich 1990, 1142; Ohara 1996, 117f., Abb. 21. Auch in dem 1708 fertiggestellten Kaisersaal von Salem wird in zwei querovalen Ölbildern Franz Karl Stauders ein Hinweis auf diese beiden Themen gegeben.
 21 Vorhalle zum „Lothringersaal“ der „Franzensburg“ (siehe Herrscher [Bd. 1, Kap. 5]).
 22 700 Jahre Retz 1979, 86 (Abb.); Dehio Niederösterreich 1990, 969; Ohara 1996, 120, Abb. 25.
 23 Z. B. Heinrich Friedrich Füger, „Rudolph von Habsburg lehnt das Anerbieten zu einem Zug nach Palästina ab“ (Ohara 1996, 133, Abb. 37; siehe Arsenal [Bd. 1, Kap. 10]).
 24 1808, Feder in Sepia, Privatbesitz (Keil 1989, 130f., 212, Nr. 125); vgl. hier einen Kupferstich aus dem Jahr 1809 im Wien Museum, Inv.-Nr. 94.758 (Keil ebd., 212, Nr. 125a), sowie ein Aquarell im Wien Museum, Inv.-Nr. 64.042 (ebd., 212, Nr. 125b); vgl. weiters eine Radierung und Aquatinta, Wien, Privatbesitz, 1809 (Katalog Dürnkrot 1978, Nr. 190).

- 25 1816, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 1549 (Vancsa 1973, 26; Katalog Traum vom Glück 1996 II, 340f., Nr. 2.89; Fastert 2000, 63–65, Abb. 4).
- 26 Um 1822, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, Inv.-Nr. G 2056 (Fastert 2000, 61–63, Abb. 3).
- 27 Bleistiftzeichnung, 1808 (1817 mit leichten Veränderungen durch L. Warmuth [nicht nachgewiesen] lithographiert), Wien, Albertina, Inv.-Nr. 5724 (Vancsa 1974, 175, Abb. 128; Katalog Dürnkrot 1978, Nr. 189; Frodl-Schneemann 1984, 23f., Abb. 7; Cifka 1998, Abb. 53).
- 28 Budapest, Museum der bildenden Künste, Gemälde 1821 (lt. Autobiographie) [signiert links an der Brückenruine mit: „PKrafft Wien 1822“], Nachstich als Schabkunstblatt „Recontre de Rodolphe de Habsbourg avec le prêtre portant le St. Viatique. / Dedié à Son Altesse Impériale Monseigneur l'Archiduc Charles“ von Franz Kolb, 1827 (Wien, ÖNB, BA, Pk 511, 42), vgl. Fuchs 1973 II, 351 (mit Abb.); Vancsa ebd., 175, Abb. 127; Frodl-Schneemann ebd., 150, Nr. 124, Taf. 23; Bruckmüller 1998, 275 (mit Abb.), Nr. A 3; Cifka ebd.; auch abgebildet bei Teuffenbach 1892, I, 85 (als endgültiges Gegenstück zu Kraffts Bild Erzherzog Carls in der Schlacht bei Aspern [1812] von Herzog Albert von Sachsen-Teschen in Auftrag gegeben).
- 29 1809/1810, Frankfurt/M., Städelsches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 959 (Fastert 2000, 58–61, Abb. 2).
- 30 1828, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 4825 (Strasoldo-Graffemberg 1986, 207, Nr. 22; Wöhler 2000, 50).
- 31 1839, Fresko (heute zerstört) im Saal Rudolfs von Habsburg in der Münchner Residenz (Katalog Schnorr 1994, 262f., Nr. 217, Abb. auf S. 176; Fastert 2000, 75–100, bes. 81, Abb. 7).
- 32 Um 1855, Gemälde, München, ehemals Ferdinand von Miller (Weigmann 1906, 354 [Abb.]).
- 33 Wien, ÖNB, BA, Pg 1 in Ptf 113:(29E) bzw. NB 508.908-B, leicht variiert in der Illustration zur Cottaschen Jubiläums-Ausgabe von Schillers Gedichten, 1859 (Weigmann ebd., 355 [Abb.]) bzw. Foto von Friedrich Brandseph nach dem Gemälde Schwinds (Wien, ÖNB, BA, Pf 26.418:C[5a] bzw. NB 519.056 B).
- 34 1855, Frankfurt/M., Städelsches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 1430.
- 35 1834, Gemälde (Wien, ÖNB, BA, D 36.446).
- 36 Vor 1835, „Franzensburg“, Vorraum zum „Lothringersaal“: Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7960 (Bruckmüller 1998, 274 [mit Abb.], Nr. A 2; siehe auch Herrscher [Bd. 1, Kap. 5]).
- 37 1845, Bleistiftzeichnung in der Akademie der bildenden Künste in Wien, Inv.-Nr. 8444.
- 38 1870, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 3890 (Katalog Dürnkrot 1978, Nr. 199 [mit Abb.], Katalog Gott erhalte 1990, 40, Abb. 8; Hülbauer 1993, 61; Katalog Jagdzeit 1996, 30, Nr. 2.10 mit Farbtafel; Frodl 2002, 364f., Nr. 107; Katalog Heldenberg 2005, 41, Abb. 2, 206, Nr. 7.1.1).
- 39 Vgl. Gonzales Coques und Jacques Arthois, Wien, KHM, Inv.-Nr. 3692, achtziger oder neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts (Ohara 1996, 106, Abb. 11).
- 40 Wien, Albertina; Graz, Neue Galerie am Joanneum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. II/21.177 (Kristan 1996, 35f., Nr. 6; Bruckmüller 1998, 274 [mit Abb.], Nr. A 4).
- 41 Buchholz, 1863/1864, Wien, KHM, Inv.-Nr. 6700 (Katalog Rint 1968, 165–171; Katalog Dürnkrot 1978, Nr. 198 [mit Abb.]; Katalog Franz Joseph 1984, 497, Nr. 28.22; Katalog Traum vom Glück 1996 II, 474f., Nr. 12.20; Bruckmüller ebd., 269f., Nr. A 1 [mit Abb.]).
- 42 Katalog Rint ebd., 165.
- 43 Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 13080.
- 44 Vancsa 1973, 186; Hanneschläger 1991, 198, Abb. 2.
- 45 Wien, Bundesmobiliendepot, Inv.-Nr. MD 50.034 (Katalog Dürnkrot 1978, Nr. 200; Seethaler 1994, Bd. II, o.S.; Katalog Traum vom Glück 1996 II, 437, Nr. 9.1; Bruckmüller 1998, 276 [mit Abb.], Nr. A 7; Frodl 2002, 510f., Anm. 4).

- 46 1875, Wien, Bundesmobiliendepot, Inv.-Nr. MD 37.734 (Seethaler ebd., Bd. II, o.S.).
- 47 Wien, ÖNB, BA, Pk 270, 3 bzw. 448.374-B.
- 48 Ebd., BA, 448.375-B.
- 49 Z. B. Schulwandbild von E. Grobet (Wien, ÖNB, BA, PCH 7526 A).
- 50 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 188.588/51 (Katalog Ostarrichi 1996, 361, Nr. 10.7.01).
- 51 Vgl. ein Aquarell von Franz Xaver Nachtmann aus dem Jahr 1838, Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam, Inv.-Nr. 2268 (Hojer 1992, 121 [Abb.], 125, 145f.; Langer 2002, 260, Nr. 102; vgl. Grabner 2005, Abb. 21).
- 52 St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 949 (Feuchtmüller 1963, 48, Abb. 35; Katalog Dürnkrot 1978, Nr. 193; Frodl 1987, 7, Taf. 86; Telesko 2004 II, 16, Abb. 13).
- 53 Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie (Geismeyer 1984, 460, Taf. 165).
- 54 St. Pölten, NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 6627 (Katalog Landesmuseum 2000, 72f. [mit Abb.]).
- 55 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 56 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 6596 (Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 13). Das Gemälde wurde 1911 für die Ausstattung der Neuen Hofburg in Wien angekauft (vgl. Lhotsky 1941, 185). Das Bewußtsein Erzherzog Franz Ferdinands hinsichtlich der Bewahrung geschichtlicher Ursprünge zeigt sich auch in seinem Bestreben, bei der Restaurierung der „Habsburg“ keine baulichen Veränderungen zuzulassen (Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Militärkanzlei Franz Ferdinand, Karton 167, Akt Nr. 9967, Schreiben vom 6. Dezember 1913).
- 57 Die Mutter Rudolfs, Heilwig, war die Tochter des Grafen Ulrich von Kyburg. Die Kyburg kam 1264 an Rudolf.
- 58 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7786 (Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 36).
- 59 Fraungruber 1904, 8f.
- 60 „Taschenbuch für die vaterländische Geschichte“ 10 (1829), 14–18.
- 61 „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“ 10 (1819), Nr. 96/97, 381–386, bes. 382.
- 62 Wien, ÖNB, BA, Pk 500, 122.
- 63 Zur Ikonographie: siehe Maria Theresia (Bd. 1, Kap. 3).
- 64 Klos-Buzek 1987, 190–195 (mit Abb.); Ohara 1995; Dehio Niederösterreich 2003, 1365.
- 65 S. 585–599.
- 66 S. 49–148.
- 67 S. 51.
- 68 Treichler 1971, 45–48, Nr. 4–6.
- 69 S. 62f.
- 70 Magris 2000, 128. Bereits zuvor verfaßte Grillparzer eine „Rede zum Lobe Rudolfs von Habsburg“, 1807 (eigenhändiges Manuskript, Wien, Stadtbibliothek, Handschriftensammlung) sowie eine Ballade mit dem Titel „Rudolf und Ottokar“, 1818 (Katalog Dürnkrot 1978, Nr. 168, 169).
- 71 Magris ebd., 155. Emil Staiger zufolge wollte Grillparzer am Beispiel von Rudolfs Tugenden die Leutseligkeit Franz' II. (I.) darstellen (Magris ebd., 63, 126f.).
- 72 Zusammenfassend: Dobersberger 1997.
- 73 S. 2–5 (vgl. Adel 1969, 212).
- 74 S. 529–533 (vgl. ebd., 217).
- 75 Johann Ladislaus Pyrker, zitiert nach: Magris 2000, 63.
- 76 Zusammenfassend: Katalog Danhauser 1983, 17f., Nr. 1, 2; Grabner 2000, 104–114 (mit Abb.).

- 77 1826, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 152 B; seitenverkehrte Fassung im Wien Museum, Inv.-Nr. 12.868 (1825 datiert).
- 78 1831, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 150 B.
- 79 1825, ebd., Inv.-Nr. 154 B.
- 80 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 3063 (Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 12; Hülmbauer 1993, 146).
- 81 Wien, ÖNB, Pk 400, 287 bzw. 167.297-B.
- 82 1825, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 151 B.
- 83 Erste Fassung: 1828, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 6048 (Katalog Dürnkrot 1978, Nr. 194; Frodl 1987, 29, Taf. 119; Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 8; Hülmbauer 1992, 177; eine 1832 datierte, etwas abgeänderte Fassung befindet sich im Szépművészeti Múzeum in Budapest, Inv.-Nr. 174 B).
- 84 Keil 1989, 215, Nr. 132.
- 85 Coreth 1959, 37 (mit Quellen); Treichler 1971, 49, Nr. 9 (mit Quellen); Fastert 2000, 51, Anm. 26 (zur Ikonographie).
- 86 Vgl. Keil 1989, 133.
- 87 Vgl. Schumann 2003, 297.
- 88 Hainisch 1959, 142, Abb. 122.
- 89 Keil 1989, 216f., Nr. 137.
- 90 Wien, ÖNB, BA, Pk 3049, 84 bzw. 228.980-B.
- 91 Wien, Privatbesitz (Katalog Engerth 1997, 18, 20, Nr. 2.13 [mit Abb.]).
- 92 Wien, ÖNB, BA, 197.779-D; vgl. Lhotsky 1941, 185.
- 93 Coreth 1959, 37 (mit Quellen); Treichler 1971, 48, Nr. 7 (mit Quellen).
- 94 Ausgestellt auf der Millenniumsausstellung des Jahres 1896 (im entsprechenden Katalog des Jahres 1896 unter der Nr. 605 [mit Abb.]), derzeitiger Aufbewahrungsort unbekannt.
- 95 Siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
- 96 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 3712 (Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 23; Hülmbauer 1998, 33). 1874 erfolgte der Ankauf vom Künstler für die Kaiserliche Gemäldegalerie.
- 97 Wien, ÖNB, BA, D 41.848-A.
- 98 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.661.
- 99 „Archiv“ 5 (1814), 2–5, bes. 2 („Die Entscheidungs-Schlacht im Marchfelde zwischen Rudolph und Ottokar [26. August 1278]“).
- 100 „Archiv“ ebd., 2.
- 101 Inv.-Nr. 10.986 (Katalog Ostarrichi 1996, 95–97, Nr. 5.3.04 [mit Abb.]; Ohara 1996, 112, Abb. 18).
- 102 5. Lieferung, S. 31: „(...) Mit großer Wehmuth und Thränen im Auge betrachtete er (Rudolf von Habsburg [W.T.]) eine Zeit lang den sonst so mächtigen Böhmenkönig, nun alle Größe und allen irdischen Glanz lassend. (...)“.
- 103 Band Böhmen I, 252: „(...) König Rudolf war in seinem Innersten ergriffen, als er auf dem nackten Erdboden vor sich die blutüberströmte Leiche seines Widersachers sah, welchem er trotz Gegnerschaft seine hohe Achtung nicht vorenthielt. (...)“.
- 104 Wien, Albertina; Wien, ÖNB, BA, Pk 2057 bzw. 238.352-B.
- 105 Wien, Albertina; Graz, Neue Galerie, Inv.-Nr. II/11.197 (Katalog Dürnkrot 1978, Nr. 192; Kristan 1996, 37, Nr. 7; Vlnas / Hojda 1998, 512 [mit Abb.], Nr. CZ 17; Katalog: Kunst- und Buchauktionen Galerie Gerda Bassenge, Auktion 81, Kunst des 15.–19. Jahrhunderts, 251, Nr. 5705, 1 [früher Probe-druck]).

- 106 Bd. 1, Taf. 6, vgl. Wien, ÖNB, BA, 302.526, siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
- 107 Wien, HGM, BI 30.380 (Bitterlich) und EB 1983-44 (Rahl), vgl. Strobl 1961, 120.
- 108 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2723 (siehe Arsenal [Bd. 1, Kap. 10]).
- 109 Ebd., Inv.-Nr. 4425 (Vancsa 1973, 121f.; Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 33; Heiß 1991, 12, Abb. 2; Katalog Romako 1992, 66f., Nr. 2).
- 110 Bd. 1, S. 45.
- 111 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7420 (Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 11).
- 112 Wien, ÖNB, BA, Pk 3762.
- 113 Die Bedeutung der Kontinuität dieses Gedankens verdeutlicht, daß bereits in Johann Sebastian Gams' „Rudolphus I. Imperator Germaniae Instaurator“ (Straßburg 1672), 31, die Frömmigkeit Rudolfs beim Anblick des toten Widersachers Betonung fand.
- 114 Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 33.
- 115 Eine interessante Variante der Marchfeldschlacht stellt Mór Thans Gemälde „Begegnung zwischen László Kun und Rudolf von Habsburg“ (1873, Budapest, Ungarische Nationalgalerie, Inv.-Nr. 2802; Katalog Goldmedaillen 1995, 319, Nr. III.1.8, Farbtaf. XIX; Katalog Budapest 2003, 72, Nr. 1.1.1; Katalog Heldenberg 2005, 204 [Abb.], 207, Nr. 7.1.3) dar, da dabei die Leiche des gefallenen Ottokar zusammen mit dem Handschlag zwischen Rudolf und dem ihm militärische Hilfe gewährenden Ladislaus IV. wiedergegeben wird.
- 116 Wien, ÖNB, BA, Pk 783b, 86–89 (Katalog Dürnkrot 1978, Nr. 191), siehe grundsätzlich: Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
- 117 Vgl. das Ölgemälde „Rudolf von Habsburg vor den Toren Wiens“ von Karl Ruß (Katalog Dorotheum 631 [1981], Nr. 422; Wien, ÖNB, BA, D 38.973-A).
- 118 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 3723 (Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 28; Hülbauer 1998, 185; Frodl 2002, 347, Nr. 88).
- 119 S. 265f. (vgl. Katalog Geschichtsbilder ebd., Nr. 28; Frodl ebd., 347); zum 12. Gesang von „Rudolph von Habsburg. Ein Heldengedicht in zwölf Gesängen“: Pyrker 1845, 385–389.
- 120 Siehe Zeitgenössische Ereignisse (Bd. 2).
- 121 Brno, Amt für Denkmalpflege und Naturschutz, Schloß Rajec (Geismeier 1984, 365 [Abb.], 480).
- 122 Kiel, Kunsthalle, Inv.-Nr. 35 (Weigmann 1906, 365 [Abb.]; Busch 1991).
- 123 Katalog Dürnkrot 1978, Nr. 164.
- 124 Ebd., Nr. 163; Magris 2000, 371, Anm. 68.
- 125 S. III f.
- 126 S. 4f., 16.
- 127 Vgl. Adel 1967, 148–157.
- 128 Magris 2000, 68.
- 129 „Rudolph von Habsburg, Heroische Oper“ (Wien 1818); zu den frühen Bearbeitungen des Rudolf-Stoffes im Kreis um Pyrker und Pichler: Dobersberger 1997, 113f.
- 130 Siehe Historiographie (Bd. 1, Kap. 7).
- 131 Dieser besitzt in Hormayrs Traumerzählung in „Österreich und Deutschland“ (Gotha 1814), 38f., einen frühen Vorläufer; vgl. Türkel 1980, 189; Puchalski 2000, 239.
- 132 Johann Ladislav Pyrker, Rudolph von Habsburg. Ein Heldengedicht, Venedig 1856 (deutsch-armenische Ausgabe mit Widmung an das Kaiserpaar), 1. Gesang, S. 36, V. 582–584.
- 133 Vgl. Katalog Traum vom Glück 1996 II, 429, Nr. 8.33.

- 134 Abgedruckt in späteren habsburgischen Schulgeschichtsbüchern, z. B. bei Fraungruber 1904, 11–15. In diesem Lobpreis der Größe der Habsburgerdynastie (zum Text: Pyrker 1845, 46–55) sind die wichtigsten (quasi „kanonischen“) Ereignisse enthalten, darunter Maximilian I. in der Martinswand, der Kampf gegen die Türken im Jahr 1683, der Preßburger Reichstag von 1741 (Maria Theresia wird hier als „[...] eine gewaltige Frau [...]“ gepriesen) sowie – abschließend – die Regentschaft Kaiser Franz II. (I.).
- 135 S. 319, V. 251 – S. 322, V. 322.
- 136 S. 13–16 (mit der Xylographie „Rudolf von Habsburg und der Priester“).
- 137 S. 17f.
- 138 S. 22f.
- 139 S. 55–58.
- 140 Keil 1989, 216, Nr. 135, vgl. hier Hormayrs „Archiv“ 16 (1825), Nr. 46 (zum 18. April 1825), 333f. („Rudolph von Habsburg und der Kaufmann“).
- 141 S. 58–60.
- 142 S. 16–18.
- 143 S. 4.
- 144 Zitiert nach: Beck 1991, 15.
- 145 Heindl 2005, 60.
- 146 Abgedruckt in: Nagele 1882, 17–23.
- 147 A. Paul, Steinkreuze und Kreuzsteine in Österreich. Eine Bestandsaufnahme, Horn 1975, 55f. (frdl. Mitteilung von Andreas Kusternig, St. Pölten); Katalog Dürnkrot 1978, 36, Nr. 178a. Bereits Häuffer o.J., 54f., stellte die Notwendigkeit der Errichtung eines Denkmals („[...] etwa eine Säule im Style des XIII. Jahrhunderts [...]“) zur Erinnerung an die Schlacht von Dürnkrot in den Vordergrund.
- 148 Pollak 1911, 25; Aurenhammer 1959, 18, 51f., Nr. 49; Waissenberger 1986, 213; Kaufmann 2001, 74f.
- 149 Aufnahme der Situation von 1900 in: Wien, ÖNB, BA, Pk 3002, 380 bzw. 236.429-B, vgl. Otten 1970, 143, Abb. 229.
- 150 Wien, KHM, Inv.-Nr. 6700 (siehe oben).
- 151 Katalog Rint 1968, 165.
- 152 Wien, StEF, Mappe 1907 (201); vgl. Verwaltungsbericht der Stadt Wien, 1907, 181 (Kapner 1973, 63f.).
- 153 Pötzl-Malikova 1976, 122.
- 154 Kolisko 1931, 91–93, Abb. 86; Modell (nach Kolisko ebd., 141) im Besitz der Familie des Künstlers; Pötzl-Malikova ebd.; Katalog Monumente 1994, 79; Thommes 1997, 399. Das entsprechende Gipsmodell befindet sich heute in den Hofburgdepots unter dem „Leopoldinischen Trakt“ der Wiener Hofburg (Thommes 1996, Mon. 1; Katalog Erinnerung 1997, 72f., Nr. 48 [mit Abb.], vgl. Kapner 1970, Abb. 20).
- 155 Wien, ÖNB, BA, 505.969-B. Zusammenfassend: Pötzl-Malikova ebd., Anm. 707, Abb. 96; Katalog Monumente ebd., 81–83, Nr. 43–44; Seethaler 1994, Bd. II, o.S.; Katalog Ostarrichi 1996, 634, Nr. 16.03 (mit Abb.); Thommes 1997 ebd., 399; Frodl 2002, 510f., Anm. 4; Katalog Budapest 2003, 314, Nr. 4.2.11; Katalog Heldenberg 2005, 60, Abb. 2, 207, Nr. 7.1.4. Ein Bronzeuß von T. Frömmel nach Seib befindet sich im Wien Museum, Inv.-Nr. 18.615 (signiert mit „W. Seib 99“); eine in Bronze, Granit und Marmor ausgeführte Replik (1899) wurde im Jahr 1907 dem Kaiser überreicht und zwei Jahre später im Audienzsaal der Hofburg aufgestellt (heute in den Museen des Mobiliendepots in Wien). Diese Fassung ist mit zwei Reliefs am Sockel versehen: „Rudolf ergreift das Szepter“ und „Rudolf von Habsburg und der Priester“.

- 156 Pötzl-Malikova ebd., Anm. 699.
- 157 Lhotsky 1941, 143, Abb. 59; Poch-Kalous 1970, 216; Pötzl-Malikova ebd., 122f.; Springer 1979, 599; Katalog Monumente 1994, 81–83, Nr. 43, 44; Gottfried 2001, 99f., Abb. 56.
- 158 Wien, HHStA, Planarchiv der Burghauptmannschaft, D-10 (Katalog Monumente ebd., Nr. 43).
- 159 Pötzl-Malikova 1976, 123.
- 160 Wien, ÖNB, BA, L 28.806-C.
- 161 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2240; ursprünglich im „Waffensaal“ der „Franzensburg“ (Wien, ÖNB, BA, 436.179-B); für die Hofbildergalerie der Wiener Stallburg angefertigt und seit 1921 in der ÖG in Wien (Krasa-Florian 1979, 447; Katalog Messerschmidt 2002, 152f., Nr. 6).
- 162 Pötzl-Malikova 1976, 118 (mit Lit.).
- 163 Ebd.
- 164 Ebd. (siehe Museen [Bd. 2]).
- 165 Coreth 1959, 22.
- 166 Wien, ÖNB, BA, Pg 173 162/6 in Ptf 127:I (91); Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 31.583 (Katalog Staat und Kirche 1985, 118, Nr. 14.2.1 [mit Abb.]; Ohara 1996, 108, Abb. 13).
- 167 „Anekdoten und Charakterzuege von Kaiser Joseph II. Nebst einer Skizze seines Lebens“ (Wien-Leipzig 1790), drei Stücke, bes. erstes Stück, S. 70f., Nr. 48.
- 168 Wien, ÖNB, BA, Pg 90 54/1 in Ptf. 147a: I (250), vgl. Pauer 1966, 340, Nr. 3153.
- 169 Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. K 4200 (Hojda / Prahl 1996, 333, Abb. 2).
- 170 Wien, ÖNB, BA, Pg 185 177/2 in Ptf. 132a: (87 E).
- 171 Coreth 1959, 32f., Anm. 76 (mit Quellen).
- 172 S. 49f.
- 173 Zum „Historischen Familienfest“ vom 22. April 1879, das die Person des Erzherzogs in besonderer Weise auf die habsburgische Geschichte bezieht: siehe Zeitgenössische Ereignisse (Bd. 2).
- 174 Wien, Albertina; Wien, ÖNB, BA, Pg III/8/27, vgl. Pauer 1966, 123, Nr. 792; Kristan 1996, 85f., Nr. 41; Kunstauktion Palais Dorotheum Wien vom 7. Mai 2003, 155, Nr. 388 (praktisch identisches Blatt zur Geburt Giselas [1856]).
- 175 1855, Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 168.811.
- 176 1858, anonyme Lithographie im Verlag von Fr. Wehners Witwe, Wien-Neubau; Wien, Albertina, Historische Blätter, Bd. 16 (Kronprinz Rudolf, Inv.-Nr. 1935/528), vgl. Kristan 1996, 86, Nr. 42.
- 177 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 134.053, vgl. Katalog Elisabeth 1987, Nr. 6/10, Abb. S. 202; Katalog Rudolf 1989, 157, Nr. 2/8 (mit Farbabb.); Pötschner 1994, 97f., Abb. 85.
- 178 Wien, KHM, Inv.-Nr. 1628; vgl. Clark 1985, 315–317, Nr. 332, pl. 302.
- 179 S. 33–35.
- 180 Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 1100 bzw. 284.370-B und Wien, Albertina, Historische Blätter, Bd. 16 (Kronprinz Rudolf), ohne Inv.-Nr., vgl. Pauer 1966, 159, Nr. 1108; Hamann 1993 (Abb. nach S. 272).
- 181 Wien, Albertina, Historische Blätter, Bd. 6, Umschlag I (ohne Inv.-Nr.).
- 182 Gedruckt bei Joseph Stouss in Wien; Wien, Albertina, Historische Blätter, Bd. 16 (Kronprinz Rudolf), Inv.-Nr. 1906/649.
- 183 Wien, Albertina, Historische Blätter, Bd. 16 (Kronprinz Rudolf), Inv.-Nr. 1935/512; Wien, ÖNB, BA, Pk 3001, 270 bzw. 448.284-B (vgl. Pauer 1966, 159, Nr. 1109); vgl. in diesem Zusammenhang eine kolorierte Kreidelithographie zur Taufe Rudolfs im Verlag Heinrich Gerhart, Wien (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.663 [Katalog Rudolf 1989, 154, Nr. 2/4 mit Abb.]).

- 184 „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“ 8 (1817), Nr. 45/46, 181f.
- 185 „Internationales Blatt“ zum 2. Februar 1889, 2 (Wien, ÖNB, BA, 261.657-B), vgl. Pauer 1966, 159, Nr. 1107.
- 186 Auch bei Kaiser Joseph II. tritt dieser Typus in Illustrationen des 19. Jahrhunderts auf, wie ein Stich nach einem Entwurf von Vinzenz Katzler (1823–1882) beweist: „Joseph wird als Kind in einer Kutsche von Maria Theresia dem Volk gezeigt“ (Wien, ÖNB, BA, 81.401).
- 187 Olmütz, Naturgeschichtliches Museum, Schießscheibe zum 18. Geburtstag Rudolfs, 1876, mit einer Darstellung der „Austria“ (Rak / Vlnas 2004, 18, Nr. 162).
- 188 „Illustrierte Blätter“, 2. Februar 1889, 4; vgl. Wien, ÖNB, BA, 237.816 (Katalog Rudolf 1989, 320, Nr. 17/17).
- 189 Gemälde von Marie und Sophie Görlich, 1881, Wien, Bundesmobiliensammlung, Legat Petznek (Katalog Rudolf ebd., 220, Nr. 9/30 [mit Farbabb.]).
- 190 Billrothstraße 78; südwestlicher Teil des Gartens (Kapner 1970, 387).
- 191 Das Rudolf zeigende Bildnismedaillon ist seit 1979 an der Hausmauer Wiener Straße 17 in Laxenburg angebracht (Wien, ÖNB, BA, 155.245 und 202.097; vgl. Kapner 1969, 62, Abb. 19; Katalog Rudolf 1989, 114, Nr. 266, Nr. 13/5 [mit Abb.]).
- 192 Katalog Rudolf ebd., 114.
- 193 S. 182 (vgl. Adel 1969, 77f.).
- 194 Wacha 1976, 61f. (mit weiteren Angaben zu historiographischen Werken); detaillierter: Gutkas 1976, 649–651.
- 195 S. 3.
- 196 S. 17f. Eine Ausnahme stellt in dieser Hinsicht Franz Christoph von Scheybs (1704–1777) panegyrische Schrift „Musae Francisco et Mariae Theresiae Augustis congratulantur ob scientias, bonasque artes eorum iussu et munificentia Vindobonae restitutas“ (Wien 1756) dar, die auf S. 148–163 – ausgehend von Heinrich Jasomirgott (!) – eine Apotheose auf die Habsburger formuliert und durch die ständige Wiederholung der Phrase „Ja so mir Gott!“ Kontinuität unter dem Gesichtspunkt der Frömmigkeit betont.
- 197 Nach S. 246, vgl. Wien, ÖNB, BA, 461.248-B.
- 198 Zum historischen Hintergrund dieser Begebenheit, die auch als Frontispizstahlstich (mit der Bezeichnung „Der Babenberger Titel auf Österreich.“) [von J. Axmann nach P. Fendi] in der Publikation „Wien, seine Geschicke und seine Denkwürdigkeiten“ (Bd. 2, Wien 1823) von Joseph Freiherr von Hormayr sowie in Leopold Kupelwiesers Programmentwurf zur Ausstattung des „Marmorsaals“ in der Niederösterreichischen Statthalterei in Wien eine Rolle spielt, vgl. Petrin 1996, 546, Anm. 32.
- 199 „Taschenbuch“ 4 (1814), 3–8.
- 200 Inv.-Nr. 17.741 (vgl. Katalog Babenberger 1976, 714, Nr. 1226).
- 201 Wien, ÖNB, BA, Pk 3672.
- 202 Katalog Babenberger 1976, 712f., Nr. 1225 (mit Lit.); Frodl-Schneemann 1984, 25. Im „Archiv“ (1813, 35f.) wurde zur Subskription von „Scenen aus der Vaterlandsgeschichte“ eingeladen.
- 203 Egger 1976, 639f.; Katalog Babenberger ebd., 712, Nr. 1225.
- 204 Dieses Thema wurde von Perger auf der Wiener Akademie-Ausstellung 1824 auch als Gemälde präsentiert (Nr. G 251); zur habsburgischen Interpretation dieses Sujets: siehe Arsenal (Bd. 1, Kap. 10).
- 205 Das große Interesse an Schlachtenmotiven zeigt auch seine Aquarellkopie von Kraffts Gemälde „Erzherzog Carl in der Schlacht von Aspern“ (1837, St. Pölten, NÖ, Landesmuseum, Inv.-Nr. 6490).

- 206 Wien, ÖNB, BA, Pk 400, 116 bzw. 213.428 und Salzburg, SMCA, Inv.-Nr. 141a (Katalog Babenberger 1976, 716, Nr. 1233; Katalog Staat und Kirche 1985, 37, Nr. 3.17.2).
- 207 Feder- und Pinselzeichnung, Wien, ÖNB, BA, 261.933-B; Pk 783, Nr. 49 (Katalog Babenberger ebd., 715, Nr. 1231), siehe auch Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
- 208 Nach S. 110 („Herzog Heinrich Jasomirgott besucht den Neubau der Stefanskirche“, vgl. Wien, ÖNB, BA, PCH 16.667-A).
- 209 Gemälde von Eduard Ender (1822–1883), Wien, ÖNB, BA, D 42.382-A, abgebildet bei Teuffenbach 1892, I, 166; vgl. ein Foto von L. Angerer, 1865 (ebd., BA, Pk 400, 14 bzw. 213.429-B).
- 210 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.801.
- 211 Siehe Niederösterreich (Bd. 2).
- 212 Wien, ÖNB, Cod. ser. nov. 4159, fol. 97 (Wien, ÖNB, BA, NB 32.992-A).
- 213 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7793, ehemals Hofburg, Großer Salon der Kaiserin Elisabeth (Wien, ÖNB, BA, 36751), vgl. Hevesi 1903, Abb. 143; Katalog Babenberger 1976, 726, 732, Nr. 1265, Abb. 18, Nr. 1284; Katalog Gott erhalte 1990, 206f., Nr. 80; Wöhler 2000, 190; Kopie von Eduard Stella (1884–1955) im Wiener HGM (Inv.-Nr. BI 19.259).
- 214 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 33.847 (Katalog Romako 1992, 84f., Nr. 11). Der Bezug auf die Römerzeit konnte in Programmen der Spätzeit der Monarchie zum Teil sehr undifferenziert ausfallen. In Albert Ilgs Statuenprogramm vom 24. Dezember 1892 für die Exedra der Neuen Hofburg in Wien (Wien, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Hofbaucomité [HBC], Nr. 23325) verflacht der geschichtliche Rückblick in ein breites Panorama von Marc Aurel bis zu Kasimir II. den Großen: „(...) Im Erdgeschoße an der Wand des Hemicykels zu beiden Seiten des Hauptportales sind zwischen den Fenstern auf jeder Seite des Einganges zehn Statuen berühmter Fürsten aus verschiedenen Dynastien in den Tabernakeln angebracht. Es sollen das Herrscher sein, welche in vergangenen Zeiten auf dem Territorium der heutigen Monarchie gelebt und gewirkt haben. (...)“.
- 215 Nach S. 10 (Katalog Jagdzeit 1996, 28f., Nr. 2.8 [mit Abb.]), siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 216 Katalog Babenberger 1976, 730–734, Nr. 1280–1288.
- 217 Zusammenfassend: Waissenberger 1986, 211, Abb. 227; Katalog Erinnerung 1997, 71f., Nr. 47 (mit Abb.); Krumpöck 2004, 162f.
- 218 Wien, HGM, Inv.-Nr. 0000/20/BI 19253.
- 219 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 19252.
- 220 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 19247.
- 221 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 19250.
- 222 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 19254.
- 223 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 19255.
- 224 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 19245.
- 225 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 19249.
- 226 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 19248.
- 227 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 19246.
- 228 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 19251.
- 229 Siehe Arsenal (Bd. 1, Kap. 10).
- 230 Rieger 1910, 52.
- 231 Ebd., 51f.; Missong 1948, 60, Taf. XI; Poch-Kalous 1970, 229, Abb. 307; Kapner 1970, 360; Stich von Alois Hauser (1841–1896) in: Ferenczy 1980, 78.

- 232 Im Jahr 1773 wurden die Gebeine wiederentdeckt. Diese werden in der Stiftergruft in einem Sarkophag aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufbewahrt. Die Grabstätte Heinrichs II. Jasomirgott, seiner Gemahlin Eleonora und deren Tochter Agnes wurde in der Krypta der Wiener Schottenkirche nach einem Entwurf von August Kirstein im Jahr 1901 in neuromanischem Stil errichtet: Missong ebd., 61; Rapf 1974, 75, 89f., Abb. 21; Ferenczy ebd., 26f. (Abb.).
- 233 Rieger 1910, 51f.
- 234 Ferenczy 1980, 57 (Abb.).
- 235 Dehio Wien 2003, 150; M. Rist, Kirchenführer Wien, Schottenkirche, Regensburg ¹1997, Abb. 1.
- 236 Grundsätzlich: (C. Wolfsgruber), Die Kirche Unserer Lieben Frau zu den Schotten in Wien und der neue Hochaltar, welcher zur dankbaren Erinnerung an die vor zweihundert Jahren erfolgte Rettung Wiens am Fest Maria Namen 1883 geweiht wurde (Wien 1883); Missong 1948, 60f.; Ferenczy 1980, 22 (Abb.); Bandion 1989, 54; Krasa 1983, 393, Nr. 29/95 (Entwurf für den Hochaltar, Heinrich von Ferstel, Feder und Pinsel koloriert, Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 165.321/4; Aufriß der linken Hälfte des Altars).
- 237 Millenkovich-Morold 1914, 17f. (mit Abb.); Missong ebd., 64, Taf. XII; Poch-Kalous 1970, 220; Kapner 1970, 364; Bandion ebd., 46; ein Gipsentwurf hat sich in den Depots der Wiener Hofburg erhalten (Krause 1980, 200; Thommes 1996, Mon. 17) und eine Reduktion in Bronze (Guß von Hans Schwathe) aus dem Jahr 1907 in Schloß Hernstein, Inv.-Nr. WKW 0044/00 (Barta-Fliedl / Körner / Parenzan 2002, 74).
- 238 Kapner ebd.
- 239 Assmann 1999, 91–106; Barta 2001, 38. Der Babenberger-Stammbaum im Stift Klosterneuburg (Hans Part [?], 1489) ist ein wichtiges Beispiel für die frühe Visualisierung von Themenkreisen, die bis in das 19. Jahrhundert eine bestimmende Rolle spielen sollten (Sieg des Markgrafen Leopold I. gegen die Ungarn bei Melk, Leopold V. und die rot-weiß-rote Fahne und der Tod Friedrichs II. des Streitbaren im Jahr 1246 in der Schlacht gegen die Ungarn an der Leitha), vgl. Röhrig 1975, 42f., 80f. und 94f.
- 240 Puchalski 2000, 17.
- 241 Bd. 1 (Mannheim 1785), 47–66 (Rudolf I.), Bd. 2 (Mannheim 1787), 1–23 (Maximilian I.) und Bd. 3 (Mannheim 1791), 1–16 (Georg von Fronsberg).
- 242 Heinrich J. v. Collin's saemmtliche Werke, Bd. IV, Wien 1813, 306f.; Pfalz 1905, 22f.
- 243 Häusler 1995, 233.
- 244 Telesko 2005.
- 245 Polleross 1997; Barta 2001, 52f.
- 246 Domanig 1907, 108, Nr. 686, Taf. 77; Barockmedaillen 1980, Nr. 321.
- 247 Siehe Arsenal (Bd. 1, Kap. 10).
- 248 Barockmedaillen 1980, Nr. 322; Schumann 2003, 330, Abb. 40.
- 249 Vgl. auch einen Stammbaum mit Medaillons von Rudolf I. bis Leopold I. als allegorische Verherrlichung des Hauses Österreich gegen die ottomanischen Türken („AUSTRIACA OLEA CONTRA OLEASTRUM TURCICUM“), Kupferstichthesenblatt von Christian Dittmann nach Johann Ulrich Kraus, 1702 (Katalog Baroque 2001, 183f., Nr. 1/5.52 [mit Abb.]).
- 250 Katalog Franz Joseph 1984, 331, Nr. 17.1, Beitragsband nach S. 240 (Abb.).
- 251 Zitiert nach: Lorenz 1999, 351f., Nr. 106; Barta 2001, 77, Abb. 61. Zwei Szenen des Deckenfreskos (Leopold V. mit dem Bindenschild und die allegorisch vermittelte Beilehnung des Hauses Habsburg [1282]), erstellt auf Basis von Johann Jakob Fuggers „Spiegel der Ehren (...)“ (Nürnberg 1668), nehmen in gewisser Weise zwei wichtige Themenkreise der Geschichtsreflexion des 19. Jahrhunderts vorweg.

- 252 Barta ebd., 36f. Im Titellkupfer von Josef und Andreas Schmu(t)zer der (unter dem Promotor P. Sebastianus Kayser SJ) abgehaltenen Defensio mit dem Titel „Austriae Marianaе seu Dei-Parentis Iconum per Austriam, Originum, Progressum, ac beneficiorum singularium Continuatio (...)“ (Wien 1736) wird die Vermählung von Maria Theresia und Franz Stephan von Lothringen allegorisch-heraldisch – und dezidiert unter marianischem Schutz stehend („COESAREVS [sic] DIVA VIRGINE TVTVS HYMEN.“) – verherrlicht.
- 253 Wien, ÖNB, BA, Pk 353, 97 bzw. 198.581-B.
- 254 Alois Primisser (1796–1827), ein wichtiger früher Vertreter der Altertumsforschung in Österreich, war Kustos des k.k. Münz- und Antikenkabinetts und der Ambraser Sammlung.
- 255 Katalog Prag-Wien 2003, 134–154, Nr. 1.13.
- 256 Graz, Neue Galerie am Joanneum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. II/29.995–30.019.
- 257 Wien, KHM, Antikensammlung, Inv.-Nr. XIV Z 36 (vgl. Koschatzky 1995, 84, Abb. 67).
- 258 Wien, ÖNB, BA, L 70.331.
- 259 Ebd., BA, Pk 2431 bzw. 198.580-B.
- 260 Z. B. Stammbaum des Hauses Habsburg-Lothringen (Aquarell auf Papier), 18. Jahrhundert: Wien, KHM, Kunstammer, Inv.-Nr. 4959 (Katalog Lothringen 2000, 58, Nr. 3.08 [mit Abb.]).
- 261 Wien, ÖNB, BA, Pk 353, 156.
- 262 Ebd., BA, Pk 3003, 315 bzw. 461.730-B; Wien, HGM, BI 15.877.
- 263 Wien, ÖNB, BA, Pg III/9/20 E.
- 264 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 81.500.
- 265 Wien, ÖNB, BA, Pb 48.711, Anhang 2, bzw. 243.639 und Graz, Neue Galerie am Joanneum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. II/21.195.
- 266 Graz, Neue Galerie am Joanneum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. II/21.196.
- 267 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 91.781.
- 268 Wien, ÖNB, BA, Pk 353, 29. Eine erklärende Legende existiert in Wien, ÖNB, BA, 513.227-C; zur Verwendung des Begriffs „Schutzgeist“, vgl. C. Philipp, „Des Landes Schutzgeist. Ein vaterländisches Gedicht. Am Tage der feyerlichen Vermaehlung Seiner k.k. Majestaet Franz des Ersten mit Ihrer koeniglichen Hoheit der Princessin Caroline Auguste von Bayern den 10. November 1816“, Wien o.J. (1816).
- 269 Wien, Albertina; Wien, HGM, BI 584, und Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 61 (Kristan 1996, 71–73, Nr. 34; Katalog: 2026. Kunstauktion Palais Dorotheum Wien vom 7. Mai 2003, 44, Nr. 76; Katalog Heldenberg 2005, 66, Abb. 1).
- 270 Wien, ÖNB, BA, Pg 90 54/1 in Ptf. 145:(15).
- 271 Wien, Albertina und Wien, ÖNB, BA, Pk 353, 155 bzw. 281.350-C (Kristan 1996, 83–85, Nr. 40).
- 272 Wien, ÖNB, BA, Beilage zu Pk 353, 155 bzw. 281.351-B.
- 273 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. Dubl. Verzeichnis 1345; Graz, Neue Galerie am Joanneum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. II/19.189.
- 274 Wien, ÖNB, BA, Pg III/9/26 bzw. NB 516.425-B (Pauer 1966, 131, Nr. 860).
- 275 Wien, Albertina (Kristan 1996, 70f., Nr. 33).
- 276 Wien, ÖNB, BA, Pg III/9/32.
- 277 Ebd., BA, NB 515.739-B.
- 278 Etwa der Holzschnitt mit Kaiser Franz Joseph auf S. 511 (nach Alois Schönn).
- 279 Lithographie (nach 1830) nach eigener Invention von Faustinus Herr (tätig im zweiten Viertel des

19. Jahrhunderts), gedruckt bei Johann Höfelich in Wien: Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 25, Legende: „KÖNIGE VON UNGARN – REGES HUNGARIAE“. Diese (auf den Königsdarstellungen des sog. Nádasdy-Mausoleums von 1664 basierende) Lithographie mit der Reihe der ungarischen Könige bildete die Vorlage für ein Ölgemälde von A. Pázmány (nach 1867) [Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 2033; Katalog Heldenberg 2005, 246f., Nr. 7.3.11 mit Abb.], das mit der Darstellung Franz Josephs in ungarischer Königstracht im Vordergrund die historische Situation entsprechend aktualisiert.
- 280 Waissenberger 1986, 210, Abb. 221–223; Krumpöck 2004, 15–20 (z.T. mit Abb.).
- 281 Wien, HGM, Inv.-Nr. 0000/20/BI 21936.
- 282 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 21941.
- 283 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 21940.
- 284 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 21943 (vgl. ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 18188).
- 285 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 21944 (vgl. ebd., Inv.-Nr. 2003/20/2).
- 286 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 21938.
- 287 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 21942.
- 288 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 21937.
- 289 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 18189.
- 290 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 21935.
- 291 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 21934.
- 292 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 21946 (vgl. ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 20587).
- 293 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 21933.
- 294 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 21932.
- 295 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 21939; Krumpöck 2004, 20 (Abb.).
- 296 Siehe Türken (Bd. 2).
- 297 Budapest, Nationalgalerie, Inv.-Nr. 5091, und Budapest, Historisches Museum der Stadt, Inv.-Nr. KM. 63.1.
- 298 Budapest, Nationalgalerie, Inv.-Nr. 4924.
- 299 Ebd., Inv.-Nr. 56.75-N (FK 4513), vgl. Katalog Traum vom Glück 1996 II, 439, Nr. 9.5; Dalos 1998, 544 (mit Abb.), Nr. H 21; Katalog Történelem – Kép 2000, 543f., Nr. IX-13.
- 300 Wien, ÖNB, BA, L 3000, 3001; grundsätzlich: Frey 1924, 316, fig. 403; Vancsa 1973, 168–178; Kitlitschka 1997, 657; Dehio Niederösterreich 2003, 776.
- 301 Katalog Franz Joseph 1984, 503f., Nr. 28.49 (vgl. Wien, ÖNB, BA, 281.594-B – 281.596-B [zum Teil mit falscher Bezeichnung]), aktuelle Inv.-Nr.: WKW 0028/01-0028/10 (Barta-Fliedl / Körner / Parenzan 2002, 44–50).
- 302 Vancsa 1973, 169.
- 303 Inv.-Nr. WKW 0012/00-0014/00 (Bleistift auf Papier, vor 1886), vgl. Barta-Fliedl / Körner / Parenzan 2002, 42f.
- 304 Inv.-Nr. WKW 0029/01-03 (Barta-Fliedl / Körner / Parenzan ebd., 50–52).
- 305 Vancsa 1973, 179, Anm. 2.
- 306 Siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
- 307 Pötschner 1994, 77f.; Kitlitschka 1997; Ottillinger / Hanzl 1997, 130, Abb. 67, 68.
- 308 Kitlitschka ebd., 656.
- 309 Ebd., 657.

- 310 Tichy 1999, 141, Abb. 108, 109.
 311 Ebd., 138–143, Abb. 102.
 312 Rose 1991, 15, Abb. 15.
 313 Wien, KHM, Inv.-Nr. 7177; vgl. Tichy 1999, Abb. 107.
 314 Kirlitschka 1997, 657.
 315 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
 316 Kirlitschka 1997, 657.
 317 Otten 1970, 55–57, 115f., Abb. 42–57.
 318 Wien, ÖNB, BA, Pk 2785, 1–12, bes. NB 534.742-B (Ludwig der Bayer).
 319 Medaillen Wittelsbach 1901, 368, Nr. 2463.
 320 Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 18.
 321 München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Wittelsbacher Bildersammlung, Ludwig II., IV, 6/54 (Katalog Bavaria 2000, 100f., Nr. 5.11).
 322 Grundsätzlich: Pauer 1966, 148–150, Nr. 1009–1032.
 323 Otten 1970, 68f., Abb. 213–220; Seibt 1995, 279; Sršeň 2000, 36–38, 40f.
 324 Seibt ebd., 279f., Abb. 153.
 325 Ebd., 280.

7 GESCHICHTSSCHREIBUNG ALS „NEUENTDECKUNG“ DES LANDES – TENDENZEN
 ÖSTERREICHISCHER HISTORIOGRAPHIE IM 19. JAHRHUNDERT

- 1 Hormayr 1830, 10.
 2 Klingenstein 1995, 172.
 3 Ortner 1972, 64–69.
 4 Wiesflecker 1982, 55.
 5 Puchalski 2000, 229.
 6 Ebd., 229.
 7 Ebd.
 8 Zitiert nach: Sommer 2002, 65.
 9 Häusler 1991, 28.
 10 „Archiv“ 12 (April 1821), Nr. 41/42, 163–168, bes. 166, zitiert nach: Adel 1969, 151; vgl. Bruckmüller 1996, 227. Die vaterländische Kunst hätte demnach die Aufgabe, als „(...) stärkende Erfrischung und Erneuerung durch Wort und Bild (...)“ (Hormayr im „Archiv“, ebd., 168) zu fungieren.
 11 „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“ 2 (1811), Nr. 122–124, 513–524, vgl. Adel ebd., 165–172, bes. 171; vgl. Kronbichler-Skacha 1978, 269f.; Krapf 1996, 171f.; Puchalski 2000, 97f. Darin werden auch Hinweise auf die von Erzherzog Johann für Thernberg erworbenen Bilder gegeben (Collin 1811, 523; Katalog Kammermaler 1959, 27).
 12 Collin ebd., 522.
 13 Siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
 14 Collin 1811, 524; Adel 1969, 172; vgl. Keil 1989, 123.
 15 Collin ebd., 523.

- 16 Ebd.
- 17 Puchalski 2000, 98f.
- 18 „Archiv“ 1825, Nr. 33, 173, vgl. Keil 1989, 122.
- 19 Katalog Kammermaler 1959, 10; Frodl-Schneemann 1984, 22.
- 20 Wien, Österreichisches Staatsarchiv (AVA), Nachlaß Bach, Karton 4, fol. 731–732 (Dittenberger an Bach vom 4. März 1851) [freundliche Mitteilung von Selma Krasa, Wien].
- 21 A. Ilg, „Nicht nur österreichisch!“, in: Gegen den Strom. Flugschriften einer literarisch-künstlerischen Gesellschaft, Bd. 1, Wien 1887, 5–38, bes. 14f.
- 22 R. von Eitelberger, Geschichte und Geschichtsmalerei. Festrede aus Anlaß der Habsburgfeier am 22. December 1882 in der Kunstgewerbeschule des k.k. Oesterreich. Museums, Wien 1882, 5: „(...) Geschichtsmalerei und Geschichtsschreibung sollten einander näher rücken, ich möchte sagen eine ideale Ehe eingehen, (...)“.
- 23 Vancsa 1973, 49.
- 24 „Archiv“ 1816, 658 (Hervorhebung W.T.).
- 25 Ebd. 1825, 50, zitiert nach: Scheichl 1996, 45.
- 26 Zitiert nach: Heindl 2005, 58.
- 27 Adel 1969, 11, 21; Puchalski 2000, 231–256; Magris 2000, 61–63; zu den genauen bibliographischen Daten: Adel ebd., 207, Nr. 25.
- 28 Adel ebd., 31.
- 29 Puchalski 2000, 231.
- 30 Ebd., 70.
- 31 Bruckmüller 1996, 228, Anm. 239; 364.
- 32 Zitiert nach: ebd., 368f.
- 33 Adel 1969, 29.
- 34 Puchalski 2000, 251.
- 35 S. Xf.
- 36 Zitiert nach: Adel 1969, 72f.; Puchalski 2000, 251, Anm. 527.
- 37 Puchalski ebd., 237f.
- 38 „Plutarch“ 3 (1807), 150, zitiert nach: Puchalski ebd., 238.
- 39 Puchalski ebd., 242, 244f.
- 40 „Plutarch“ 5 (1807), 150, 156, zitiert nach: Puchalski ebd., 243.
- 41 Puchalski ebd., 246.
- 42 „Plutarch“ 12 (1807), I–III, vgl. Puchalski ebd., 252.
- 43 Puchalski ebd. Dies wird später auch in Friedrich Schlegels Schrift „Über die neuere Geschichte“ (Wien 1811), 138f., deutlich, vgl. Puchalski ebd., 267, vgl. Landschaft (Bd. 2).
- 44 Puchalski ebd., 254f.
- 45 Ebd., 239.
- 46 Hormayr ebd., zitiert nach: Adel 1969, 134.
- 47 Hormayr ebd., zitiert nach: Adel ebd., 135f.
- 48 Puchalski 2000, 239.
- 49 Zu den bibliographischen Angaben: Adel 1969, 210, Nr. 34. Die inhaltlichen Veränderungen, die in den Beiträgen des „Archivs“ zu konstatieren sind, hat Puchalski (ebd., 70–77) untersucht.
- 50 Adel ebd., 34, 214; Keil 1989, 121; Scheichl 1996, 44.

- 51 „Archiv“ 12 (1821), Nr. 1/2, 3–8, bes. 3.
- 52 S. 166, zitiert nach: Adel 1969, 152.
- 53 Adel ebd., 33.
- 54 Heer 1996, 173.
- 55 Ebd.
- 56 Siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
- 57 Vgl. Türkel 1980, 50.
- 58 Adel 1969, 11.
- 59 Siehe Vorarlberg (Bd. 2).
- 60 Adel 1969, 12.
- 61 Ebd., 13, 23, 221, Nr. 40; Magris 2000, 57.
- 62 Adel ebd., 13–15; Heer 1996, 181f.
- 63 Heer ebd., 183. Dieses Schlagwort sollte sich bis in das 20. Jahrhundert zu Karl Renners fast wortgleichem Urteil halten, vgl. Heer ebd.
- 64 Kronbichler-Skacha 1978, 271f.
- 65 Katalog St. Stephan 1997, 300–305, Nr. 6.23.
- 66 Kronbichler-Skacha 1978, 273; Springer 1979, 13.
- 67 Siehe Steiermark und Erzherzog Johann (Bd. 2).
- 68 Rumpler 1997, 340.
- 69 Springer 1979, 14
- 70 Ebd., 14, 16.
- 71 Kronbichler-Skacha 1978, 273; Springer ebd., 53.
- 72 Dieser schied 1863 auf eigenen Wunsch aus. Der Kaiser ernannte an seiner Stelle den Unterstaatssekretär Dr. Joseph Alexander Freiherr von Helfert (1820–1910) zum Präsidenten.
- 73 Frodl 1984, 395f., 398.
- 74 Wagner-Rieger 1970, 98.
- 75 Poch-Kalous 1970, 208f.
- 76 Zu Helfert: Wurzbach 8 (1862), 254–257; Beck 1991, 50.
- 77 Fellner 1984, 375; Heer 1996, 218; Bruckmüller 2001, 18.
- 78 Fellner ebd., 377f.; Bruckmüller 1998, 272f.
- 79 Mally 1972, 58.
- 80 Helfert 1853, 2.
- 81 Magris 2000, 198. Viele Werke österreichischer Historiographie müssen unter dem Aspekt gleichzeitiger politischer Entwicklungen gesehen werden. So verfaßte Hermann Ignaz Bidermann seine „Geschichte der österreichischen Gesamt-Staats-Idee 1526–1804“ im Jahr 1867 (1. Band), dem Jahr des „Ausgleichs“ mit Ungarn, vgl. Klingenstein 1995, 150.
- 82 Collin 1811, 523.
- 83 Kralik 1903, 2: „(...) Nur wer sein Vaterland geschichtlich kennt, wird es lieben und verstehen, er wird begreifen, warum es so geworden ist und warum er sich für seine Erhaltung einzusetzen hat, (...)“.
- 84 Grundlegend: Lhotsky 1954, 21f.; Lhotsky 1962, 165–167.
- 85 Lhotsky 1976 hat zurecht darauf aufmerksam gemacht, daß in Österreich im Zeitraum zwischen 1867 und 1914 die wichtigsten Forschungsinstitutionen geschaffen wurden.
- 86 Zitiert nach: Bled 1988, 167.

- 87 Barth-Scalmani / Kuprian / Mazohl-Wallnig 1997, 34.
 88 Lhotsky 1962, 163f.; Bruckmüller 1996, 51, Anm. 45.
 89 Siehe Nation (Bd. 1, Kap. 2).
 90 Csáky 2003, 56.
 91 Heer 1996, 196f.
 92 Zu den wichtigsten Vertretern des Komitees: Katalog Rudolf 1989, 61, 67.
 93 Zintzen 2002, 183.
 94 Stagl 2002, 176 (mit Lit.); zur ungarischen Konzeption: Heizler 1997.
 95 Zitiert nach: Katalog Rudolf 1989, 59, 331, Nr. 17/35.
 96 „Übersichtsband 1. Abtheilung: Naturgeschichtlicher Theil“ (1887), 5–18, vgl. Zintzen 1999, 23–27, bes. 10, 23. Dezidierte Aufrufe zur „Vaterlandsliebe“ sind auch innerhalb der europäischen Historienmalerei keineswegs vereinzelt, war doch gerade dieser Aspekt etwa bei der Ausmalung des „Gelben Saales“ im Senat in Rom durch Cesare Maccari (1881–1888) ein bestimmendes Charakteristikum, vgl. Falkenhausen 1993, 180, 188f.
 97 Hamann 1993, 227.
 98 Zintzen 2002, 194, 199.
 99 Zintzen ebd., 183; vgl. auch Bendix 2003.
 100 Siehe Steiermark und Erzherzog Johann (Bd. 2).
 101 „Schlußwort“, Bd. 14, 1902, 6, zitiert nach: Stagl 2002, 176.
 102 Stagl ebd., 170; Zintzen 2002, 186.
 103 Stagl ebd., 170f.
 104 Ebd., 173.
 105 S. 258–260.
 106 Siehe Maria Theresia (Bd. 1, Kap. 3).
 107 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
 108 Siehe Zeitgenössische Ereignisse (Bd. 2).
 109 Siehe Tirol (Bd. 2).
 110 Siehe Tirol (Bd. 2).
 111 Zintzen 2002, 188.
 112 Ebd.
 113 Siehe Landschaft (Bd. 2).
 114 Siehe Museen (Bd. 2).

8 „POPULÄRE BILDER“ – INTERPRETATIONEN ÖSTERREICHISCHER GESCHICHTE IN DER MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS

- 1 Metternichs Sekretär Friedrich von Gentz zum Historiker Georg Heinrich Pertz im Jahr 1821 (zitiert nach: Häusler 1991, 32).
 2 Sechs Blätter, um 1834, Verlag Joseph Trentsensky (1794–1839), Wien, mit Federlithographien nach Zeichnungen (zum Großteil) von Moritz von Schwind (um 1822), vgl. Weigmann 1906, 12f.; Katalog Trentsensky 1977, 67f., Nr. 155.

- 3 Zitiert nach: Koschatzky 1987, 66.
- 4 Zitiert nach: Springer 1979, 424. Noch im Jahr 1882 (!) drängte das Unterrichtsministerium die Akademie, die Herstellung von Werken mit patriotisch-historischen und religiösen Themen zu fördern (vgl. Heerde 1993, 38).
- 5 Zu den prinzipiellen Möglichkeiten der Historienmalerei, vgl. „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“ 12 (April 1821), Nr. 41/42, 163–168, bes. 166.
- 6 Zitiert nach: Frodl 1987, 4.
- 7 Vgl. „Archiv“ 18 (1827), Nr. 20/21, 105.
- 8 Grundsätzlich: Huig 1996.
- 9 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 10 Auch in anderen Ländern mußte im Rahmen der Herausbildung des Nationalbewußtseins im 19. Jahrhundert nicht immer die Historienmalerei die gattungsmäßige Führung übernehmen. Vergleichbar ist hier die Situation der niederländischen Malerei, vgl. neuerdings Bley 2004, 215.
- 11 Siehe Denkmal (Bd. 2).
- 12 1816, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 1549.
- 13 Siehe Türken (Bd. 2).
- 14 Akademie-Katalog 1822, Nr. G 28, vgl. Wurzbach 27 (1874), 282f.; Frodl 1987, 8, Anm. 69.
- 15 Katalog Kunst-Ausstellung 1877, 13, Nr. 102.
- 16 Ebd., 20, Nr. 163.
- 17 Ebd., 20, Nr. 165.
- 18 Leander Ruß, „Allegorie auf den Tiroler Patriotismus“, Tuschzeichnung, 1854 (Katalog Kunst-Ausstellung ebd., 98, Nr. 1138).
- 19 Katalog Kunst-Ausstellung ebd., 151, Nr. 1691; siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 20 Katalog Kunst-Ausstellung ebd., 261, Nr. 2684–2686; siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 21 Peter Fendis Gemälde (1836) „Kaiser Franz I. und der Schildwache in Laxenburg“ (Katalog Kunst-Ausstellung ebd., 267, Nr. 2734).
- 22 Grundlegend: Melly 1844; Wurzbach 27 (1874), 277–288.
- 23 „Archiv“ 12 (Jänner 1821), Nr. 1/2, 3–8, bes. 7.
- 24 „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“ 10 (1819), Nr. 96/97, 381–386, bes. 381.
- 25 Vgl. Wurzbach 27 (1874), 277–288; Keil 1989, 116–119.
- 26 „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“ 10 (1819), Nr. 96/97, 385.
- 27 Keil 1989, 116.
- 28 Wien, ÖNB, BA, Pk 783.
- 29 Z. B. „Unterwerfung und Belehnung Ottokars mit Böhmen und Mähren 1276“ (Wien, ÖNB, BA, Pk 783, 86), vgl. Katalog Steiermark 1986, 94, Nr. 3/62 (mit Abb.).
- 30 Bl. 30 (Wien, ÖNB, BA, 280.988-B).
- 31 Bl. 17 (Wien, ÖNB, BA, 280.995-C).
- 32 Bl. 57 (Wien, ÖNB, BA, 280.985-B).
- 33 Bl. 52 (Wien, ÖNB, BA, 280.986-B).
- 34 Bl. 55 (Wien, ÖNB, BA, 281.011-C), siehe Steiermark und Erzherzog Johann (Bd. 2).
- 35 Bl. 66 (Wien, ÖNB, BA, 281.018-C), vgl. Leander Ruß' Gemälde „Leopold VI. öffnet den Wiener Bürgern seine Schätze“ (Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv.-Nr. 5718, aus dem Jahr 1836 (Katalog Babenberger 1976, 715f., Nr. 1232).

- 36 Bl. 49 (Wien, ÖNB, BA, 261.933-B), siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 37 Bl. 63 (Wien, ÖNB, BA, 280.983-B).
- 38 Bl. 96 (Wien, ÖNB, BA, 281.034-C).
- 39 Bl. 90 (Wien, ÖNB, BA, 281.031-C).
- 40 Bl. 88 (Wien, ÖNB, BA, 281.030-C), siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 41 Bl. 139 (Wien, ÖNB, BA, 281.058-C).
- 42 Bl. 144 (Wien, ÖNB, BA, 281.061-C).
- 43 Marek 2004, 390. Die schwierige Balance zwischen Kaiserhuldigung und dem notwendigen Verweis auf das landespatriotische Selbstbewußtsein des Königreiches Böhmen in der Zeit um 1800 bringt in besonderer Weise Joseph Berglers Entwurf für den Hauptvorhang des Prager Ständetheaters (1804, Prag, Nationalgalerie [Prahl 2000, 420, Nr. VIII.4.1]) zum Ausdruck. Ein Aufsatz von Caroline Sternberg mit dem Titel „Prag um 1800. Der Entwurf Joseph Berglers für den Hauptvorhang des Prager Ständetheaters als Zeugnis seiner Zeit“ wird in der Zeitschrift „Bohemia“ erscheinen.
- 44 Prahl 2000, 363, Nr. VIII.1.1–2.
- 45 Seibt 1995, 352.
- 46 Theinhardt 1998, 151; vgl. Seibt ebd., 351f., Abb. 214; Huig 1996, 291; Prahl 2000, 370–373, Nr. VIII.1.11–16; Katalog V zajetí vášně 2004, 268–283; vgl. hier auch die dreibändige Publikation „Historischer Bildersaal der Vorzeit Böhmens (...)“ (Prag 1823–1824) von W.-A. Gerle.
- 47 Huig ebd., 295.
- 48 „Archiv“ 12 (1821), Nr. 43, 171, vgl. Huig ebd., 293, 296.
- 49 Sp. 87 enthält eine Darstellung des Přemysl-Denkmal bei Staditz, vgl. Joseph II. (Bd. 1, Kap. 4).
- 50 Vlnas 1996; Marek 2004, 215; zur „politischen Unbedenklichkeit“ der Darstellung der Schlacht bei Lipan 1434 (Untergang der Hussiten) die aussagekräftigen Quellen in: Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv (AVA), Ministerium des Innern, Präsidialakten, Abt. 45, Karton 1190, Akte 3935/1862, 5446/1862 und 5804/1862 (zum Jahr 1862).
- 51 Vlnas ebd., 44, 60f., Nr. X; diese Szene ist auch im Festbuch „An Ehren und Siegen reich. Bilder aus Österreichs Geschichte“ (1908), S. 90f., als Illustration enthalten.
- 52 Vlnas ebd., 46, 61f., Nr. XI.
- 53 Ebd., 48, 63, Nr. XIII. Bereits bei Pelzel 1774, 621–623, wird deutlich auf Josephs Leistungen bei der Bekämpfung der Hungersnot hingewiesen, und auch später ist dies im Andenken an Joseph ein eminent wichtiger Bezugspunkt, vgl. Deutsch 1869, 11f. („Die Hungersnoth in Mähren und die gekrönte Menschenliebe“).
- 54 Vlnas ebd., 49, 63f., Nr. XIV.
- 55 Ebd., 47, 62f., Nr. XII; vgl. einen Stich von Albrecht Schultheiss nach dem Gemälde Rubens aus dem Jahr 1867 (Wien, ÖNB, BA, 280.919-B).
- 56 Siehe Türken (Bd. 2).
- 57 Katalog Kunst-Ausstellung 1877, 115f., Nr. 1381–1391.
- 58 Zu Ziegler: Wurzbach 60 (1891), 45f.
- 59 Grundsätzlich zu den Werken von Anton Ziegler und Johann Nepomuk Geigers Vorzeichnungen: Katalog Babenberger 1976, 717 (mit Lit.).
- 60 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 61 S. III.
- 62 S. IV.

- 63 Vor S. 7.
- 64 Vor S. 55.
- 65 Vor S. 87.
- 66 Ziegler 1837/1838 III, Taf. 98.
- 67 Vor S. 115 und S. 135.
- 68 Ziegler 1837/1838. In Wien, ÖNB, BA, Pb *5280, befindet sich ein Exemplar dieses Werkes mit aufgeklebten und nachträglich kolorierten Lithographien. Federzeichnungen (um 1836) als Vorstudien zum lithographischen Werk sind in Wien, ÖNB, Cod. ser. nov. 2677–2679, erhalten.
- 69 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 70 Ziegler 1837/1838 I, Taf. 6, siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 71 Ebd., I, Taf. 7.
- 72 Ebd., I, Taf. 8.
- 73 Ebd., I, vor Taf. 9.
- 74 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 75 Ziegler 1837/1838 I, Taf. 9.
- 76 Ebd., I, vor Taf. 10.
- 77 Ebd., I, Taf. 40.
- 78 Siehe Zeitgenössische Ereignisse (Bd. 2).
- 79 Ziegler 1837/1838 III, Taf. 133.
- 80 Ebd. III, Taf. 134, siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 81 Ziegler 1837/1838 II, Taf. 42.
- 82 Ausführlich: Wurzbach 22 (1870), 135–137.
- 83 Siehe Steiermark und Erzherzog Johann (Bd. 2).
- 84 Graz, Neue Galerie am Joanneum, Inv.-Nr. I/62; zu Petters Gemälde, einem Geschenk Erzherzog Johanns an das Grazer Joanneum aus dem Jahr 1819 (zuvor zierte das Gemälde das Audienzzimmer Erzherzog Johanns in dessen Wohnung in der Johannisgasse): „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“ 12 (1821), Nr. 53/54, 215f.; Katalog Kammermaler 1959, 78, 118–120, Nr. 14; Vancsa 1973, 52–54; Geismeyer 1984, 364 (Abb.); Katalog Neue Galerie 1988, 276, Nr. 1361 (mit Abb.); Bruckmüller 1998, 277f. (mit Abb.), Nr. A 8. In einem Brief Joseph Sutters an Overbeck vom 23. Juni 1813 über die Wiener Kunstausstellung bei St. Anna im Mai 1813 beschrieb dieser Kraffts (sic!) Gemälde (Nachtstück) der „Zusammenkunft Maximilians mit Maria von Burgund in Gent“ (vgl. Grote 1972, 127, 277–279 [Nr. 14]).
- 85 Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 415 und Graz, Neue Galerie am Joanneum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. II/26.235.
- 86 S. 857; vgl. Wien, ÖNB, BA, 199.031-B.
- 87 Privatbesitz HMW. 16863/260 (Wietersheim-Meran 1989, II, Nr. 381 [mit Abb.]).
- 88 „Archiv“ 12 (1821), Nr. 53/54, 215; vgl. Katalog Kammermaler 1959, 118–120, 124–126 (mit Quellenhinweisen); Vancsa 1973, 67, Anm. 63; Bruckmüller 1998, 277f. Diese Mythisierung der habsburgischen Heiratspolitik blieb bis zur Ausstattung des Festsaals der Neuen Wiener Hofburg (vgl. Konzept vom 28. Jänner 1915; Kitlitschka 1981, 202) eine bestimmende programmatische Konstante.
- 89 Hormayr in „Archiv“ ebd.
- 90 Lichtkupferstich nach einem Aquarell von Wilhelm Koller (1881): Wien, ÖNB, BA, Pk 674, 13, bzw. 129.901-B.
- 91 Wien, ÖNB, BA, NB 510.920-B (siehe Herrscher [Bd. 1, Kap. 5]).

- 92 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2768, vgl. Hevesi 1903, Abb. 171; Heiß 1991, 12, Abb. 3; Hülmbauer 1992, 126; Katalog St. Stephan 1997, 186–189, Nr. 4.5; Germer 1998, 44 (Abb.); Bruckmüller 1998, 277f. (mit Abb.), Nr. A 9 und A 10. Brožík fertigte 1896 mehrere Studien für das Riesengemälde an (Blažičková-Horová 1998, 262f., Nr. 191; Blažičková-Horová 2003, 272–274, Nr. 270–274).
- 93 Vgl. Katalog Kunst-Ausstellung 1877, 93, Nr. 1087.
- 94 Bruckmüller 1998, 278, siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 95 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 96 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 3722; Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 29; Hülmbauer 1998, 185. Das Bild war auf der Wiener Akademie-Ausstellung des Jahres 1822 unter der Nummer G 133 ausgestellt.
- 97 Vorgetragen in der Art eines „Festzugs“ in einem Aquarell (1880) in Privatbesitz: Koschatzky 1987, 223 (mit Abb.).
- 98 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 5132 (Katalog Geschichtsbilder 1989, Nr. 34; Hülmbauer 1998, 302).
- 99 Graz, Neue Galerie am Joanneum, Inv.-Nr. I/355 (Katalog Kammermaler 1959, 79, Nr. 16; Katalog Neue Galerie 1988, 276, Nr. 1363). Dieses Gemälde wurde im Jahr 1826 bei der Wiener Akademie-Ausstellung unter der Nummer G 166 präsentiert.
- 100 Ziegler 1837/1838 II, Taf. 43.
- 101 Dorotheum, 588 (1970), Nr. 103 (Wien, ÖNB, BA, D 36.402-A).
- 102 Ziegler 1837/1838 II, Taf. 44; grundsätzlich: siehe Tirol (Bd. 2).
- 103 Ebd., II, Taf. 49.
- 104 Ebd., III, Taf. 109; siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 105 Ebd., III, Taf. 93.
- 106 Ebd., III, Taf. 94; siehe Maria Theresia (Bd. 1, Kap. 3).
- 107 Ebd., III, Taf. 98.
- 108 Ebd., III, Taf. 99.
- 109 Vgl. hier den Aufruf Franz' II. (I.) vom 22. Jänner 1806; siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 110 Ziegler 1837/1838 III, Taf. 137.
- 111 Ebd., III, Taf. 139; noch bei Schnitzer 1898, Bd. 1, nach S. 106 (Heliogravüre nach einem Gemälde von Emmerich Révész), wird auf die helfende Funktion Kaiser Franz Josephs anlässlich eines „Brandes in Gödöllö“ angespielt.
- 112 Ziegler ebd., III, Taf. 124; Hamann 1988, 21 (Abb.); Rose 1991, 16, Abb. 17; ganzseitige Miniatur auf fol. 205 in Wien, ÖNB, Cod. ser. nov. 2679 (Wien, ÖNB, NB 17.350-A).
- 113 Ziegler ebd., III, Taf. 128.
- 114 Ebd., III, Taf. 131.
- 115 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 116 Ziegler 1837/1838 III, Taf. 143.
- 117 Siehe Türken (Bd. 2).
- 118 Siehe Salzburg (Bd. 2).
- 119 Siehe Landschaft (Bd. 2).
- 120 Siehe Niederösterreich (Bd. 2).
- 121 Siehe Tirol (Bd. 2).
- 122 Siehe Landschaft (Bd. 2).
- 123 Diese Begebenheit sollte später auch in anderen Medien ihre Wirkung entfalten, vgl. hier Leopold Buchers Gemälde bei der Akademie-Ausstellung des Jahres 1838 („Kunstwerke, öffentlich ausgestellt

- im Gebaue der oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Kuenste bey Sr. Anna. Im Jahre 1838^a, Wien [1838], 26, Nr. 401), weiters eine Federzeichnung von Ladislaus Eugen Petrovits (1839–1907) nach einem Entwurf von Wenzel Ottokar Noltsch (1835–1908) [Wien, ÖNB, BA, PCH 5800 A] sowie eine Farbpostkarte des Wiener Pius-Vereins nach einem Gemälde von Richard Assmann (Wien, ÖNB, BA, Pf 26.832:C [10]B).
- 124 Siehe Joseph II. (Bd. 1, Kap. 4).
- 125 Siehe Zeitgenössische Ereignisse (Bd. 2).
- 126 Siehe Joseph II. (Bd. 1, Kap. 4).
- 127 Bd. 1, Vorwort: 3f. bes. 3.
- 128 S. 3f.
- 129 Vgl. Wurzbach 2 (1857), 342f.
- 130 S. 52–57.
- 131 S. 52.
- 132 Ebd.
- 133 S. 52f.
- 134 S. 56.
- 135 Zitiert nach: Scheichl 1996, 46.
- 136 Ebd., 47.
- 137 Ebd., 1996, 46f.
- 138 Puchalski 2000, 267f., 273.
- 139 Begleitet von Aufrufen zur Notwendigkeit anschaulicher Geschichtsvermittlung, z. B. bei Kralik 1903, 3: „(...) Diese geschichtlichen Grundlagen unseres Staatsorganismus müssen aber dem Volk, der Jugend imponierend und einleuchtend, plastisch und bildlich vor Augen gestellt werden. (...)“.
- 140 Siehe Arsenal (Bd. 1, Kap. 10).
- 141 Siehe Joseph II. (Bd. 1, Kap. 4).
- 142 Siehe Zeitgenössische Ereignisse (Bd. 2).
- 143 Siehe Identität (Bd. 1, Kap. 1).
- 144 Wenzig 1861 I, S. V; diesem Charakter entsprechen auch andere Werke, die mit patriotischen Absichten dezidiert an die Jugend gerichtet sind, z. B. Kankoffer 1862.
- 145 Wenzig ebd., I, VI (Vorwort) [Hervorhebung W.T.].
- 146 Hormayrs „Archiv“ 12 (1821), Nr. 1/2, 3–8, bes. 8, und ebd. 13 (1822), 7; vgl. Keil 1989, 123.
- 147 „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“ 8 (1817), Nr. 98/99, 399–404, bes. 399, siehe Historiographie (Bd. 1, Kap. 7).
- 148 Abgedruckt in: „Fünftes Programm der k.k. Lehrerbildungs-Anstalt in Salzburg 1886“ (Salzburg 1886), 22–27 (II. Anhang).
- 149 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 150 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 151 S. 51–54.
- 152 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 153 Gerstenberger von Reichsegg 1908, 51.
- 154 Ebd., 52.
- 155 Heer 1996, 22.
- 156 Siehe Arsenal (Bd. 1, Kap. 10).

- 157 Siehe Denkmal (Bd. 2).
- 158 Zitiert nach: Heindl 1996, 59; Heindl 2002, 413.
- 159 Kartons und Ausführung durch Schüler von Peter Cornelius mit 14 größeren und drei kleineren Bildern, vgl. Wagner 1989, 66–88; F. Büttner, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 2, Stuttgart 1999, 31–43.
- 160 Hormayr 1830, 37.
- 161 Puchalski 2000, 100; siehe Historiographie (Bd. 1, Kap. 7).
- 162 Zitiert nach: Feuchtmüller 1970, 59–61; Häusler 1991, 38.
- 163 Zitiert nach: Fliedl 1977, 73.
- 164 Zitiert nach: ebd., 74.
- 165 Siehe Landschaft (Bd. 2).
- 166 Vgl. Fliedl 1977, 74f.
- 167 Zitiert nach: ebd., 75.
- 168 Kristan 1996, 16f., siehe Denkmal (Bd. 2).
- 169 „Allgemeine Bauzeitung“ 32 (1867), 303, zitiert nach: Fliedl 1977, 106f.; vgl. Kriller / Kugler 1991, 24.
- 170 Zitiert nach: Fliedl ebd., 107; Kriller / Kugler ebd., 23.
- 171 Eitelberger 1879, 74.
- 172 Vgl. Fliedl 1977, 92–95; Krasa 1982, 304.
- 173 Eitelberger 1879, 66 (Hervorhebung W.T.).
- 174 Ebd., 71f.
- 175 R. von Eitelberger, „Geschichte und Geschichtsmalerei. Festrede aus Anlaß der Habsburgfeier am 22. December 1882 in der Kunstgewerbeschule des k.k. Oesterreich. Museums“ (Wien 1882), 7 (Hervorhebung W.T.), zitiert nach: Feuchtmüller 1964, 59.
- 176 Eitelberger 1879, 74, 76; vgl. Riesenfellner 1998 II, 63f.
- 177 Eitelberger ebd., 80; vgl. Fliedl 1977, 95.
- 178 Fliedl ebd., 95.
- 179 „Aus den Vorschlägen und Gutachten des Jahres 1845“, zitiert nach: Mayer 1904, 99 (mit Quellenachweis); Fliedl ebd., 68; vgl. Vancsa 1973, 159, Anm. 1.
- 180 Feuchtmüller 1949, 38–42; Feuchtmüller 1970, 56–59, 130f., 275–277; Vancsa ebd., 154–161; Egger 1976, 642; Katalog Babenberger 1976, 716f., Nr. 1235–1237 (zu den Entwürfen und Studien); Fliedl ebd., 68–73; Feuchtmüller 1982, 70f. (die Kartons zu den Fresken befinden sich bis auf drei Bildnisse im NÖ. Landesmuseum in St. Pölten, Inv.-Nr. 759–795); Kristan 1996, 16–31, Nr. 1–3; Petrin 1996; Bruckmüller 1998, 287, Nr. A 33.
- 181 Petrin ebd.
- 182 Ebd., 532.
- 183 Ebd.
- 184 Entwurf, zitiert nach: ebd., 538f., Abb. 8.
- 185 Ebd., 540–549.
- 186 Ebd., 549f.
- 187 Vancsa 1973, 154; Petrin ebd., 552.
- 188 „Die al Fresko-Deckengemälde im großen Sitzungssaal der k.u.k. niederösterreichischen Statthalterei zu Wien“ (Wien 1891), vgl. Feuchtmüller 1949, IX–XI (Anhang); Petrin ebd., 553; Kristan 1996, 17.
- 189 Zu diesem Problem: Fliedl 1977, 69–72.

- 190 Ebd., 71f.
- 191 Vgl. Vancsa 1973, 89, Anm. 39; Kristan 1996, 28–31, Nr. 3; Katalog St. Stephan 1997, 322f., Nr. 6.40.
- 192 Vgl. Feuchtmüller 1949, X; Kristan ebd., 21.
- 193 Vgl. Feuchtmüller ebd.; Kristan ebd., 22f.
- 194 Vgl. Feuchtmüller ebd., XI; Vancsa 1973, 79; Kristan ebd.; Bruckmüller 1999 II, 30f.
- 195 Vgl. Feuchtmüller 1970, 59; Vancsa ebd., 78, 86–88, Anm. 35 (mit detaillierter Aufstellung möglicher Vorbilder).
- 196 Vgl. Feuchtmüller 1949, XI; Kristan 1996, 25.
- 197 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 198 Siehe Zeitgenössische Ereignisse (Bd. 2).
- 199 Siehe Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 200 Kristan 1996, 16.
- 201 Ebd., 12f. (mit Abb.), vgl. hier das möglicherweise von Leopold Kupelwieser stammende Aquarell „Austria“, 1847, Linz/D., OÖ. Landesmuseum, Sammlung Kastner, Inv.-Nr. 820-1-Ka 221 (Schultes 1997, 220f., Nr. 197).
- 202 Franz Xaver Stöber, Kupferstich und Radierung, gedruckt von Franz Kargl, Wien 1853, offensichtlich aus Anlaß der „glücklichen“ Rettung des Kaisers beim Attentat vom 18. Februar (Kristan ebd., 27–29, Nr. 2; vgl. Wien, Akademie der bildenden Künste, Inv.-Nr. 12.201 und Wien, ÖNB, BA, 461.200-B).
- 203 Feuchtmüller 1970, 131.
- 204 Siehe Arsenal (Bd. 1, Kap. 10).
- 205 Feuchtmüller 1949, 39.
- 206 Zitiert nach: Feuchtmüller ebd., IX; Kristan 1996, 18.
- 207 Abgedruckt bei: Feuchtmüller ebd., 23–26, VIII. (Anhang), vgl. Mayer 1904, 46–49. Gegenwärtig befindet sich eine umfassende Studie von Andreas Kusternig zu diesem Fresko für eine Publikation zum Niederösterreichischen Landhaus („Palais Niederösterreich“) in Vorbereitung.
- 208 Die „österreichische (sic!) Mildigkeit“ (...) „mit einigen in (sic!) blauen Mantel gewürckten Lerchen (...)“ ist auch Teil des Programmes der Freskierung des Prunksaals der Wiener Hofbibliothek nach dem Programm im „Codex Albrecht“ (Wien, ÖNB, Cod. 7853, fol. 30r, knapp nach 1730 entstanden), vgl. W. Buchowiecki, Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk J. B. Fischers von Erlach (Museum N.F. 2. R., Bd. 1), Wien 1957, 96.
- 209 Bruckmüller 1996, 97, 362f.; das Zitat auf der Wappenflagge der „Ehre“ („IMPERIUM SINE FINE DEDI“) stammt – ebenso wie jenes auf der Wappenflagge der „Fama“ („NEC METAS RERUM NEC TEMPORA PONO“) – aus der Prophezeiung von Roms künftiger – und zeitlich unbegrenzter (!) – Größe in Vergils „Aeneis“ (I, 275 und 278), hier freilich auf Habsburgs Herrschaftsanspruch übertragen. Bereits in der 1678 in Wien erschienenen Publikation „Ehren-Preiß der Kayserlichen Residentz- unnd Nider-Oesterreichischen Haupt-Statt Wienn (...)“ von Wolff Wilhelm Praemer wird in dem von Tobias Sadeler gestochenen Titelpuffer auf die lang andauernde Regentschaft der Habsburger in Österreich angespielt (Personifikation der „Ewigkeit“ mit Schriftband: „Et sic Imperium Austriacis- / sine fine manebit.“), Abb. in: J. Schwerdfeger, „Vienna Gloriosa“. Bilder und Studien aus Wiens Vergangenheit (Wien 1923 [Frontispizabbildung]) [mit falscher Legende].
- 210 Eine Büste von Kaiser Marc Aurel ist auch das Thema des Frontispizstahlstichs in der Publikation „Wien, seine Geschicke und seine Denkwürdigkeiten“ (Bd. 1, Wien 1823) von Joseph Freiherr von Hormayr.

- 211 Stich von A. Simon (Wien, ÖNB, BA, 449.186-B), vgl. Petrin 1996, 545, Abb. 13; auch abgebildet bei Teuffenbach 1892, I, 21 (Entwurf [neben anderen Vorstudien in Kohle im NÖ. Landesmuseum in St. Pölten] in Kohle und Papier im NÖ. Landesmuseum, Inv.-Nr. 766 [Katalog Staat und Kirche 1985, 26, Nr. 2.3 mit Abb.]).
- 212 Vgl. Vancsa 1973, 77.
- 213 Ebd., 147f.; Frodl-Schneemann 1984, 67–69, 152f., Nr. 132, 136, Abb. 17; Rose 1991, 171f.
- 214 Vancsa ebd., 148; Vancsa 1974, 169.
- 215 Frodl-Schneemann 1984, 152, Nr. 132 (Budapest, Ungarische Nationalgalerie, Inv.-Nr. 617).
- 216 Vgl. Vancsa 1974, 168f., Anm. 62.
- 217 Ebd., 170 (mit Quellennachweis); Frodl-Schneemann 1984, 69, siehe Zeitgenössische Ereignisse (Bd. 2).
- 218 Budapest, Ungarische Nationalgalerie, Inv.-Nr. 3003, vgl. Vancsa ebd., 168–170, Abb. 123; Frodl-Schneemann ebd., 67, 153, Nr. 136, Abb. 17; Szabó 1988, 117, Nr. 59; Katalog Történelem – Kép 2000, 529–531, Nr. IX-2 und IX-4; als Kupferstich von einem unbekanntem Künstler gestochen (Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7620, vgl. Wöhler 2000, 207) und von Franz Stöber nach Johann Peter Krafft als Kunstblatt der Ungarischen Gesellschaft für bildende Kunst, 1877, radiert (Katalog Goldmedaillen 1995, 272, Nr. II.3b.22).
- 219 Wien, ÖNB, BA, Pk 400, 372 bzw. 250.379-B; vgl. Perger 1846, 31–40, mit umfassender Bildbeschreibung (zum „Verein zur Beförderung der bildenden Künste“; Grabner 2004, 99–104); Katalog Kunstausstellung 1877, 153, Nr. 1713. Noch in der Prunkpublikation „An Ehren und Siegen reich“ (1908) ist auf S. 224f. eine Reproduktion nach Kraffts Gemälde zu finden; das Werk ist ebenfalls bei Teuffenbach 1892, I, 345, abgebildet.
- 220 Z. B. Bálint Kiss (1856), Szekszárd, Ádám-Béri-Balogh-Museum, vgl. Szabó 1988, 206, Nr. 172.
- 221 Hormayrs „Archiv“ 12 (1821), Nr. 1/2, 3–8, bes. 6f.; dieser Ausdruck wurde von Perger 1846, 36, weiterverwendet: „Ungarns Leonidas“. Der Terminus „neuer Leonidas“ erhielt als Propagandabegriff auch in der Verherrlichung des griechischen Freiheitskämpfers Marco (Marcus) Botzaris (Bozzaris) [† 1823] (vgl. Wien, ÖNB, BA, Pk 2598, 179 E) eine wichtige Bedeutung.
- 222 Frodl-Schneemann 1984, 67.
- 223 „Archiv“ 12 (1821), H. 1/2, 3–8 („Kunst-Nachrichten“).
- 224 Ebd. 13 (1822), H. 152, 813.
- 225 Vancsa 1974, 168.
- 226 „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“ 8 (1825), 498 (zitiert nach: Vancsa 1973, 104, Anm. 2).
- 227 Bruckmüller 1998, 273.
- 228 Vgl. Johnston 1990, 179–182.
- 229 Puchalski 2000, 216.
- 230 Vgl. Galavics 1986, 173, Nr. 3 und 5 (mit Abb.).
- 231 Z. B. Kupferstich in: „Neu-eroffneter Historischer Bilder-Saal“ (4. Teil, Nürnberg 1724), 545.
- 232 Siehe Arsenal (Bd. 1, Kap. 10); auch für die plastische Gestaltung der Neuen Burg in Wien war nach dem ersten Entwurf Albert Ilgs vom 24. Dezember 1892 eine Statue Zrínyis (den Adelsstand vertretend) geplant, vgl. Wien, Hofbaucomité (HBC) 23325, vgl. grundsätzlich: Lhotsky 1941, 106f.
- 233 Inv.-Nr. 6681v; vgl. Weigmann 1906, 35 mit Abb.; Hafner 1977, 157–165; Katalog Történelem – Kép 2000, 531, Nr. IX-3.

- 234 Wien, ÖNB, BA, Pk 353, 113, und Pk 2426.
 235 Budapest, Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeuma, Inv.-Nr. 15.502 (Szvoboda Dománszky 2001, 33, Abb. 50).
 236 Zur Skizze von 1883 (Budapest, Ungarische Nationalgalerie, Inv.-Nr. 5108): Katalog Goldmedaillen 1995, 288, Nr. II.4a.3, Farbtaf. X; zur Ausführung (1884/1885): Katalog Székely 1999, 19, 200f., Abb. 13, Nr. 131 (Debrecen, Déri Múzeum, Inv.-Nr. DF. 20.12.1).
 237 Vgl. Simon Hollósys Version in der Bischöflichen Sammlung in Szeged, Inv.-Nr. 54.4, 1896 datiert (Szabó 1988, 303, Nr. 305).
 238 Sinkó 2001, 21.
 239 Siehe Arsenal (Bd. 1, Kap. 10).

9 SOLDATISCHE TUGENDEN UND DIE ERZIEHUNG DER NATION – STRATEGIEN ÖSTERREICHISCHER „MILITÄRIKONOGRAPHIE“

- 1 Cole 1996, 583.
 2 Bruckmüller 1999 II, 24, 29.
 3 Siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
 4 Siehe Arsenal und Denkmal (Bd. 1, Kap. 10 und Bd. 2).
 5 Wien, ÖNB, BA, Pk 1388.
 6 Siehe Denkmal (Bd. 2).
 7 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
 8 „Gedenkblatt / aller / Schlachten, Erstürmungen, Gefechte / Belagerungen und sonstigen Kriegsun-
 ternehmungen / des / k.k. 56. Infanterie-Regimentes / seit seiner Errichtung bis auf die Gegenwart“
 (Wien, ÖNB, BA, Pk 271, 20).
 9 Bruckmüller 1998, 270, 288.
 10 Ebd., 290.
 11 Z. B. Weingärtner 1882.
 12 Wien, ÖNB, BA, Pk 395.
 13 Katalog Trentsensky 1977, 58, Nr. 132.
 14 Z. B. Wien, HGM, BI 4497 (zum 10. Juni 1848) und BI 14.918 (zum 23. Juli 1848).
 15 Ebd., Inv.-Nr. 0000/20/BI 29545–29550.
 16 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 87.256/1–13, vgl. Katalog Franz Joseph 1980, 57–59, Nr. 86.
 17 „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“ 2 (1811), Nr. 45/46, 197–202.
 18 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 80.880, 80.883, 80.884, 80.886 und 80.887 und 32.725/1–6, bes. Inv.-
 Nr. 32.725/2 (Abb.).
 19 Wien, HGM, BI 25.348.
 20 Ehemals Wien, KHM, Signatur PA 734 (fehlt seit 1951): Slapnicka 1982, 356; zu den Radetzky-Denk-
 mälern: siehe Denkmal (Bd. 2).
 21 S. 80.
 22 Lithographie von Franz Kollarz (Wien, HGM, BI 14.873).
 23 Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 80.085.

- 24 Ebd., Inv.-Nr. 80.043.
- 25 Ebd., Inv.-Nr. 44.622 (Katalog Heldenberg 2005, 414, Nr. 25.2 [mit Abb.]).
- 26 Wien, Albertina, Historische Blätter, Bd. 16 (Radetzky), Inv.-Nr. 1906/629.
- 27 Wien, ÖNB, BA, Pk 3003, 1170.
- 28 Ebd., Pk 272, 42.
- 29 Lithographie, Mailand, 1848 (Mailand, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli), vgl. Katalog Europa 1848, 1998, 155, Nr. 51 (mit Abb.).

10 ÖSTERREICHISCHE GESCHICHTE ZWISCHEN HELDENAPOTHEOSE UND NATIONAL-
PÄDAGOGIK: DIE „RUHMESHALLE“ IM WIENER „ARSENAL“¹⁰

- 1 Krasa 1982, 304.
- 2 Siehe Herrscher (Bd. 1, Kap. 5).
- 3 Grundsätzlich: John 1913, 118, 158 (Abb.); Vancsa 1973, 129–133; Krasa 1982, 305; Krasa 1983, 379f., Nr. 29/19.
- 4 Inv.-Nr. BI 5852; Katalog Erzherzog Carl 1909, 182f.; Krasa 1983 ebd., 261, Nr. 20/11.
- 5 Vancsa 1973, 129.
- 6 Wien, ÖNB, BA, Pk 283, 2 bzw. 134.025-B und 461.394-B; zusammenfassend: Vancsa ebd., 132f.
- 7 Wien, ÖNB, BA, 134.026-B.
- 8 Ebd., 134.027-B, Entwurf: ebd., Pk 283, 4. Hier sollte ohne Zweifel die Namensgleichheit mit Erzherzog Carl unterstrichen werden.
- 9 Wien, ÖNB, BA, 134.028-B; vgl. Koschatzky 1979, 464, Abb. 237.
- 10 Wien, ÖNB, BA, 134.029-B; vgl. John 1913, 118 (Abb.).
- 11 Wien, ÖNB, BA, 134.030-B; vgl. John ebd., 158 (Abb.).
- 12 Erben / John 1903, X.
- 13 Allmayer-Beck 1987, 18.
- 14 Rumpler 1997, 360; grundsätzlich zur Architektur: Frodl 2002, 200, Nr. 19.
- 15 Siehe Denkmal (Bd. 2).
- 16 Erben / John 1903, 20–80; zur Zielsetzung: Strobl 1961; Vancsa 1973, 162–167; Fliedl 1977, 76–87; Klingenstein 1996; Klingenstein 1996 II.
- 17 Zitiert nach: Klingenstein 1996 II ebd., 53; Riesenfellner 1998 II, 64.
- 18 Gutachten ebd., zitiert nach: Klingenstein ebd., 58, bzw. Riesenfellner ebd.
- 19 Klingenstein 1996, 7f.
- 20 Ebd., 12–18.
- 21 Wien, HM AAD (HM AAD: Direktionsarchiv des Heeresgeschichtlichen Museums, Akten der Artillerie-Arsenal-Direktion) ex 1854 (datiert mit 16. Juli 1854).
- 22 Klingenstein 1996, 12.
- 23 Wien, KA MKSM-SR (Kriegsarchiv, Archiv der Militärkanzlei Seiner Majestät, Sonderreihe), Art. Arsenal / Heeresmuseum, Franz Anton Thuns erstes Gutachten vom 16. Juli 1854; zitiert nach: Klingenstein ebd., 158.
- 24 Zitiert nach: Klingenstein ebd., 15.

- 25 Zitiert nach: ebd., 14.
- 26 Ebd., 37f.
- 27 Ebd., 21f.
- 28 Vgl. Strobl 1961, 43–48, 53–62, 119f.
- 29 Bleistiftzeichnung, Feder laviert (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 64.045), vgl. Strobl ebd., 115, Nr. 46–49; Frodl 2002, 422f., Nr. 131; Karton (in Kreide und Kohle) in der ÖG in Wien (Inv.-Nr. 1951a), vgl. Hülmbauer 1998, 217.
- 30 Karton (in Kreide und Kohle) in der ÖG in Wien (Inv.-Nr. 1951c), vgl. Hülmbauer ebd., 218.
- 31 Karton (in Kreide und Kohle) in der ÖG in Wien (Inv.-Nr. 1951b), vgl. Hülmbauer ebd., 217 (mit falscher Beschriftung).
- 32 Vgl. die Ölskizzen zu den Freskoentwürfen Carl Rahls (um 1860) von Eduard Bitterlich („Rudolf von Habsburg erblickt die Leiche Ottokars“, Wien, HGM, Inv.-Nr. BI 30.380 [Strobl 1961, 120, Nr. 98–101]), bzw. die Ölskizze Rahls im Wiener HGM, Inv.-Nr. EB 1983-44 (Katalog Dürnkrot 1978, Nr. 196; Katalog Franz Joseph 1984, 530, Nr. 32.4, Farbabb. 52; Katalog Erinnerung 1997, 73, Nr. 49 mit Abb.) als Umsetzung einer Bleistift- und Federzeichnung in der Akademie der bildenden Künste in Wien (Inv.-Nr. 13.007 [Katalog Franz Joseph ebd., 529f., Nr. 32.3]) bzw. der Karton (in Kreide und Kohle) in der ÖG in Wien (Inv.-Nr. 1951d, vgl. Hülmbauer ebd., 218).
- 33 Zitiert nach: Katalog Erinnerung ebd., 73, Nr. 49.
- 34 Klingenstein 1996, 23.
- 35 Ebd., 23f.
- 36 Ebd., 24, 103–106, vgl. Ursprünge (Bd. 1, Kap. 6).
- 37 Klingenstein ebd., 25f.
- 38 Wien, KA KM (Archiv des Armeecoberkommandos [AOC bis 1860] bzw. des Kriegsministeriums [KM ab 1860]) 1856 III/10 45/18, Vortrag vom 13. September 1856; vgl. Klingenstein ebd., 26–28.
- 39 Wien, KA MKSM-SR Art. Ars./HM, ex 1857, 21. März 1857; vgl. Klingenstein ebd., 28–40.
- 40 Zitiert nach: Klingenstein ebd., 29.
- 41 Ebd., 45f.
- 42 Ebd., 46–48.
- 43 Vgl. Leitners „Gedenkblätter aus der Geschichte des k.k. Heeres“ (Wien 1865).
- 44 Vancsa 1973, 166, 103; zu den Ölskizzen von Blaas: Katalog Babenberger 1976, 724–726, Nr. 1258–1264; Katalog Vergangenheit 1991.
- 45 Vancsa 1975, 155.
- 46 Demandt 2003, 399; vgl. Schoch 1975, 188f.; Abb. 200, 201.
- 47 Siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
- 48 Wien, KA MKSM-SR Art. Ars./HM ex 1860; vgl. Klingenstein 1996, 49–51.
- 49 Klingenstein ebd., 50.
- 50 Vgl. hier den Entwurf von Carl von Blaas (um 1865), Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2389 (Katalog Vergangenheit 1991, Nr. 25). Die Verleihung des Maria-Theresien-Ordens nimmt auf eine entsprechende Komposition in Eduard Dullers „Erzherzog Carl“ (Wien 1847), 36, Bezug (vgl. Vancsa 1973, 110). Ein Gemälde von Guido (Kvído) Mánes im Regionalmuseum von Kolín aus den fünfziger bzw. sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts zeigt, wie Maria Theresia Marschall Daun mit dem Militär Maria-Theresien-Orden auszeichnet (Rak / Vlnas 2004, 14, Nr. 120). Ebendieses Thema erfreute sich bis in die Spätphase der Monarchie einer besonderen Beliebtheit, wie auch die projektierte Ausstattung der

Festräume des neuen Kriegsministerialgebäudes in Wien zeigt: In den entsprechenden Akten (Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Militärkanzlei Franz Ferdinand, Karton 165, Akt Nr. 175 zum Jahr 1913) werden als Themen unter anderem genannt: „Die erste Verleihung des Militär Maria-Theresien Ordens an Herzog Karl von Lothringen und Feldmarschall Graf Daun am 7. März 1758“ und „Die Stiftung des Militär Maria-Theresien Ordens“.

- 51 Klingenstein 1996, 50f.
- 52 Ebd., 51.
- 53 Ebd., 51–53.
- 54 Entwurf von Carl von Blaas, 1859 (Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2716), vgl. Katalog Vergangenheit 1991, Nr. 1; Katalog Heldenberg 2005, 209, Nr. 7.1.10 (mit Abb.).
- 55 Entwurf von Carl von Blaas, 1859 (Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2717), vgl. Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 2 und 2a; Katalog Heldenberg ebd., 210, Nr. 7.1.12.
- 56 Entwurf von Carl von Blaas, 1859 (Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2718), vgl. Katalog Gott erhalte 1990, 66f., Nr. 10; Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 3; Katalog Kaisertum 1996, 231, Nr. 1.01 (mit Abb.); Katalog Heldenberg ebd., 210, Nr. 7.1.11 (mit Abb.).
- 57 Entwurf von Carl von Blaas, 1859 (Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2719), vgl. Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 4.
- 58 Siehe Historienmalerei (Bd. 1, Kap. 8).
- 59 Zusammenfassend: Klingenstein 1996, 53f.; Riesenfellner 1998 II, 66.
- 60 Fliedl 1977, 83.
- 61 Entwurf: Katalog Vergangenheit 1991, Nr. 5, um 1860 (verschollen).
- 62 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2721, um 1860 (Katalog Leopold 1985, 319, Nr. 343 [mit Abb.]; Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 6); leicht differierender Entwurf (Wien, Wien Museum, Inv.-Nr. 17.622/4), vgl. Katalog Leopold ebd., 319, Nr. 342.
- 63 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2722, um 1860 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 7; Katalog Ostarrichi 1996, 80f., Nr. 5.1.07 [mit Abb.]). Dieses Thema ist in der Historienmalerei verbreitet und wird häufig in ähnlicher Weise wie bei Blaas gestaltet, vgl. ein unbezeichnetes Gemälde: Wien, ÖNB, BA, PCH 7524 A.
- 64 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2611, um 1860 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 8).
- 65 Klingenstein 1996, 61.
- 66 Ebd., 64.
- 67 Ebd., 66.
- 68 Zitiert nach: Riesenfellner 1998 II, 63; vgl. Strobl 1961, 51, 54; zu den Entwürfen Carl Rahls: Katalog Babenberger 1976, 721–724, Nr. 1250–1257.
- 69 Inv.-Nr. 19.849 und 19.872.
- 70 Zitiert nach: Klingenstein 1996, 74.
- 71 Ebd., 74f.
- 72 Zitiert nach: ebd., 75.
- 73 Zitiert nach: ebd., 76.
- 74 Zitiert nach: ebd.
- 75 Ebd., 78f.; vgl. Vancsa 1973, 164.
- 76 Klingenstein ebd., 79.
- 77 Ebd., 80.
- 78 Siehe Denkmal (Bd. 2).
- 79 Klingenstein 1996, 81f.

- 80 Schmidt-Brentano 1975, 169–399; Rothenberg 2001, 180–197.
- 81 Klingenstein 1996, 82.
- 82 Vgl. Springer 1979, 532; grundsätzlich: Koch 1984.
- 83 Wien, sub KA KM (Archiv des Armeecorpskommandos bzw. des Kriegsministeriums) 1860 8a 43–10/2 der Nr. ad 2811 GASM, Nr. 2916 CK AOC vom 10. Juni 1860, vgl. Klingenstein 1996, 83–86.
- 84 Zitiert nach: Klingenstein ebd., 86, 93, 108.
- 85 Wien, KA MKSM-SR Art. Ars. / HM ex 1861 zu 2117 GASM, vgl. Klingenstein ebd., 108–110.
- 86 Strobl 1961, 107f.
- 87 Klingenstein 1996, 99–103.
- 88 Ebd., 107.
- 89 Wien, KA MKSM ex 1861, zu 2811 GASM, A.u. Referat bez. des Programmes, exp. Crenneville (vor mit 11. September 1861 zu datieren).
- 90 Zitiert nach: Klingenstein 1996, 110.
- 91 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2723, vgl. Katalog Vergangenheit 1991, Nr. 9; Vlnas / Hojda 1998, 512 (mit Abb.), Nr. CZ 15; Katalog Dürnkrot 1978, Nr. 197; Hülmbauer 1992, 101; Katalog Heldenberg 2005, 206f., Nr. 7.1.2 (mit Abb.). Die Frömmigkeit Rudolfs wird dadurch zum Ausdruck gebracht, daß dieser beim Anblick des toten Ottokar unwillkürlich die Hände faltet (vgl. Ursprünge [Bd. 1, Kap. 6]).
- 92 Entwurf, um 1868, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2724 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 10).
- 93 Entwurf, 1868, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2725 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 11; Hülmbauer 1992, 101; Katalog Heldenromantik 1996, 68f., Nr. 4 [mit Abb.]). Kaiser Maximilian I., im goldenen Harnisch mit dem Orden vom Goldenen Vlies geziert, stützt sich auf ein Geschützrohr seiner Artillerie, während er seinem Landsknechtführer Jörg von Frundsberg, einem der angesehensten Feldherren Maximilians, brüderlich die Linke auf die Schulter legt. In dem darin zum Ausdruck kommenden Doppelbezug auf die Artillerie und die Bedeutung des Landsknechtswesens werden sowohl die moderne Kriegsführung als auch die Landsknechte (Rittertum) gepriesen. Auf Frundsberg hatte sich bereits in umfangreicher Weise Joseph Freiherr von Hormayr im „Österreichischen Plutarch“ 13 (1808), 67–125 (vgl. Adel 1969, 79–114) bezogen.
- 94 Entwurf, um 1868, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2726 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 12).
- 95 Entwurf, 1860, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2727 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 13).
- 96 Entwurf, 1865, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2729 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 16).
- 97 Entwurf, 1863, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2732 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 19; Katalog Heldenberg 2005, 215, Nr. 7.1.18 [mit Abb.]).
- 98 Entwurf, 1864, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2734 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 22; Katalog Heldenberg ebd., 215f., Nr. 7.1.19 [mit Abb.]). Diese Schlacht war auch eines der Sujets in der „Ruhmeshalle“ des Berliner Zeughauses (gemalt von Hermann Knachfuß, 1887, im Zweiten Weltkrieg zerstört). Dabei sollte der Anteil Preußens (Fürst Leopold von Anhalt-Dessau) bei der Befreiung Oberitaliens im Spanischen Erbfolgekrieg herausgestellt werden, vgl. Arndt 1985, 78, 137.
- 99 Zusammenfassend: Hajós / Vancsa 1980, 16f.; Riesenfellner 1998 II, 66–68.
- 100 Entwurf von Carl von Blaas, um 1868, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2742 (Katalog Vergangenheit 1991, Nr. 33; Bruckmüller 1998, 286 [mit Abb.], Nr. A 24).
- 101 Entwurf von Carl von Blaas, 1867, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2741 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 31).
- 102 Entwurf von Carl von Blaas, um 1865, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2737 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 26).

- 103 Entwurf von Carl von Blaas, um 1865, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2738 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 27).
- 104 Entwurf von Carl von Blaas, um 1866, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2739 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 29; Hülmbauer 1992, 107).
- 105 Entwurf von Carl von Blaas, 1867, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2740 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 30).
- 106 Entwurf von Carl von Blaas, 1868, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2472 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 32).
- 107 Entwurf von Carl von Blaas, 1866, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2471 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 28).
- 108 Entwurf von Carl von Blaas, 1869, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2749 (Vancsa 1973, 110; Fliedl 1977, 86; Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 42; Krapf 1991, 22, Abb. 9; Hülmbauer 1992, 111).
- 109 Entwurf von Carl von Blaas, um 1870, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2748 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 40). Das Bildmotiv wurde im Holzstich „Kopal's Tod“ von F. Graetz in einer Gratis-Beilage zum „Wiener Tagblatt“ (Wien, ÖNB, BA, Pk 2598, 195 R) wiederholt.
- 110 Entwurf von Carl von Blaas, um 1870, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2745 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 37).
- 111 Entwurf von Carl von Blaas, 1871, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2747 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 39; Katalog Heldenberg 2005, 223, Nr. 7.1.39 [mit Abb.]). Die Auszeichnung des Feldherrn Fürst Schwarzenberg durch den österreichischen Kaiser sollte die „Loyalität des Heeres gegenüber dem Monarchen“ (Fliedl 1977, 86) demonstrieren.
- 112 Entwurf von Carl von Blaas, 1871, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2474 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 41; Katalog Heldenberg ebd., 224, Nr. 7.1.40 [mit Abb.]).
- 113 Entwurf von Carl von Blaas, 1870, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2473 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 34).
- 114 Entwurf von Carl von Blaas, 1879, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2744 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 36; Katalog Heldenberg 2005, 70, Abb. 3, 217f., Nr. 7.1.25; vgl. Vancsa 1973, 110, mit einem Hinweis auf die Anregung durch eine entsprechende Darstellung bei Leitner 1865).
- 115 Entwurf von Carl von Blaas, 1869, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2746 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 38; Hülmbauer 1992, 110; Katalog Heldenromantik 1996, 118f., Nr. 21 [mit Abb.]).
- 116 Zitiert nach: Katalog Heldenromantik ebd., 118.
- 117 Siehe Türken (Bd. 2).
- 118 Wien, ÖG, Inv.-Nr. 7859, vgl. Häusler 1991, Abb. 20; Katalog Heldenromantik 1996, 120f., Nr. 22.
- 119 Klingenstein 1996, 112.
- 120 Zitiert aus: Wien, KA MKSM-SR Art. Ars. / HM, Nr. 1731 GASM, 29. April 1860.
- 121 Klingenstein 1996, 121.
- 122 Strobl 1961, 107f.; vgl. Klingenstein ebd., 122f.
- 123 Klingenstein ebd., 125.
- 124 Vancsa 1975, 156; Klingenstein ebd., 149.
- 125 Vancsa ebd., 157. Darin ist die Programmatik der „Ruhmeshalle“ durchaus der in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts fertiggestellten Dekoration der „Feldherrenhalle“ des Berliner Zeughauses vergleichbar.
- 126 Klingenstein 1996, 126.
- 127 Vgl. Hajós / Vancsa 1980, 15f.; Riesenfellner 1998 II, 71; Frodl 2002, 356f., Nr. 100.
- 128 Klingenstein 1996, 147; Riesenfellner ebd., 70.
- 129 Vgl. Fastert 2000, 89.
- 130 Siehe Maria Theresia (Bd. 1, Kap. 3).

- 131 Klingenstein 1996, 129.
- 132 Ebd., 130.
- 133 Entwurf von Carl von Blaas, um 1865, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2733 (Katalog Vergangenheit 1991, Nr. 20).
- 134 Entwurf von Carl von Blaas, 1864, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2608 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 21; Katalog Heldenberg 2005, 214, Nr. 7.1.17 [mit Abb.]): Die christliche Bevölkerung empfing den Prinzen mit Brot und Salz.
- 135 Entwurf von Carl von Blaas, um 1865, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2735 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 23).
- 136 Entwurf von Carl von Blaas, um 1865, Wien, ÖG, Inv.-Nr. 2736 (Katalog Vergangenheit ebd., Nr. 24).
- 137 Klingenstein 1996, 131f.
- 138 Zitiert nach: ebd., 132f.
- 139 Zitiert nach: ebd., 134.
- 140 Ebd., 136.
- 141 Wien, HGM, Direktionsarchiv (gedrucktes Exemplar).
- 142 Klingenstein 1996, 137; vgl. Riesenfellner 1998 II, 63.
- 143 Klingenstein ebd., 138f.
- 144 Kitlitschka 1981, 55.
- 145 Klingenstein 1996, 147.
- 146 Siehe Historiographie (Bd. 1, Kap. 7).
- 147 Klingenstein 1996, 162.
- 148 Zweites Gutachten von Franz Anton II. Thun-Hohenstein vom 21. März 1857, vgl. Klingenstein ebd., 163.
- 149 Dazu erschienen als militärgeschichtliche Begleitpublikation Leitners „Notizen zu den Gedenkblättern aus der Geschichte des k.k. Heeres“ (Wien-Pest 1868).
- 150 Riesenfellner 1998 II, 71.
- 151 Katalog Monumente 1994, 74–76, Nr. 40.
- 152 Pötschner 1994, 133f.
- 153 Hajós / Vancsa 1980, 15.
- 154 Ebd., 15.
- 155 Erben / John 1903, 17–19.
- 156 Wien, ÖNB, BA, L 60.666-C, vgl. Erben / John ebd., 17, und Strobl 1961, 88–90. Auch das „Kommandantengebäude“ (Objekt I) gegen die Ghegastraße enthält im Attikageschoß zwischen rechteckigen vertieften und ornamentierten Rahmenfeldern in einer romanisierenden Säulennische eine Statue der „Austria“ (mit Mauerkrone und Schild), angefertigt von Hans Gasser im Jahr 1853 (Hajós / Vancsa 1980, 8f., Abb. 7; Gipsbozzetto im Kärntner Landesmuseum, Inv.-Nr. K 747).
- 157 Zitiert nach: Riesenfellner 1998 II, 71.
- 158 Strobl 1961, 90.
- 159 Riesenfellner 1998 III, 188 (mit Abb.).
- 160 Strobl 1961, 125–130 (mit Aufzählung der entsprechenden Künstler); Hajós / Vancsa 1980, 14f.; Übersicht zu den dargestellten Personen: Dehio Wien 1993, 76; Riesenfellner 1998 II, 74f., Anm. 32.
- 161 Entscheidung des Kaisers vom 28. Februar 1863, zitiert nach: Strobl ebd., 73; Riesenfellner ebd., 71.
- 162 Riesenfellner ebd.
- 163 Ebd.
- 164 Zitiert nach: Strobl 1961, 96.

13 Literatur

- Adel 1967 = Adel, K. (Einl. und Hrsg.), Heinrich Joseph von Collin. Auswahl aus dem Werk (Österreich-Reihe 351/352), Wien 1967
- Adel 1969 = Adel, K. (Einl. und Hrsg.), Joseph Freiherr von Hormayr und die vaterländische Romantik in Österreich. Auswahl aus dem Werk (Österreich-Reihe 368/370), Wien 1969
- Alings 1996 = Alings, R., Monument und Nation. Das Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal – zum Verhältnis von Nation und Staat im Deutschen Kaiserreich 1871–1918, Berlin-New York 1996
- Allmayer-Beck 1987 = Allmayer-Beck, J. C., Die bewaffnete Macht in Staat und Gesellschaft, in: Wandruszka, A. und Urbanitsch, P. (Hrsg.), Die Habsburgermonarchie 1848–1918, Bd. V: Die bewaffnete Macht, Wien 1987, 1–141
- Ambach 1853 = Ambach, E. von, Kaiser Franz I. und die Liebe der Tiroler zum Hause Oesterreich. Ein patriotisches Denkmal, umwunden mit einem Erinnerungskranze an die glückliche und wunderbare Rettung Sr. k.k. Majestät Franz Josef I. am 18. Februar 1853, Wien 1853
- Ambach 1857 = Ambach, E. von, Der junge Staatsbürger, oder: Wie wird man ein braver Unterthan? Ein lehrreiches Buch den Söhnen Oesterreichs zum besseren Verständnisse des kaiserlichen Wahlspruches „Viribus unitis“, Wien 1857
- Ammann 1996 = Ammann, G., Kaiser Maximilians I. Rettung aus der Martinswand, in: Katalog: Heldenromantik. Tiroler Geschichtsbilder im 19. Jahrhundert von Koch bis Defregger, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Südtiroler Landesmuseum, Innsbruck 1996, 30–34
- Ammerer / Kramml / Veits-Falk / Weiß 2003 = Ammerer, G., Kramml, P. F., Veits-Falk, S. und Weiß, A. S., Reisestadt Salzburg. Salzburg in der Reiseliteratur vom Humanismus bis zum beginnenden Eisenbahnzeitalter (Schriftenreihe des Archivs der Stadt Salzburg 17), Salzburg 2003
- Ammerer / Weiß 2005 = Ammerer, G. und Weiß, A. S. (Hrsg.), Die Säkularisation Salzburgs 1803. Voraussetzungen – Ereignisse – Folgen. Protokoll der Salzburger Tagung vom 19.–21. Juni 2003 (Wissenschaft und Religion 11), Frankfurt/M. 2005
- Amon / Kraft / Rothaug 1908 = Amon, W., Kraft, J. und Rothaug, J. G., Österreichisches Geschichtsbuch für Bürgerschulen in drei Teilen, Wien 1908
- Andergassen 1990 = Andergassen, L., Waltherdenkmal – Waltherikon. Zum Dichterbild bei Heinrich Natter, in: Egger, O. und Gummerer, H. (Hrsg.), Walther – Dichter und Denkmal, Wien-Lana 1990, 53–58
- Andergassen 1992 = Andergassen, L., Churburg. Storia, struttura ed arte, München-Zürich 1992
- Andergassen 2002 = Andergassen, L., Südtirol. Kunst vor Ort, Bozen-Lana 2002
- Anderson 1996 = Anderson, B., Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Frankfurt/M.-New York 1996 (London 1983)
- Andrian-Werburg 1843 = Andrian-Werburg, V. F. Freiherr von, Oesterreich und dessen Zukunft, Hamburg 1843 (1. Teil)
- Angermüller 1992 = Angermüller, R., Das Salzburger Mozart-Denkmal. Eine Dokumentation (bis 1845) zur 150-Jahre-Enthüllungsfest. Mit einem kunsthistorischen Beitrag von Hahn, A., Salzburg 1992
- Apel 2000 = Apel, F., Deutscher Geist und deutsche Landschaft. Eine Topographie, München 2000 (ebd. 1998)
- Apfelthaler 1986 = Apfelthaler, J., Kuchl – Salzburg (Christliche Kunststätten Österreichs 51), Salzburg 1986

- Arndt 1976** = Arndt, M., Die Goslarer Kaiserpfalz als Nationaldenkmal. Eine ikonographische Untersuchung, Hildesheim 1976
- Arndt 1978** = Arndt, M., Das Kyffhäuser-Denkmal. Ein Beitrag zur politischen Ikonographie des Zweiten Kaiserreiches, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 40 (1978), 75–127
- Arndt 1985** = Arndt, M., Die „Ruhmeshalle“ im Berliner Zeughaus. Eine Selbstdarstellung Preußens nach der Reichsgründung (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 12), Berlin 1985
- Assmann 1992** = Assmann, J., Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992
- Assmann 1993** = Assmann, A., Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee (Edition Pandora 14), Frankfurt/M.-New York-Paris 1993
- Assmann 1999** = Assmann, A., Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer (Beiträge zur Geschichtskultur 15), Köln-Weimar-Wien 1999
- Assmann 2004** = Assmann, J., Mythos und Geschichte, in: Altrichter, H., Herbers, K. und Neuhaus, H. (Hrsg.), Mythen in der Geschichte (Rombach Wissenschaften, Reihe Historiae 16), Freiburg/B. 2004, 13–28
- Assmann / Friese 1999** = Assmann, A. und Friese, H., Einleitung, in: dies. (Hrsg.), Identitäten (Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3), Frankfurt/M. 1999, 11–23
- Augetti 1838** = Augetti, V., Das durch Vaterlandsliebe beglückte Ehepaar, oder: Das Jahr 1809. Ländliches Gemälde in zwei Aufzügen, mit Arien und vorhergehenden mimischen Darstellungen versehen (zur Huldigungsfeier Sr. k.k. Majestät Ferdinand I. aufgeführt am 15. August 1838), Innsbruck 1838
- Aurenhammer 1959** = Aurenhammer, H., Anton Dominik Fernkorn (Veröffentlichung der Österreichischen Galerie in Wien), Wien 1959
- Autengruber 1997** = Autengruber, M., Hans Gasser – eine zweifache Erinnerung, in: Carinthia I 187 (1997), 421–429
- Babejová 2003** = Babejová, E., Fin-de-Siècle Pressburg. Conflict & Cultural Coexistence in Bratislava 1897–1914, New York 2003
- Back 1853** = Back, H. L., Gott schützt Oesterreich! (Dieu protège l'Autriche!). Cantate zum Festtage der Genesung Sr. kaiserl. königl. Apostolischen Majestät Franz Joseph I., Wien 1853
- Bandion 1989** = Bandion W. J., Steinerne Zeugen des Glaubens. Die heiligen Stätten der Stadt Wien, Wien 1989
- Barnay 1988** = Barnay, M., Die Erfindung des Vorarlbergers. Ethnizitätsbildung und Landesbewußtsein im 19. und 20. Jahrhundert (Studien zur Geschichte und Gesellschaft Vorarlbergs 3), Bregenz 1988
- Barockmedaillen 1980** = Römisch-deutsches Reich. Barockmedaillen, Haus Habsburg, Auktion XV, Lanz Graz, Graz 1980
- Barta 2001** = Barta, I., Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung (Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots 11), Wien-Köln-Weimar 2001
- Barta-Fliedl / Körner / Parenzan 2002** = Barta-Fliedl, I., Körner, S. und Parenzan, P., Wissenschaftliches Inventarverzeichnis 2002 – Schloß Hernstein – Niederösterreich im Auftrag der Wirtschaftskammer Wien, Wien (masch.) 2002
- Barth-Scalmani / Kuprian / Mazohl-Wallnig 1997** = Barth-Scalmani, G., Kuprian, H. J. W. und Mazohl-Wallnig, B., National Identity or Regional Identity: Austria versus Tyrol / Salzburg, in: Contemporary Austrian Studies 5 (1997) [Austrian Historical Memory and National Identity], 32–63
- Basics 2003** = Basics, B., Die Wandgemälde im Ungarischen Nationalmuseum, in: Katalog: Zeit des Auf-

- bruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde, Kunsthistorisches Museum Wien, Collegium Hungaricum Wien, Milano 2003, 185–193
- Bassetti Carlini / Spada Pintarelli 1996** = Bassetti Carlini, P. und Spada Pintarelli, S., Das Peter-Mayr-Denkmal in Bozen, in: Katalog: Heldenromantik. Tiroler Geschichtsbilder im 19. Jahrhundert von Koch bis Defregger, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Südtiroler Landesmuseum, Innsbruck 1996, 41–43
- Baudrexel 1879** = Baudrexel, A., Das Kaiserfest. Illustrierte Erinnerungsblätter an die Feier der Silbernen Hochzeit des Allerhöchsten Kaiserpaars, Wien 1879
- Baum 1980** = Baum, E., Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien (Österreichische Galerie Wien, Kataloge III/1–2), Wien-München 1980
- Beck 1991** = Beck, L., Das Bild und der Mythos der Habsburger in den Schulgeschichtsbüchern und im „vaterländischen“ Schrifttum der franzisko-josephinischen Ära 1848–1918, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Wien 1991
- Beller 2001** = Beller, S., Kraus's Firework: State Consciousness Raising in the 1908 Jubilee Parade in Vienna and the Problem of Austrian Identity, in: Bucur / Wingfield 2001, 46–71
- Belting 1999** = Belting, H., Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst, Köln 1999
- Bendix 2003** = Bendix, R., Ethnology, Cultural Reification, and the Dynamics of Difference in the „Kronprinzenwerk“, in: Wingfield, N. M., Creating the Other. Ethnic Conflict and Nationalism in Habsburg Central Europe, New York-Oxford 2003, 149–166
- Benna 1982** = Benna, A. H., Kaiser und Reich, Staat und Nation in der Geschichte Österreichs. Ein Versuch zur Klärung der Begriffe, in: Wagner, G. (Hrsg.), Österreich. Von der Staatsidee zum Nationalbewußtsein. Studien und Ansprachen mit einem Bildteil zur Geschichte Österreichs, Wien 1982, 377–393
- Berg 1999** = Berg, F., Die Löwen von Horn, in: Das Waldviertel 48 (1999), H. 4, 387–393
- Berger 1880** = Berger, S., Kaiser Josef II. Sein Leben und Wirken. Erinnerungsblätter zum 100jährigen Gedenktage seiner Thronbesteigung am 29. November 1780, Brünn 1880
- Berger 1898** = Berger, A. Freiherr von, Habsburg. Märchenspiel in drei Acten, Wien 1898
- Bermann 1880** = Bermann, M., Alt- und Neu-Wien. Geschichte der Kaiserstadt und ihrer Umgebungen, Wien 1880
- Bermann 1881** = Bermann, M., Maria Theresia und Kaiser Josef II. in ihrem Leben und Wirken. Mit besonderer Berücksichtigung der interessantesten Zeitereignisse, Wien-Pest-Leipzig 1881
- Bermanschläger 1898** = Bermanschläger, L. J., Die Huldigung Oberösterreichs. Festspiel in 1 Act, Linz/D. 1898
- Bertele-Grenadenberg 1977** = Bertele-Grenadenberg, H. u.a. (Bearb.), Die Kunstdenkmale des Benediktinerstiftes Kremsmünster, II. Teil: Die stiftlichen Sammlungen (Österreichische Kunsttopographie 43/2), Wien 1977
- Beschreibung Donebauer 1888** = Beschreibung der Sammlung böhmischer Münzen und Medaillen des Max Donebauer, Prag 1888
- Bielefeld / Engel 1998** = Bielefeld, U. und Engel, G. (Hrsg.), Bilder der Nation. Kulturelle und politische Konstruktionen des Nationalen am Beginn der europäischen Moderne, Hamburg 1998
- Bilgeri 1982** = Bilgeri, B., Geschichte Vorarlbergs, Bd. IV: Zwischen Absolutismus und halber Autonomie, Wien-Köln-Graz 1982
- Binder 1997** = Binder, D. A., Die politisch-historische Instrumentalisierung des Erzherzog Johann-Mythos, in: Ebner, H., Roth, P. W. und Wiesflecker-Friedhuber, I. (Hrsg.), Forschungen zur Geschichte des Alpen-Adria-Raumes. Festgabe für em. O. Univ.-Prof. Dr. Othmar Pickl zum 70. Geburtstag (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte 9), Graz 1997, 59–74

- Birke 1988** = Birke, V. u.a. (Bearb.), Die Kunstsammlungen des Augustiner Chorherrenstiftes St. Florian (Österreichische Kunsttopographie 48), Wien 1988
- Bischoff 1977** = Bischoff, U., Denkmäler der Befreiungskriege in Deutschland 1813–1815, 2 Teile, Diss. phil. Berlin 1977
- Bischoff 1985** = Bischoff, U. (Hrsg.), Skulptur und Plastik (Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente 3), Stuttgart 1985
- Bischoff 2003** = Bischoff, C., Stilpluralismus als ökonomische Strategie. Ludwig Baumann (1853–1936). Architekt in Wien, Diss. phil. Bonn 2003
- Blažičková-Horová 1998** = Blažičková-Horová, N. (Hrsg.), Czech 19th-Century Painting. Catalogue of the Permanent Exhibition, Convent of St. Agnes of Bohemia, Praha 1998
- Blažičková-Horová 2003** = Blažičková-Horová, N. (Hrsg.), Katalog: Václav Brožík (1851–1901), Nationalgalerie Prag, Prag 2003
- Bled 1988** = Bled, J. P., Franz Joseph. „Der letzte Monarch der alten Schule“. Ins Deutsche übertragen von Pitner, M.-T. und Homan, D., Wien-Köln-Graz 1988
- Bley 2004** = Bley, B., Vom Staat zur Nation. Zur Rolle der Kunst bei der Herausbildung eines niederländischen Nationalbewusstseins im langen 19. Jahrhundert (Geschichte 56), Münster/W. 2004
- Bloch 1973** = Bloch, P., Das Kreuzberg-Denkmal und die patriotische Kunst, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 11 (1973), 142–159
- Bloch / Einholz / Simson 1990** = Bloch, P., Einholz, S. und Simson, J. von (Hrsg.), Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914. Beiträge mit Kurzbiographien Berliner Bildhauer, Berlin 1990
- Bloch / Grzimek 1978** = Bloch, P. und Grzimek, W., Das klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1978
- Blöchl 1993** = Blöchl, A., Der Kaisermythos. Die Erzeugung des Mythos „Kaiser Franz Joseph“ – eine Untersuchung auf der Basis von Texten und Bildmaterial aus der Zeit Franz Josephs, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Salzburg 1993
- Blöchl 1997** = Blöchl, A., Die Kaisergedenkstage, in: Brix, E. und Stekl, H. (Hrsg.), Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa, Wien-Köln-Weimar 1997, 117–144
- Boime 1993** = Boime, A., The Art of the Macchia and the Risorgimento. Representing Culture and Nationalism in Nineteenth-Century Italy, Chicago-London 1993
- Bowitsch 1848** = Bowitsch, L. (Hrsg.), Album des befreiten Oesterreichs (sic!). Verherrlichung der Märzta-ge des Jahres 1848 in Poesie und Prosa, Wien 1848
- Bowitsch 1880** = Habsburgs-Chronik. Mit besonderer Rücksicht auf die vaterländische Jugend herausgege-ben von Ludwig Bowitsch, Wien 1880 (Wien 1857)
- Brand 1879** = Brand, J., Die Huldigung der Zeiten. Ein Festspiel zur Feier der Silbernen Hochzeit Ihrer Majestäten des Kaisers Franz Joseph I. und der Kaiserin Elisabeth, Wien 1879
- Brauneis 1992** = Brauneis, W., Mozarts Nachruhm, in: Wiener Geschichtsblätter 47 (1992), H. 1, 1–21
- Breuss / Liebhart / Pribersky 1995** = Breuss, S., Liebhart, K. und Pribersky, A., Österreichische Identität(en) am Beispiel von „Landschaft“. Methodische Aspekte interdisziplinärer Forschung, in: Nationale und kulturelle Identitäten Österreichs. Theorien, Methoden und Probleme der Forschung zu kollektiver Identität (IFK-Materialien 3/95), Wien 1995, 34–47
- Brix 1996** = Brix, E., Pluralität. Die Erneuerung der Moderne, in: Wunberg, G. und Binder, D. A. (Hrsg.), Pluralität. Eine interdisziplinäre Annäherung. Festschrift für Moritz Csáky, Wien-Köln-Weimar 1996, 273–296

- Bruckmüller 1991** = Bruckmüller, E., Die Frage nach dem Nationalbewußtsein in der österreichischen Geschichte unter sozialhistorischem Aspekt, in: Wolfram, H. und Pohl, W. (Hrsg.), Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 18), Wien 1991, 49–55
- Bruckmüller 1995** = Bruckmüller, E., Österreichbegriff und Österreich-Bewußtsein in der franzisko-josephinischen Epoche, in: Plaschka, R. G., Stourzh, G. und Niederkorn, J. P. (Hrsg.), Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute (Archiv für österreichische Geschichte 136), Wien 1995, 255–288
- Bruckmüller 1996** = Bruckmüller, E., Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse (Studien zu Politik und Verwaltung 4), Wien-Köln-Graz 1996 (ebd. 1984)
- Bruckmüller 1997** = Bruckmüller, E., Symbole österreichischer Identität zwischen „Kakanien“ und „Europa“. Mit einem Vorwort von Ehalt, H. C. (Wiener Vorlesungen im Rathaus 59), Wien 1997
- Bruckmüller 1997 II** = Bruckmüller, E., Die Integration Salzburgs in den österreichischen Kaiserstaat, in: Österreich in Geschichte und Literatur 41 (1997), H. 3–4a, 163–174
- Bruckmüller 1998** = Bruckmüller, E., Österreich. „An Ehren und an Siegen reich“, in: Flacke, M. (Hrsg.), Katalog: Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama, Deutsches Historisches Museum, München-Berlin 1998 (ebd. 2001), 269–294
- Bruckmüller 1999** = Bruckmüller, E., Patriotismus und Geschichtsunterricht. Lehrpläne und Lehrbücher als Instrumente eines übernationalen Gesamtstaatsbewußtseins in den Gymnasien der späten Habsburgermonarchie, in: Rajsp, V. und Bruckmüller, E. (Hrsg.), Vilfanov Zbornik. Pravo – Zgodovina – Narod. In Memoriam Sergij Vilfan, Ljubljana 1999, 511–530
- Bruckmüller 1999 II** = Bruckmüller, E., Biedermeier und österreichische Identität, in: Roe, I. E. und Warren, J. (Hrsg.), The Biedermeier and Beyond. Selected Papers from the Symposium held at St. Peter's College, Oxford from 19–21 September 1997 (Britische und irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 17), Bern-Berlin-Frankfurt/M.-New York-Paris-Wien 1999, 21–44
- Bruckmüller 2001** = Bruckmüller, E., Die österreichische Revolution von 1848 und der Habsburgermythos des 19. Jahrhunderts. Nebst einigen Rand- und Fußnoten von und Hinweisen auf Franz Grillparzer, in: Lengauer, H. und Kucher, P. H. (Hrsg.), Bewegung im Reich der Immobilität. Revolutionen in der Habsburgermonarchie 1848–1849. Literarisch-publizistische Auseinandersetzungen (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 5), Wien-Köln-Weimar 2001, 1–33
- Bruckmüller 2002** = Bruckmüller, E., Josef Ressel – ein gemeinsamer „lieu de mémoire“ Mitteleuropas?, in: Le Rider, J., Csáky, M. und Sommer, M. (Hrsg.), Transnationale Gedächtnisorte in Zentraleuropa (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 1), Innsbruck-Wien-München-Bozen 2002, 99–107
- Bruckmüller 2003** = Bruckmüller, E., Symbole österreichischer Identität nach der Wiedererlangung der Unabhängigkeit im Jahre 1945, in: Stekl, H. und Mannová, E. (Hrsg.), Heroen, Mythen, Identitäten. Die Slowakei und Österreich im Vergleich (Wiener Vorlesungen. Konversatorien und Studien 14), Wien 2003, 415–441
- Brugger 1992** = Brugger, I., Das Bildnis als Handlungsträger. Zur Gattungsmischung im Wiener Biedermeier, in: Frodl, G. und Schröder, K. A. (Hrsg.), Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution, München 1992, 53–59
- Buberl 1913** = Buberl, P., Die Denkmale des politischen Bezirkes Salzburg, I. Teil: Die Gerichtsbezirke St. Gilgen, Neumarkt, Talgau (Österreichische Kunsttopographie 10), Wien 1913

- Buberl 1916** = Buberl, P., Die Denkmale des Gerichtsbezirkes Salzburg (Österreichische Kunsttopographie 11), Wien 1916
- Buberl 1927** = Buberl, P., Die Denkmale des politischen Bezirkes Hallein (Österreichische Kunsttopographie 20), Wien-Augsburg-Köln 1927
- Buchner 1862** = Buchner, W., Deutsche Ehrenhalle. Die grossen Männer des deutschen Volkes in ihren Denkmalen (mit 49 Stahlstichen), Darmstadt 1862
- Bucur / Wingfield 2001** = Bucur, M. und Wingfield, N. M. (Hrsg.), Staging the Past. The Politics of Commemoration in Habsburg Central Europe, 1848 to the Present (Central European Studies), West Lafayette 2001
- Bürgler 2001** = Bürgler, A., Zur Identifizierung der Marmorstatuen der Brüder Strudel im Prunksaal der Nationalbibliothek in Wien und im Habsburgersaal der Franzensburg in Laxenburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 55 (2001), H. 1/2, 43–58
- Bürgler / Hanzl / Ottillinger / Winkler 1996** = Bürgler, A., Hanzl, L., Ottillinger, E. B. und Winkler, H., Die Franzensburg im Schloßpark von Laxenburg, in: Katalog Kaisertum 1996, 125–129
- Bürgler / Hanzl / Ottillinger / Pfaffenbichler / Springer / Winkler 1998** = Bürger, A., Hanzl, L., Ottillinger, E. B., Pfaffenbichler, M., Springer, E. und Winkler, H., Die Franzensburg. Ein Führer durch Geschichte und Gegenwart, Laxenburg 1998
- Burmeister 1983** = Burmeister, K. H., Geschichte Vorarlbergs. Ein Überblick (Geschichte der österreichischen Bundesländer), Wien 1983
- Burmeister 1985** = Burmeister, K. H. (Hrsg.), Volksheld oder Verräter? Dr. Anton Schneider 1777–1820 (Schriften des Vorarlberger Landesarchivs 1), Bregenz 1985
- Busch 1991** = Busch, W., Adolph Menzels „Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769“ und Moritz von Schwinds „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“, in: Jahrbuch der Berliner Museen 33 (1991), 173–183
- Caravias 1991** = Caravias, C., Ybbs/D., Ybbs/D. 1991
- Chatelain 1888** = Patriotisches Gedenkblatt zur Enthüllungsfest der Kaiserin Maria Theresia-Monumentes in Wien am 13. Mai 1888. Verfaßt von Chatelain, C. von, hrsg. von Allmayer, E., Wien 1888
- Cifka 1998** = Cifka, B., Johann Peter Krafft: Rudolf von Habsburg und der Priester, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts a Szépművészeti Múzeum Közleményei 88/89 (1998), 115–118
- Clark 1985** = Clark, A. M., Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text, Oxford 1985
- Cole 1996** = Cole, L., Vom Glanz der Montur. Zum dynastischen Kult der Habsburger und seiner Vermittlung durch militärische Vorbilder im 19. Jahrhundert. Ein Bericht über „work in progress“, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 7 (1996), H. 4, 577–591
- Cole 1998** = Cole, L., „Ein Held für wen?“ Andreas Hofer-Denkmal in Tirol im 19. Jahrhundert, in: Riesenfellner, S. (Hrsg.), Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien-Köln-Weimar 1998, 31–61
- Cole 2000** = Cole, L., „Für Gott, Kaiser und Vaterland“. Nationale Identität der deutschsprachigen Bevölkerung Tirols 1860–1914 (Ludwig Boltzmann-Institut für Historische Sozialwissenschaft, Studien zur Historischen Sozialwissenschaft 28), Frankfurt/M.-New York 2000
- Cole 2000 II** = Cole, L., Nation, Anti-Enlightenment, and religious Revival in Austria: Tyrol in the 1790s, in: The Historical Journal 43 (2000), Nr. 2, 475–497

- Cole 2001** = Cole, L., Patriotic Celebrations in Late-Nineteenth- and Early-Twentieth-Century Tirol, in: Bucur / Wingfield 2001, 75–111
- Cole 2003** = Cole, L., The Counter-Reformation's last stand: Austria, in: Clark, C. und Kaiser, W. (Hrsg.), *Culture Wars. Secular-Catholic Conflict in Nineteenth-Century Europe*, Cambridge 2003, 285–312
- Collin 1809** = Collin, H. J. von, *Lieder Oesterreichischer Wehrmaenner, erste Abtheilung*, Wien 1809
- Comment 2000** = Comment, B., *Das Panorama*, Berlin 2000 (London 1999)
- Coreth 1959** = Coreth, A., *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich* (Österreich Archiv – Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte), Wien 1959 (ebd. 1982)
- Corgnati 1987** = Corgnati, M. (Hrsg.), *Katalog: Soldati e pittori nel Risorgimento italiano*, Circolo Ufficiali Torino, Milano 1987
- Csáky 1988** = Csáky, M., Aufklärung und Österreichbewußtsein, in: Ebner, H. u.a. (Hrsg.), *Forschungen zur Landes- und Kirchengeschichte. Festschrift Helmut J. Mezler-Andelberg zum 65. Geburtstag*, Graz 1988, 153–160
- Csáky 1991** = Csáky, M., Historische Reflexionen über das Problem einer österreichischen Identität, in: Wolfram, H. und Pohl, W. (Hrsg.), *Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 18), Wien 1991, 29–47
- Csáky 1995** = Csáky, M., W. A. Mozart und die Pluralität der Habsburgermonarchie, in: Csáky, M. und Pass, W. (Hrsg.), *Europa im Zeitalter Mozarts*, bearb. von Haslmayr, H. und Rausch, A. (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 5), Wien-Köln-Weimar 1995, 271–281
- Csáky 1996** = Csáky, M., Die Vielfalt der Habsburgermonarchie und die nationale Frage, in: Altermatt, U. (Hrsg.), *Nation, Ethnizität und Staat in Mitteleuropa* (Buchreihe des Institutes für den Donauraum und Mitteleuropa 4), Wien-Köln-Weimar 1996, 44–64
- Csáky 1996 II** = Csáky, M., *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Wien-Köln-Weimar 1996
- Csáky 2003** = Csáky, M., Österreich-Ungarn. Eine kulturhistorische Annäherung, in: *Katalog: Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde*, Kunsthistorisches Museum Wien, Collegium Hungaricum Wien, Milano 2003, 51–59
- Czeike 1972** = Czeike, E., *Das Rathaus* (Wiener Geschichtsbücher 12), Wien-Hamburg 1972
- Czeike 1974** = Czeike, F., *Das große Gröner Wien Lexikon*, Wien-München-Zürich 1974
- Czerny 1984** = Czerny, W. E. (Gesamtleitung), *Das österreichische Parlament. Zum Jubiläum des 100jährigen Bestandes des Parlamentsgebäudes*, hrsg. von der Parlamentsdirektion der Republik Österreich, Wien 1984
- Dalos 1998** = Dalos, G., Ungarn. Mythen – Lehren – Lehrbücher, in: Flacke, M. (Hrsg.), *Katalog: Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama*, Deutsches Historisches Museum, München-Berlin 1998 (ebd. 2001), 528–556
- Danelzik-Brüggemann 1996** = Danelzik-Brüggemann, C., *Ereignisse und Bilder. Bildpublizistik und politische Kultur in Deutschland zur Zeit der Französischen Revolution* (Acta humaniora), Berlin 1996
- Dankl 1996** = Dankl, G., Von der „totalen Idee vom Ganzen des Tiroler Krieges“ zum historischen Genre. Der Tiroler Freiheitskampf bei Joseph Anton Koch und Franz von Defregger, in: *Katalog: Heldenromantik. Tiroler Geschichtsbilder im 19. Jahrhundert von Koch bis Defregger*, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Südtiroler Landesmuseum, Innsbruck 1996, 35–40

- Danzer 1888 = Maria Theresia. Festschrift zur Enthüllung des Monumentes. Verfaßt von Danzer, A., illustriert von Greil, A., Wien 1888
- Danzer 1995 = Danzer, G., Das steirische Eisenwesen in der Malerei und Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts (Europäische Hochschulschriften R. 28, Bd. 234), Frankfurt/M.-Wien 1995
- Declodet 1998 = Declodet, L. R. G. (Hrsg.), An meine Völker. Die Literarisierung Franz Joseph I., Bern 1998
- Defregger 1983 = Defregger, H. P., Defregger 1835–1921, Rosenheim 1983
- Dehio Kärnten 1976 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Kärnten, Wien 1976
- Dehio Burgenland 1980 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Burgenland, Wien 1980
- Dehio Steiermark 1982 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark (ohne Graz), Wien 1982
- Dehio Vorarlberg 1983 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Vorarlberg, Wien 1983
- Dehio Salzburg 1986 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Salzburg. Stadt und Land, Wien 1986
- Dehio Niederösterreich 1990 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich nördlich der Donau, Wien 1990
- Dehio Niederösterreich 2003 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich südlich der Donau, 2 Teile, Horn-Wien 2003
- Dehio Wien 1993 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien. II. bis IX. und XX. Bezirk, Wien 1993
- Dehio Wien 1996 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien. X. bis XIX. und XXI. bis XXIII. Bezirk, Wien 1996
- Dehio Mühlviertel 2003 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Oberösterreich: Mühlviertel, Horn-Wien 2003
- Dehio Wien 2003 = Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien I. Bezirk – Innere Stadt, Horn-Wien 2003
- Demandt 2003 = Demandt, P., Luisenkult. Die Unsterblichkeit der Königin von Preußen, Köln-Weimar-Wien 2003
- Deuer 1988 = Deuer, W., Das Haus Neuer Platz 14 in Klagenfurt im Spiegel der Jahrhunderte. Vom Bürgerhaus und Adelspalais zur Hauptanstalt der Kärntner Sparkasse, Klagenfurt 1988
- Deuer 1992 = Deuer, W., Auf den Spuren der Habsburger in Klagenfurt. Eine topographisch-historische Bestandsaufnahme, in: Die Kärntner Landsmannschaft 1992, H. 9/10, 24–36
- Deuer 1994 = Deuer, W., Das Landhaus zu Klagenfurt, Klagenfurt 1994
- Deutsch 1869 = Deutsch, E., Gedenkblätter an Kaiser Joseph II. gesammelt zum 29. August 1869, Brünn 1869
- Dickinger 2001 = Dickinger, C., Franz Joseph I. Die Entmythisierung, Wien 2001
- Dienes 1982 = Dienes, G. M., Die Errichtung des Tegetthoff-Denkmales in Graz am 1. Dezember 1935. „Ein österreichisches patriotisches Fest“, in: Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark 73 (1982), 183–206
- Dietrich 1996 = Dietrich, E. (Hrsg.), Stadt im Gebirge. Leben und Umwelt in Innsbruck im 19. Jahrhundert, Innsbruck-Wien 1996
- Dietrich 1998 = Dietrich, C., Regimentsdenkmäler als Symbole für Reichseinheit und militärische Tradition. Eine Wiener Sonderentwicklung in der ausgehenden Monarchie, in: Riesenfellner, S. (Hrsg.),

- Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien-Köln-Weimar 1998, 225–268
- Dimmel / Heintschel 1995** = Dimmel, W. und Heintschel, H.-C., Dichterkult an der Peripherie: die Hamerling-Denkmäler im oberen Waldviertel, in: Haas, H. und Stekl, H. (Hrsg.), Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler (Bürgertum in der Habsburgermonarchie IV), Wien-Köln-Weimar 1995, 205–228
- Doberer 1977** = Doberer, E. u.a. (Bearb.), Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster, I. Teil: Das Stift – der Bau und seine Einrichtung (Österreichische Kunsttopographie 43/1), Wien 1977
- Dobersberger 1997** = Dobersberger, R., Johann Ladislaus Pyrker. Dichter und Kirchenfürst, St. Pölten-Wien 1997
- Domanig 1907** = Domanig, K., Die deutsche Medaille in kunst- und kulturhistorischer Hinsicht. Nach dem Bestande der Medaillensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1907
- Dopsch 1995** = Dopsch, H., Salzburg und Österreich – vom geistlichen Fürstentum zum Bundesland, in: Plaschka, R. G., Stourzh, G. und Niederkorn, J. P. (Hrsg.), Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute (Archiv für österreichische Geschichte 136), Wien 1995, 65–107
- Dopsch / Hoffmann 1996** = Dopsch, H. und Hoffmann, R., Geschichte der Stadt Salzburg, Salzburg-München 1996
- Drewes 1994** = Drewes, F. J., Hans Canon (1829–1885). Werkverzeichnis und Monographie (Studien zur Kunstgeschichte 84), 2 Bände, Hildesheim-Zürich-New York 1994
- Dubnická 1960** = Dubnická, E., Peter M. Bohúň. Život a dielo, Praha 1960
- Duller 1859** = Duller, E., Erzherzog Carl von Oesterreich, Pest 1859 (Wien 1847)
- Dunzinger 1949** = Dunzinger, H., Karl Adam Kaltenbrunner, Diss. phil. Wien 1949
- Duschnitz / Kolberg 1899** = Duschnitz, A. und Kolberg, E., Die Jubiläums-Ausstellung Wien 1898, Wien 1899
- Ebner / Würthinger 1999** = Ebner, J. und Würthinger, M., Der Neue Dom zu Linz auf dem Weg zur Kathedrale und Pfarrkirche. Vom Projekt zur Weihe (1924), in: Oberösterreichische Heimatblätter 53 (1999), H. 1/2, 21–45
- Effenberger 1985** = Effenberger, M., Der Pfleger Ignaz von Kürsinger. Ein bedeutender Mann und seine Verdienste um Mittersill und den Oberpinzgau, in: Forcher, M. (Hrsg.), Mittersill in Geschichte und Gegenwart, Mittersill 1985, 225–230
- Egg 1973** = Egg, E., Chronik des Ferdinandeums 1823 bis 1973, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum 53 (1973), 5–93
- Egg 1973 II** = Egg, E., Tirol in alten Ansichten. Nord-, Ost- und Südtirol (Österreich in alten Ansichten IV), Salzburg 1973
- Egg 1974** = Egg, E., Die Hofkirche in Innsbruck. Das Grabdenkmal Kaiser Maximilians I. und die Silberne Kapelle, Innsbruck-Wien-München 1974
- Egger 1976** = Egger, H., Das Nachleben der babenbergischen Epoche in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Katalog: 1000 Jahre Babenberger in Österreich, Stift Lilienfeld, Wien 1976, 639–646
- Eglau 2000** = Eglau, S., „Gott erhalte“ und „Sei gesegnet ohne Ende“. Deutsch-Österreich, du „herrliches“ „Land der Berge“?! Zur „Kanon-“ und „Code-Problematik“ der österreichischen Nationalhymne als „Gedächtnisort“ bzw. instrumentalisiertes musikalisches Symbol einer kollektiven österreichischen nationalen Identität, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Graz 2000

- Ehmer 1997** = Ehmer, H., Württembergische Geschichtsbilder. Die württembergische Regenten- und Landesgeschichte im Spiegel der Fresken Gegenbaurs im Neuen Schloß in Stuttgart, in: Krimm, K. und John, H. (Hrsg.), Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie. Festschrift für Hansmartin Schwarzmaier zum 65. Geburtstag, Sigmaringen 1997, 251–276
- Eisenstadt 1991** = Eisenstadt, S. N., Die Konstruktion nationaler Identitäten in vergleichender Perspektive, in: Giesen, B. (Hrsg.), Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit, Frankfurt/M. 1991, 21–38
- Eitelberger 1862** = Eitelberger von Edelberg, R., Wie steht die Kunst in Oesterreich? Eine Betrachtung aus Anlaß der Londoner Kunstausstellung, Wien 1862
- Eitelberger 1879** = Eitelberger von Edelberg, R., Eine österreichische Geschichtsgalerie, in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II (Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen), Wien 1879, 53–80 (zuerst veröffentlicht in: „Oesterreichische Revue“, 1866, H. 3)
- Eitelberger 1879 II** = Eitelberger von Edelberg, R., Zur Reform der Landesmuseen in Österreich, in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II (Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen), Wien 1879, 241–252 (zuerst veröffentlicht in: „Oesterreichische Wochenschrift für Wissenschaft und Kunst“ 1872, Nr. 52)
- Eitelberger 1879 III** = Eitelberger von Edelberg, R., Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848, in: ders., Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. I (Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit), Wien 1879, 37–60
- Ellmauer 1807** = Ellmauer, J., Denkmal Josephs des Zweyten auf Befehl seiner Majestät Franz des Ersten errichtet durch Franz Zauner (...), Wien 1807
- Engel-Janosi 1931** = Engel-Janosi, E., Kaiser Josef II. in der Wiener Bewegung des Jahres 1848, in: Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Stadt Wien 11 (1931), 53–72
- Engerth 1994** = Engerth, R., Eduard Ritter von Engerth (1818–1897). Maler, Lehrer, Galeriedirektor und Kunstschriftsteller. Beiträge zu Leben und Werk (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 26), Wien 1994
- Erben / John 1903** = Erben, W. und John, W., Katalog des k. und k. Heeresmuseums im Auftrage des Kuratoriums, Wien 1903
- Evans 2003** = Evans, R. J. W., 1848 in Mitteleuropa: Ereignis und Erinnerung, in: Haider, B. und Hye, H. P. (Hrsg.), 1848. Ereignis und Erinnerung in den politischen Kulturen Mitteleuropas (Zentraleuropastudien 7), Wien 2003, 31–55
- Faber 1863** = Faber, J. F., Joseph II. und Franz Joseph I. Eine historische Parallele, Stuttgart 1863
- Fabich-Görg 2003** = Fabich-Görg, T., „Wiener Stolz“. Die Rathaus-Skulpturen und ihre Modelle im Wien Museum (Katalog der Plastiken im Wien Museum 1), Wien-Köln-Weimar 2003
- Faix 2000** = Faix, G., Vaterländische Geschichte als öffentliches Ereignis im Königreich Württemberg, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 59 (2000), 119–139
- Falkenhausen 1993** = Falkenhausen, S. von, Italienische Monumentalmalerei im Risorgimento 1830–1890. Strategien nationaler Bildersprache, Berlin 1993
- Farrugia 1990** = Farrugia, J., Votivkirche in Wien, Ried/I. 1990
- Faßbinder / Brückler 1997** = Faßbinder, B. und Brückler, T., Kunst im Bezirk Hollabrunn. Ausstellungskatalog unter besonderer Berücksichtigung der Bestände des Stadtmuseums Alte Hofmühle Hollabrunn, Hollabrunn 1997

- Fastert 2000** = Fastert, S., Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des 19. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliche Studien 86), München-Berlin 2000
- Feichtinger 1984** = Tirol 1809 in der Literatur. Eine Textsammlung ausgewählt und kommentiert von Feichtinger, J. (Literarische Zeugnisse aus Tirol 4), Bozen 1984
- Feichtinger 2003** = Feichtinger, J., Habsburg (post)-colonial. Anmerkungen zur Inneren Kolonisierung in Zentraleuropa, in: Feichtinger, J., Prutsch, U. und Csáky, M. (Hrsg.), Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 2), Innsbruck-Wien-München-Bozen 2003, 13–31
- Felber / Krasny / Rapp 2000** = Felber, U., Krasny, E. und Rapp, C., Smarts Exports. Österreich auf den Weltausstellungen 1851–2000, Wien 2000
- Felder 2002** = Felder, N., Die historische Identität der österreichischen Bundesländer, Innsbruck-Wien-München-Bozen 2002
- Fellner 1984** = Fellner, F., Geschichtswissenschaft, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 374–379
- Felmayer 1981** = Felmayer, J. (Bearb.), Die profanen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck außerhalb der Altstadt (Österreichische Kunsttopographie 45), Wien 1981
- Felmayer 1986** = Felmayer, J., Oettinger, K. und R. und Scheicher, E. (Bearb.), Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten (Österreichische Kunsttopographie 47), Wien 1986
- Felsenthal 1814** = Felsenthal, C. von, Österreich und seine Herrscher Reihe. Ein Zeitengemälde zur Feyer des Tages, Wien 1814
- Ferenczy 1980** = Ferenczy, H., Das Schottenstift und seine Kunstwerke, Wien 1980
- Festschrift Johann 1982** = „Hanns, der Thernberger“. Festschrift anlässlich der Ausstellung zum 200. Geburtstag Erzherzog Johanns, Scheiblingkirchen-Thernberg 1982
- Festschrift Mattsee 1977** = Festschrift zur 1200-Jahr-Feier des Stiftes Mattsee, Salzburg o.J. (1977)
- Festschrift Türk 1959** = Festschrift zum Gedenken an Johann Baptist Türk, den Führer des Kärntner Landsturmes im Freiheitskampf des Jahres 1809, Klagenfurt 1959
- Feuchtmüller 1949** = Feuchtmüller, R., Das Niederösterreichische Landhaus. Ein kunsthistorisches Denkmal 1513–1850, Wien 1949
- Feuchtmüller 1963** = Feuchtmüller, R., Architektur, Plastik, Malerei, in: Feuchtmüller, R. und Mrazek, W., Biedermeier in Österreich, Wien-Hannover-Bern 1963, 5–66
- Feuchtmüller 1964** = Feuchtmüller, R., Die Plastik. Die Malerei, in: Feuchtmüller, R. und Mrazek, W., Kunst in Österreich 1860–1918, Wien-Hannover-Bern 1964, 35–74
- Feuchtmüller 1970** = Feuchtmüller, R., Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik, Wien 1970
- Feuchtmüller 1975** = Feuchtmüller, R., Die Wallfahrt König Ferdinands V. von Ungarn nach Maria Zell im Jahre 1833 in den Bildern von Eduard Gurk, in: Via sacra. Das Wallfahrtsmuseum in Kleinmariazell (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde XV), Wien 1975, 78–90
- Feuchtmüller 1982** = Feuchtmüller, R., Die Herrengasse (Wiener Geschichtsbücher 28), Wien-Hamburg 1982
- Feuchtmüller 1982 II** = Feuchtmüller, R., Die spätbarocke Umgestaltung der Stiftskirche unter Abt Beda Seauer, in: Festschrift St. Peter zu Salzburg 582–1982, Salzburg 1982, 653–693
- Feuchtmüller 1996** = Feuchtmüller, R., Ferdinand Georg Waldmüller 1793–1865. Leben – Schriften – Werke, Wien-München 1996

- Fliedl 1977 = Fliedl, G., Monumentalbau im Historismus. Architektur als Legitimation, Diss. phil. Wien 1977
- Fliedl 1986 = Fliedl, G., Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918, Salzburg-Wien 1986
- Fliedl 1992 = Fliedl, G., Das Joanneum – „(...) kein normales Museum (...)“, in: Fliedl, G., Murtenthaler, R. und Posch, H. (Hrsg.), Museumsraum – Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens, Wien 1992, 11–30
- Föttinger 1951 = Föttinger, K., Franz Sartori und Franz Xaver Schweickhardt. Österreichische Topographien im Vormärz, Diss. phil. Wien 1951
- Fontana 1986 = Fontana, J. u.a., Geschichte des Landes Tirol, Bd. 2, Bozen-Innsbruck-Wien 1986
- Fontana 1987 = Fontana, J. u.a., Geschichte des Landes Tirol, Bd. 3, Bozen-Innsbruck-Wien 1987
- Frass 1962 = Frass, O., Quellenbuch zur österreichischen Geschichte, Bd. III, Wien 1962
- Fraungruber 1904 = Gott erhalte! Österreichs Herrscher und Helden im Liede. Für die Schuljugend ausgewählt von Fraungruber, H., Wien 1904
- Fraungruber (1910) = Österreichs Walhalla. Namhafte Österreicher in Wort und Lied. Für die reifere Jugend ausgewählt und bearbeitet von Fraungruber, H., Stuttgart o.J. (1910)
- Frey 1924 = Frey, D. (Bearb.), Die Denkmale des politischen Bezirkes Baden (Österreichische Kunsttopographie 18), Wien 1924
- Fried 2004 = Fried, J., Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorie, München 2004
- Friedrich 1908 = Friedrich, A., Gott erhalte unsern Kaiser! Ein patriotisches Lieder-Festspiel für Schule, Haus und Familie zum 60jährigen glorreichen Regierungs-Jubiläum unseres allergnädigsten Kaisers und Königs Franz Joseph I., Graz 1908
- Friese 1999 = Friese, H., Identität: Begehren, Name und Differenz, in: Assmann, A. und Friese, H. (Hrsg.), Identitäten (Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3), Frankfurt/M. 1999, 24–43
- Frisch 1881 = Frisch, F., Kaiser Josef II. Ein Bild seines Lebens und Wirkens. Festschrift zur hundertjährigen Gedenkfeier. Größere Ausgabe, Wien 1881
- Frodl 1974 = Frodl, G., Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis. Mit einem Beitrag von Mikula, R., Salzburg 1974
- Frodl 1984 = Frodl, W., Die Einführung der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 395–400
- Frodl 1987 = Frodl, G., Wiener Malerei der Biedermeierzeit, Rosenheim 1987
- Frodl 1987 II = Frodl, W., Der Aufbruch zur modernen Denkmalpflege in Österreich, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil: 1880–1916. Glanz und Elend (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 186), Beiträge, Schloß Grafenegg, Wien 1987, 231–237
- Frodl 2002 = Frodl, G. (Hrsg.), 19. Jahrhundert (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich V, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), München-Berlin-London-New York 2002
- Frodl / Frodl 1992 = Frodl, G. und Frodl, M., Das Wiener Genrebild. Gedanken zu seiner Entstehung, in: Frodl, G. und Schröder, K. A. (Hrsg.), Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution, München 1992, 44–52
- Frodl / Schröder 1992 = Frodl, G. und Schröder, K. A. (Hrsg.), Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution, München 1992

- Frodl-Schneemann 1984 = Frodl-Schneemann, M., Johann Peter Krafft 1780–1856. Monographie und Verzeichnis der Gemälde, Wien-München 1984
- Fuchs 1972 = Fuchs, H., Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, Wien 1972
- Fuchs 1973 = Fuchs, H., Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Bd. 3, Wien 1973
- Fuchs 1973 II = Fuchs, H., Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Bd. 2, Wien 1973
- Fuchs 1974 = Fuchs, H., Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Bd. 4, Wien 1974
- Fuchs 2002 = Fuchs, M., Karl V. Eine populäre Figur? Zur Rezeption des Kaisers in deutschsprachiger Belletristik (Geschichte in der Epoche Karls V. 1), Münster/W. 2002
- Fuchs / Telesko 2006 = Fuchs, M. und Telesko, W., Kaiser Karl V. im Historienbild – zur Wechselwirkung von bildender Kunst und Belletristik, in: Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit 6 (2006), H. 2 (im Druck)
- Führer Kremsmünster 1977 = Wutzel, O. (Schriftl.), 1200 Jahre Kremsmünster. Stiftsführer. Geschichte, Kunstsammlungen, Sternwarte, Linz/D. 1977
- Führer Servitenkirche 1986 = Servitenkirche Wien (Christliche Kunststätten Österreichs 150), Salzburg 1986
- Fuhrmann 1734–1737 = Fuhrmann, M., Alt- und Neues Oesterreich, (...), 4 Teile, Wien 1734–1737
- Fuhrmann 1963 = Fuhrmann, F., Salzburg in alten Ansichten: Die Stadt (Österreich in alten Ansichten I), Salzburg 1963 (ebd. 1981)
- Fuhrmann 1980 = Fuhrmann, F., Salzburg in alten Ansichten: Das Land (Österreich in alten Ansichten VIII), Salzburg-Wien 1980
- Fuhrmann 1991 = Fuhrmann, F., Die bildende Kunst, in: Dopsch, H. und Spatzenegger, H. (Hrsg.), Geschichte Salzburgs. Stadt und Land, Bd. II/3, Salzburg 1991, 1551–1617
- Furtner 1997 = Furtner, A. M., Der Mariä Empfängnis Dom in Linz. Ein Kathedralsystem des 19. Jahrhunderts zu Ehren der Unbefleckten Jungfrau, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Salzburg 1997
- Galavics 1986 = Galavics, G., Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet, Budapest 1986
- Gall 1993 = Gall, L., Die Germania als Symbol nationaler Identität im 19. und 20. Jahrhundert (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. philologisch-historische Klasse 1993, Nr. 2), Göttingen 1993
- Geismeyer 1984 = Geismeyer, W., Die Malerei der deutschen Romantiker, Dresden 1984
- Genersich 1793 = Genersich, J., Von der Liebe des Vaterlandes. Ein philosophisch-historischer Versuch, 2 Teile, Wien 1793
- Genser 1992 = Genser, M., Klagenfurt. Habsburg auf vielen Wegen, Klagenfurt 1992
- Gerbel 1998 = Gerbel, C., Vom Imaginären der Nation. Linzer Denkmäler nach der Jahrhundertwende in deutschnationaler Perspektive, in: Riesenfellner, S. (Hrsg.), Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien-Köln-Weimar 1998, 305–331
- Gerbertus 1773 = Gerbertus OSB, M., Pinacotheca principum Austriae (Monumentum Augustae domus Austriacae III/1), St. Blasien 1773 (Freiburg/B. 1760)
- Germer 1998 = Germer, S., Retrovision: Die rückblickende Erfindung der Nationen durch die Kunst, in: Flacke, M. (Hrsg.), Katalog: Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama, Deutsches Historisches Museum, München-Berlin 1998 (ebd. 2001), 33–52

- Gerstenberger von Reichsegg 1908** = Gerstenberger von Reichsegg, K. Ritter, Liebe des Volkes. Eine Festschrift zum sechzigjährigen Jubiläum der glorreichen Regierung Seiner kaiserlichen und königlichen Apostolischen Majestät des Kaisers und Königs Franz Joseph I., Wien 1908
- Geulen 1999** = Geulen, C., Die Metamorphose der Identität. Zur „Langlebigkeit“ des Nationalismus, in: Assmann, A. und Friese, H., Einleitung, in: dies. (Hrsg.), Identitäten (Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3), Frankfurt/M. 1999, 346–373
- Geusau 1807** = Geusau, A. Ritter von, Historisches Tagebuch aller merkwürdigen Begebenheiten (...), Wien 1807
- Ghon 1907** = Ghon, C., Oberkärnten unter französischer Herrschaft, Villach 1907
- Giordani 1962** = Giordani, E., Die Linzer Hafner Offizin. Josef Hafner und seine lithographische Anstalt, Linz/D. 1962
- Gisinger 1998** = Gisinger, A., Die große Erzählung. Das Innsbrucker Panorama als Projektionsfläche für Heimatsehnsucht, in: Katalog: Sehnsucht Heimat. Katalog zur Ausstellung im Salzlager Hall, Kunsthalle Tirol, Innsbruck 1998, 38–51
- Gleich 1833** = Gleich, J. A. (Hrsg.), Das Brandopfer am Altare der Menschenliebe. Eine Gelegenheitsschrift zu dem glorreichen Geburtsfeste unsers allergnädigsten Kaisers Franz I., Wien 1833
- Gnilsen 1972** = Gnilsen, H., „Ecclesia militans Salisburgensis“. „Kulturkampf“ in Salzburg 1848–1914, Diss. phil. Salzburg 1972
- Gollwitzer 1986** = Gollwitzer, H., Ludwig I. von Bayern. Königrum im Vormärz. Eine politische Biographie, München 1986
- Gottfried 2001** = Gottfried, M., Das Wiener Kaiserforum. Utopien zwischen Hofburg und Museums-Quartier. Imperiale Träume und republikanische Wirklichkeiten von der Antike bis heute, Wien-Köln-Weimar 2001
- Grabner 1993** = Grabner, S. (Bearb.), Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865), Museum Carolino Augusteum Salzburg, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck (Sonderband der monographischen Reihe zur Salzburger Kunst), Salzburg 1993
- Grabner 1997** = Grabner, S., Romantik, Klassizismus, Biedermeier, hrsg. von der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien 1997
- Grabner 2000** = Grabner, S., Der Maler Josef Danhauser (1805–1845). Leben und Werk, Diss. phil. Graz 2000
- Grabner 2004** = Grabner, S., Die „Moderne Schule“ in der kaiserlichen Gemäldegalerie und andere Bestrebungen zur Förderung der zeitgenössischen Kunst im 19. Jahrhundert, in: Kräutler, H. und Frodl, G. (Hrsg.), Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. 1903–2003 – 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2004, 93–105
- Grabner 2005** = Grabner, S., Von antiken Helden und bürgerlichem Empfinden. Peter Fendis Illustrationen zu den Balladen von Friedrich von Schiller, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst 11 (2005), H. 1, 22–41
- Grabner 2006** = Grabner, S., Mehr als Biedermeier. Klassizismus, Romantik und Realismus in der Österreichischen Galerie Belvedere, München 2006
- Grefe 1893** = Gedenkbuch der hervorragendsten Männer und Frauen Österreichs. Vom Regierungsbeginne der Habsburgischen Dynastie bis zur Gegenwart, hrsg. von Grefe, C. und A., Wien 1893
- Grefe 1896/1899** = Alt-Oesterreich, hrsg. und im Verlage von Grefe, C., 2 Bände (Text- und Tafelband), Wien 1896–1899

- Grimschitz 1957 = Grimschitz, B., Ferdinand Georg Waldmüller, Salzburg 1957
- Grimschitz 1963 = Grimschitz, B., Österreichische Maler vom Biedermeier zur Moderne, Wien 1963
- Grossegger 1992 = Grossegger, E., Der Kaiser-Huldigungs-Festzug 1898 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 585), Wien 1992
- Grote 1972 = Grote, L., Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 14), München 1972
- Gruber 1985 = Gruber, G., Mozart und die Nachwelt, Salzburg-Wien 1985
- Gruber 2004 = Gruber, G., Wolfgang Amadeus Mozart, in: Brix, E., Bruckmüller, E. und Stekl, H. (Hrsg.), Memoria Austriae I – Menschen, Mythen, Zeiten, Wien 2004, 48–78
- Gutkas 1976 = Gutkas, K., Die Babenberger in der österreichischen Geschichtswissenschaft, in: Katalog: 1000 Jahre Babenberger in Österreich, Stift Lilienfeld, Wien 1976, 647–652
- Gutkas 1990 = Gutkas, K. (Hrsg.), LandesChronik Niederösterreich. 3000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern, Wien-München 1990
- Gyáni 2003 = Gyáni, G., Forgetting the Diversity of the National Past: Contrasting Memories of the Hungarian Millennium, in: Feichtinger, J., Prutsch, U. und Csáky, M. (Hrsg.), Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 2), Innsbruck-Wien-München-Bozen 2003, 209–219
- Haas 1988 = Haas, H., Salzburg in der Habsburgermonarchie. 1.: Vormärz, Revolution und Neoabsolutismus, in: Dopsch, H. und Spatzenegger, H. (Hrsg.), Geschichte Salzburgs. Stadt und Land II/2, Salzburg 1988, 661–717
- Habitzel / Mühlberger / Wiesmüller 1995 = Habitzel, K., Mühlberger, G. und Wiesmüller, W., Habsburgische Landschaften im historischen Roman vor 1850, in: Kaszyński, S. H. und Piontek, S. (Hrsg.), Die habsburgischen Landschaften in der österreichischen Literatur. Beiträge des 11. Polnisch-Österreichischen Germanistentreffens (Warschau 1994), Poznań 1995, 23–56
- Hafner 1977 = Hafner, G. M., Ikonographische Studien zum Werk Moritz von Schwind, Diss. phil. München 1977
- Haffner 1997 = Haffner, A., Die drei Glocknerpanoramen von Markus Pernhart, in: Carinthia I 187 (1997), 431–451
- Hahnl 1979 = Hahnl, A., Der Salzburger Maler Georg Pezolt als Landschaftler, in: Alte und moderne Kunst 24 (1979), H. 162, 66–68
- Hahnl 1992 = Hahnl, A., Das Salzburger Mozart-Denkmal als Kunstwerk, in: Angermüller, R., Das Salzburger Mozart-Denkmal. Eine Dokumentation (bis 1845) zur 150-Jahre-Enthüllungsfest, Salzburg 1992, 214–252
- Haider 1998 = Haider, M. E., Im Streit um die österreichische Nation. Nationale Leitwörter in Österreich 1866–1938, Wien-Köln-Weimar 1998
- Hainisch 1959 = Hainisch, E., Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Lambach (Österreichische Kunsttopographie 34), Wien 1959
- Hanisch 2005 = Hanisch, E., Die Wiener Ringstraße – zwei Pole, zwei Muster der österreichischen Kultur, in: Brix, E., Bruckmüller, E. und Stekl, H. (Hrsg.), Memoria Austriae II – Bauten, Orte, Regionen, Wien 2005, 75–104
- Hanneschläger 1991 = Hanneschläger, I., Historismus und Staatsgeschenke: ein Missale aus Wien für Papst Pius IX., in: Jahrbuch der Universität Salzburg 1989–1991, 173–202
- Hanneschläger 1994 = Hanneschläger, I., Echte und vermeintliche Porträts des Paracelsus, in: Dopsch, H. und Kramml, P. F. (Hrsg.), Paracelsus und Salzburg. Vorträge bei den Internationalen Kongressen in

- Salzburg und Badgastein anlässlich des Paracelsus-Jahres 1993 (Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Ergänzungsbd. 14), Salzburg 1994, 217–249
- Hannesschläger 1996** = Hannesschläger, I., Die Kunstdenkmäler im Gemeindegebiet von Seekirchen, in: Dopsch, E. und H., 1300 Jahre Seekirchen. Geschichte und Kultur einer Salzburger Marktgemeinde, Seekirchen/W. 1996, 427–456
- Häufler o.J.** = Häufler, J., Erinnerung an die Schlachten im Marchfelde (...), Wien o.J. (nach 1836)
- Häusler 1991** = Häusler, W., „Die Zeit steht! – Ihr vergeht!“. Bemerkungen zum Wandel von Geschichtsbild und Geschichtsbewußtsein in der österreichischen Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Katalog: Aus Österreichs Vergangenheit. Entwürfe von Carl von Blaes (1815–1894), Österreichische Galerie, Wien 1991, 23–43
- Häusler 1991 II** = Häusler, W., Habsburgischer Mythos und Geschichtswissenschaft. Thesen zum historisch-politischen Bewußtsein in Österreich, in: Wolfram, H. und Pohl, W. (Hrsg.), Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 18), Wien 1991, 153–155
- Häusler 1992** = Häusler, W., „Biedermeier“ oder „Vormärz“? Anmerkungen zur österreichischen Sozialgeschichte in der Epoche der bürgerlichen Revolution, in: Frodl, G. und Schröder, K. A. (Hrsg.), Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution, München 1992, 35–43
- Häusler 1992 II** = Häusler, W., Die Franzensburg. Ein Führer zu ihrer Geschichte und Kunst, Wien 1992
- Häusler 1995** = Häusler, W., Kaiserstaat oder Völkerverein? Zum österreichischen Staats- und Reichsproblem zwischen 1804 und 1848/49, in: Plaschka, R. G., Stourzh, G. und Niederkorn, J. P. (Hrsg.), Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute (Archiv für österreichische Geschichte 136), Wien 1995, 221–254
- Hager 1989** = Hager, W., Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, Hildesheim-Zürich-New York 1989
- Haiko 1992** = Haiko, P., Das Kunsthistorische Museum als Monumentalbau. Architektur zwischen bürgerlichem Selbstverständnis und imperialer Selbstdarstellung, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 88 (N.F. 52) [1992], 141–155
- Haiko 1998** = Haiko, P., Semper und Hasenauer. Kosmopolitische Neorenaissance versus österreichischer Neobarock, in: Wenzel, C. (Red.), Stilstreit und Einheitskunstwerk. Internationales Historismus-Symposium Bad Muskau, Juni 1997 (Muskauer Schriften 1), Dresden 1998, 199–208
- Haiko 1998 II** = Haiko, P., Bauen in der Versuchsstation Weltuntergang. Wiener Architektur der Jahrhundertwende, in: Piper, E. und Schoeps, J. H. (Hrsg.), Bauen und Zeitgeist. Ein Längsschnitt durch das 19. und 20. Jahrhundert, Basel-Boston-Berlin 1998, 77–91
- Haja 1997** = Haja, M., „Nach der Natur gemahlt“. Überlegungen zur Landschaftsmalerei Ferdinand Georg Waldmüllers, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Ferdinand Georg Waldmüller, Sonderheft 1997, 116–131
- Hajós 1989** = Hajós, G., Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XIV), Wien-Köln 1989
- Hajós 2004** = Hajós, B., Schönbrunner Statuen 1773–1780. Ein neues Rom in Wien (Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots 19), Wien-Köln-Weimar 2004
- Hajós 2006** = Hajós, G. (Hrsg.), Der malerische Landschaftspark in Laxenburg bei Wien. Mit Beiträgen von Bódi, E. u.a. (Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots 21, Forschungen zu Laxenburg [Park und Franzensburg] I), Wien-Köln-Weimar 2006

- Hajós / Vancsa 1980** = Hajós, G. und Vancsa, E., Die Kunstdenkmäler Wiens: Die Profanbauten des III., IV. und V. Bezirkes (Österreichische Kunsttopographie 44), Wien 1980
- Hamann 1984** = Hamann, B., Die Familie Habsburg unter Kaiser Franz Joseph, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 23–42
- Hamann 1984 II** = Hamann, B., Die deutsche Frage, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 320–323
- Hamann 1988** = Hamann, B. (Hrsg.), Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, Wien 1988
- Hamann 1993** = Hamann, B., Rudolf. Kronprinz und Rebell, München-Zürich '1993 (Wien-München '1978) [Neuausgabe Wien 2005]
- Hammer 1935** = Hammer, H., Oesterreichs Propaganda zum Feldzug 1809. Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Propaganda (Zeitung und Leben XXIII), München 1935
- Hanák 1992** = Hanák, P., Die Parallelaktion von 1898. Fünfzig Jahre ungarische Revolution und fünfzig Jahre Regierungsjubiläum Franz Josephs, in: ders., Der Garten und die Werkstatt. Ein kulturgeschichtlicher Vergleich. Wien und Budapest um 1900, Wien 1992, 101–115
- Hanzl / Otillinger / Rizzi 1997** = Hanzl, L., Otillinger, E. B. und Rizzi, W. G., Wohnen in der Hofburg. Das Appartement Kaiser Franz' II. (I.), in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997), 588–619
- Hanzl-Wachter 2004** = Hanzl-Wachter, L., Hofburg zu Innsbruck. Architektur, Möbel, Raumkunst, Repräsentatives Wohnen in den Kaiserappartements von Maria Theresia bis Kaiser Franz Joseph (Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots 17), Wien-Köln-Weimar 2004
- Hardtwig 1978** = Hardtwig, W., Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffs, in: Brix, M. und Steinhauser, M. (Hrsg.), „Geschichte allein ist zeitgemäss“. Historismus in Deutschland, Lahn-Gießen 1978, 17–27
- Hardtwig 1997** = Hardtwig, W., Nation – Region – Staat. Strukturmerkmale des deutschen Nationalismus und lokale Denkmalskulturen, in: Mai, G. (Hrsg.), Das Kyffhäuser-Denkmal 1896–1906. Ein nationales Monument im europäischen Kontext, Köln-Weimar-Wien 1997, 53–83
- Hartmann 1968** = Hartmann, E., Die Hofreisen Kaiser Franz' I., Diss. phil. Wien 1968
- Hastaba 2000** = Hastaba, E., „Unser Museum ist die Vereinigungsstätte für alle Schätze der Wissenschaft, Natur und Kunst in Tirol (...)\", in: Csáky, M. und Stachel, P. (Hrsg.), Speicher des Gedächtnisses, Bibliotheken, Museen, Archive, Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit, Kompensation von Geschichtsverlust (Passagen Orte des Gedächtnisses), Wien 2000, 149–198
- Hastaba 2004** = Hastaba, E., Programm mit Zufall und Abstrichen – gesamttirolisch ausgerichtet: Die Fassade des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum 83 (2003), 63–94
- Haubold 1990** = Haubold, B., Die Grabdenkmäler des Wiener Zentralfriedhofs von 1874 bis 1918 (Kunstgeschichte: Form und Interesse 30), Münster/W. 1990
- Hauenfels 2005** = Hauenfels, T., Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern (Angewandte Kulturwissenschaften Wien 3), Wien 2005
- Haupt 1991** = Haupt, H., Das Kunsthistorische Museum. Die Geschichte des Hauses am Ring. Hundert Jahre im Spiegel historischer Ereignisse. Mit einem Beitrag von Seipel, W., Wien 1991

- Hauser 1991 = Hauser, S. E., Caroline Auguste von Bayern, die vierte Gemahlin Kaiser Franz I. von Österreich, 3 Bände, Diss. phil. Wien 1991
- Hawlik-van de Water 1987 = Hawlik-van de Water, M., Die Kapuzinergruft. Begräbnisstätte der Habsburger in Wien, Wien-Freiburg/B.-Basel 1987
- Heckenast 1835 = Heckenast, M., An Vater Franzens Urne. Eine Trauer-Rede bei Gelegenheit der Todes- und Gedächtnißfeier unsers verewigten Monarchen Franz I. höchstglorreichen und gesegneten Andenkens am 22. März 1835, Kaschau 1835
- Heer 1996 = Heer, F., Der Kampf um die österreichische Identität, Wien-Köln-Weimar 1996 (ebd. 1981, 2001)
- Heerde 1993 = Heerde, J. B. van, Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895–1918, Wien-Köln-Weimar 1993
- Heindl 1991 = Heindl, W., Gehorsame Rebellen. Bürokratie und Beamte in Österreich 1780 bis 1848 (Studien zu Politik und Verwaltung 36), Wien-Köln-Graz 1991
- Heindl 1996 = Heindl, W., Prinz Eugen von Savoyen – „Heros et Philosophicus“. Gedanken zu einem männlichen Schulbuchhelden, in: L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft 7 (1996), H. 1, 56–74
- Heindl 2002 = Heindl, W., Vom schwierigen Umgang mit (Helden-)Ahnen in der Zeit des Nationalismus. Bürgerliche Tugenden, christliche Frömmigkeit und Herrscheridole in der Repräsentanz des Hauses Habsburg, in: Bosshart-Pflüger, C., Jung, J. und Metzger, F. (Hrsg.), Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktion von Identitäten. Festschrift für Urs Altermatt, Frauenfeld-Stuttgart-Wien 2002, 395–418
- Heindl 2005 = Heindl, W., Die „Geburt“ von Heldengestalten und Idolen. Kollektive Erinnerungskultur und nationale Identität in der österreichischen Monarchie, in: Katalog Heldenberg 2005, 55–65
- Heiss 1990 = Heiss, H., Dichterst und Bürgertum. Walthers Beitrag zur Konstituierung und Selbstrepräsentation des bürgerlichen Lagers in Südtirol, in: Egger, O. und Gummerer, H. (Hrsg.), Walther – Dichter und Denkmal, Wien-Lana 1990, 45–51
- Heiß 1991 = Heiß, G., „Das Werden Österreichs“. Die territoriale Entwicklung im Spätmittelalter in der Geschichtsschreibung und in Historienbildern, in: Katalog: Aus Österreichs Vergangenheit. Entwürfe von Carl von Blaas (1815–1894), Österreichische Galerie, Wien 1991, 9–14
- Heizler 1997 = Heizler, V., Ungarischer (magyarischer) Nationalismus im „Kronprinzenwerk“, in: Kiss, E., Kiss, C. und Stagl, J. (Hrsg.), Nation und Nationalismus in wissenschaftlichen Standardwerken Österreich-Ungarns, ca. 1867–1918 (Ethnologia Austriaca 2), Wien-Köln-Weimar 1997, 71–77
- Helfert 1853 = Helfert, J. A. Freiherr von, Über Nationalgeschichte und den gegenwärtigen Stand ihrer Pflege in Oesterreich, Prag 1853
- Helfert 1867 = Helfert, J. A. Freiherr von, Kaiser Franz und die europäischen Befreiungskriege gegen Napoleon I. (Oesterreichische Geschichte für das Volk XVII), Wien 1867
- Herb 1898 = Herb, H. (Hrsg.), Mein Vaterland, mein Österreich. Sammlung österreichisch-patriotischer Citate und Dichtungen, Wien 1898
- Hermann 1991 = Hermann, K. F., Wissenschaft in Salzburg bis zur Wiedererrichtung der Universität (1519–1962), in: Dopsch, H. und Spatenegger, H. (Hrsg.), Geschichte Salzburgs. Stadt und Land, Bd. II/3, Salzburg 1991, 1853–1906
- Hermann 1999 = Hermann, F., Erzabtei St. Peter, Salzburg (Christliche Kunststätten Österreichs 1), Salzburg 1999

- Herzig 1898** = Viribus unitis. Das Buch vom Kaiser. Mit einer Einleitung von Dr. Josef Alexander Freiherr von Helfert, hrsg. von Max Herzig, Wien 1898
- Hevesi 1903** = Hevesi, L., Oesterreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Versuch, Leipzig 1903
- Hillardt 1841** = Hillardt, F. K., Premysl's Denkmal auf dem Königsfelde bei Staditz, err. von dem Hochgeborenen Herrn Erwein Grafen von Nostitz-Rienek, Prag 1841
- Hinteregger 1993** = Hinteregger, M., Das Denkmal und das Grabmal bei Hans Gasser, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Wien 1993
- Hlawatsch 1880** = Hlawatsch, A. (Hrsg.), Aus Böhmens Vergangenheit. Geschichte und Sage, Prag 1880
- Hobsbawm 2002** = Hobsbawm, E., Introduction: Inventing Traditions, in: Hobsbawm, E. und Ranger, T. (Hrsg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge (UK) 2002 (ebd. 1983), 1–14
- Högel / Kurdiovsky 2003** = Högel, K.-P. und Kurdiovsky, R. (Hrsg.), Das Palais Coburg. Kunst- und Kulturgeschichte eines Wiener Adelspalastes zwischen Renaissance-Befestigung und Ringstraßenära, Wien 2003
- Höllner 1981** = Höllner, B., Die Wachau im Spiegel der historisch-topographischen Literatur und Landschaftsmalerei 1815–1848, Diss. phil. Wien 1981
- Hölz 2003** = Hölz, C., Semper und Wien – 1869 bis 1879, in: Nerdinger, W. und Oechslin, W. (Hrsg.), *Katalog: Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*, München-Berlin-London-New York-Zürich 2003, 430–458
- Hölzl Stifter 1996** = Hölzl Stifter, M., Sakrale Malerei im Burggrafentum 1850–1920. Späte Nazarener, Historismus, Jugendstil, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Innsbruck 1996
- Hoffmann 1950** = Hoffmann, L., Sebastian Stief. Ein Salzburger Maler des Biedermeier, Salzburg 1950
- Hoffmann 1968** = Hoffmann, H.-C., Der Ehrenschild des Grafen Maximilian C. O'Donnell, *Jahresschrift Salzburger Museum Carolino Augusteum* 14 (1968), 25–48
- Hoffmann 1981** = Hoffmann, R., Salzburg im Biedermeier. Die Stadt und ihre Einwohner in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 120/121 (1980/1981), 219–287
- Hoffmann 1992** = Hoffmann, R., Bürgerliche Kommunikationsstrategien zu Beginn der liberalen Ära: Das Beispiel Salzburg, in: Stekl, H., Urbanitsch, P., Bruckmüller, E. und Heiss, H. (Hrsg.), „Durch Arbeit, Besitz, Wissen und Gerechtigkeit“ (Bürgertum in der Habsburgermonarchie II), Wien-Köln-Weimar 1992, 317–336
- Hoffmann 1994** = Hoffmann, R., Die Romantiker „entdecken“ Salzburg, in: Haas, H., Hoffmann, R. und Luger, K. (Hrsg.), *Weltbühne und Naturkulisse. Zwei Jahrhunderte Salzburg-Tourismus*, Salzburg 1994, 16–21
- Hoffmann 1994 II** = Hoffmann, R., Frühe Attraktionen, in: Haas, H., Hoffmann, R. und Luger, K. (Hrsg.), *Weltbühne und Naturkulisse. Zwei Jahrhunderte Salzburg-Tourismus*, Salzburg 1994, 22–28
- Hoffmann 2002** = Hoffmann, R., *Mythos Salzburg. Bilder einer Stadt*, Salzburg-München 2002
- Hoffmann / Urbanek 1991** = Hoffmann, R. und Urbanek, E. (Hrsg.), *Golling. Geschichte einer Salzburger Marktgemeinde*, Golling 1991
- Hoffmann / Krause / Kitlitschka 1972** = Hoffmann, H.-C., Krause, W. und Kitlitschka, W., *Das Wiener Opernhaus (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche VIII.1)*, Wiesbaden 1972
- Hojda / Pokorny 1995** = Hojda, Z. und Pokorny, J., Denkmalkonflikte zwischen Tschechien und Deutschböhmen, in: Haas, H. und Stekl, H. (Hrsg.), *Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler (Bürgertum in der Habsburgermonarchie IV)*, Wien-Köln-Weimar 1995, 241–251

- Hojda / Pokorný 1996 = Hojda, Z. und Pokorný, J., Pomníky a zapomníky, Praha 1996
- Hojda / Prahl 1996 = Hojda, Z. und Prahl, R. (Hrsg.), Český lev a Rakouský Orel v 19. Století („Böhmischer Löwe und österreichischer Adler im 19. Jahrhundert“), Praha 1996
- Hojer 1992 = Hojer, G., Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration, München 1992
- Holy 2002 = Holy, M. J., Das Œuvre der Brüder Jobst. Österreichische Dekorations- und Historienmaler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, 3 Bände, Diss. phil. Wien 2002
- Holzmaier 1948 = Holzmaier, E., Münzkunst in Österreich, Wien 1948
- Hormayr 1830 = Hormayr, J. F. von, Die geschichtlichen Fresken in den Arkaden des Hofgartens zu München, München 1830
- Hrabovec / Kováč / Suppan 2001 = Hrabovec, E., Kováč, D. und Suppan, A. (Hrsg.), Die Habsburgermonarchie und die Slowaken 1849–1867, Bratislava 2001
- Hülmbauer 1992 = Hülmbauer, E., Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, Wien 1992
- Hülmbauer 1993 = Hülmbauer, E., Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, Bd. 2, Wien 1993
- Hülmbauer 1998 = Halaus, B., Hülmbauer, E. und Wöhrer, C., Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, Bd. 3, Wien 1998
- Huig 1996 = Huig, M., Der österreichische Staat und die böhmische Historienmalerei 1810–1848, in: Hojda, Z. und Prahl, R. (Hrsg.), Český lev a Rakouský Orel v 19. Století („Böhmischer Löwe und österreichischer Adler im 19. Jahrhundert“), Praha 1996, 288–296
- Huter 1985 = Huter, F., Ein Kaiserjägerbuch II. Teil: Kurzgeschichte des Bergiselmuseums und Katalog, Innsbruck 1985
- Hutter 1990 = Hutter, P., „Die feinste Barbarei“. Das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig, Mainz/R. 1990
- Ilg 1876 = Ilg, A., Das Haus Habsburg und die Kunst in Oesterreich, in: Die Dioskuren. Literarisches Jahrbuch des ersten allgemeinen Beamtenvereines der österreichisch-ungarischen Monarchie 5 (1876), 32–40
- Ilg 1880 = Ilg, A. (pseudonym als „Bernini der Jüngere“), Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunststepistel, Wien 1880
- Ilg 1892 = Ilg, A., Das kunsthistorische Hofmuseums-Gebäude als modernes Architekturwerk, Wien 1892
- Jaki 1999 = Jaki, B. (Hrsg.), National Gallery of Slovenia. Guide to the Permanent Collection, Ljubljana 1999 (slowenisch ebd. 1998)
- Jászi 1929 = Jászi, O., The Dissolution of the Habsburg Monarchy, Chicago 1929
- Jaworski 2002 = Jaworski, R., Polnische Helden – europäische Taten: Sobieski – Kościuszko – Piłsudski, in: Le Rider, J., Csáky, M. und Sommer, M. (Hrsg.), Transnationale Gedächtnisorte in Zentraleuropa (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 1), Innsbruck-Wien-München-Bozen 2002, 13–30
- Jaworski 2003 = Jaworski, R., Bildende Künste und nationale Identifikation im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Tschechen und ihre Nachbarn, in: Österreichische Osthefte 45 (2003), H. 3/4, 419–445
- Jobst 1982 = Jobst, W., Römische Mosaiken in Salzburg, Wien 1982
- Johler 1995 = Johler, R., Walther von der Vogelweide – Erinnerungskultur und bürgerliche Identität in Südtirol, in: Haas, H. und Stekl, H. (Hrsg.), Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler (Bürgertum in der Habsburgermonarchie IV), Wien-Köln-Weimar 1995, 185–203

- John 1913** = John, W. (Hrsg.). Mit Beiträgen von Criste, O. u.a., Erzherzog Karl. Der Feldherr und seine Armee, Wien 1913
- Johnston 1990** = Johnston, O. W., Der deutsche Nationalmythos. Ursprung eines politischen Programms, Stuttgart 1990
- Johnston 1992** = Johnston, W. M., Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938 (Forschungen zur Geschichte des Donauraums 1), Wien-Köln-Weimar 1992 (ebd. 2006)
- Jooss 1999** = Jooss, B., Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit, Berlin 1999
- Judson 1991** = Judson, P. M., „Whether Race or Conviction Should Be the Standard“: National Identity and Liberal Politics in Nineteenth-Century Austria, in: *Austrian History Yearbook* 22 (1991), 76–95
- Judson 1996** = Judson, P. M., Exclusive Revolutionaries. Liberal Politics, Social Experience, and National Identity in the Austrian Empire, 1848–1914, Ann Arbor 1996
- Jungmair 1931** = Jungmair, O., Adalbert Stifter und die Gründung der oberösterreichischen Landesgalerie. Sonderdruck aus den „Alpenländischen Monatsheften“, Graz 1930/1931 (Heft Februar)
- Kahler 1998** = Kahler, T., „Gefallen auf dem Feld der Ehre (...)“. Kriegerdenkmäler für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges in Österreich unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung in Salzburg bis 1938, in: Riesenfellner, S. (Hrsg.), *Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern*, Wien-Köln-Weimar 1998, 365–409
- Kaltenbrunner 1835** = Kaltenbrunner, C. A., Vaterländische Dichtungen, Linz/D. 1835
- Kandelsdorfer 1891** = Kandelsdorfer, K., Der Heldenberg. Radetzky's letzte Ruhestätte und Schloß Wetzdorf, Wien 1891
- Kankoffer 1862** = Kankoffer, I., Bilder aus der vaterländischen Geschichte. Für die Jugend zur Erweckung der Liebe zum Vaterlande; zur Belebung der Treue und Anhänglichkeit für Kaiser und Thron, Wien 1862
- Kann 1962** = Kann, R. A., Kanzel und Katheder. Studien zur österreichischen Geistesgeschichte vom Spärbau zum Frühromantik, Wien-Freiburg/B.-Basel 1962 (New York 1960)
- Kann 1964** = Kann, R. A., Das Nationalitätenproblem der Habsburgermonarchie. Geschichte und Ideengehalt der nationalen Bestrebungen vom Vormärz bis zur Auflösung des Reiches im Jahre 1918, Bd. 1: Das Reich und die Völker (Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft Ost IV), Graz-Köln 1964
- Kapner 1968** = Kapner, G., Zur Situierung der Wiener Ringstraßendenkmäler, in: *Alte und moderne Kunst* 13 (1968), H. 101, 27–31
- Kapner 1968 II** = Kapner, G., Monument und Altstadtbereich. Zur historischen Typologie der Wiener Ringstraßendenkmale, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 22 (1968), 90–97
- Kapner 1969** = Kapner, G., Die Denkmäler der Wiener Ringstraße, Wien-München 1969
- Kapner 1970** = Kapner, G., Freiplastik in Wien (Wiener Schriften 31), Wien-München 1970
- Kapner 1970 II** = Kapner, G., Zur Quellenkunde der Wiener Ringstraßendenkmäler, in: *Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien* 26 (1970), 166–175
- Kapner 1973** = Kapner, G., Ringstraßendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstraßendenkmäler (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche IX.1), Wiesbaden 1973
- Karl 1999** = Karl, T. u.a. (Bearb.), Die Kunstdenkmäler der Stadt St. Pölten und ihrer eingemeindeten Ortschaften. Mit Einleitungen über Archäologie, Stadtgeschichte und Stadtentwicklung (*Österreichische Kunsttopographie* 54), Horn 1999

- Katalog Kunst-Ausstellung 1877** = Katalog der historischen Kunst-Ausstellung 1877, k.k. Akademie der bildenden Künste, Wien 1877
- Katalog Jubiläums-Kunstaussstellung 1898** = Katalog: Jubiläums-Kunstaussstellung 1898, veranstaltet von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wien, Künstlerhaus und Musikvereinsgebäude, Wien 1898
- Katalog Kunst 1906** = Katalog: Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, hrsg. vom Vorstand der deutschen Jahrtausendausstellung, Katalog der Gemälde, München 1906
- Katalog Erzherzog Carl 1909** = Katalog der Erzherzog Carl-Ausstellung. Zur Jahrhundertfeier der Schlacht bei Aspern, Wien 1909
- Katalog Fernkorn 1958** = Katalog: Anton Dominik Ritter von Fernkorn. Zur 80. Wiederkehr des Todestages am 16. November 1878 (45. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie), in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 2 (1958), Nr. 22–24
- Katalog Benczúr 1958** = Katalog Gyula Benczúr, Budapest, Nationalgalerie, Budapest 1958
- Katalog Erzherzog Johann 1959** = Katalog: Erzherzog Johann, Gedächtnisausstellung, Joanneum, Graz 1959
- Katalog Kammermaler 1959** = Katalog: Die Kammermaler um Erzherzog Johann, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Graz 1959
- Katalog Löschenkohl 1959** = Katalog: Hieronymus Löschenkohl 1753–1807 (1. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1959
- Katalog Tirol 1963** = Katalog: Österreich-Tirol 1363–1963, Hofburg Innsbruck, Innsbruck 1963
- Katalog Rint 1968** = Katalog: Johann und Josef Rint. Die Bildschnitzer Adalbert Stiffters, Schloßmuseum Linz/D. (Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 17 [1968], F. 3), Linz/D. 1968
- Katalog Romantik und Realismus 1968** = Katalog: Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Schweinfurt 1968
- Katalog Wien 1800–1850, 1969** = Katalog: Wien 1800–1850. Empire und Biedermeier, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1969
- Katalog Medaille 1969** = Katalog Česká a slovenská medaile 1508–1968, Praha, Národní Galerie, Belvedere, Praha-Bratislava 1969
- Katalog Maximilian 1974** = Katalog: Maximilian von Mexiko 1832–1867, Burg Hardegg, Melk 1974
- Katalog Aigen 1975** = Katalog: Naturpark Aigen, hrsg. von Ziegeleder, E. (Schriftenreihe des Stadtvereins Salzburg, Kulturgut der Heimat 5), Salzburg 1975
- Katalog Babenberger 1976** = Katalog: 1000 Jahre Babenberger in Österreich, Stift Lilienfeld, Wien 1976
- Katalog Trementsky 1977** = Katalog: Die kleine Welt des Bilderbogens. Der Wiener Verlag Trementsky, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1977
- Katalog Dürnkrot 1978** = Katalog: 700 Jahre Schlacht bei Dürnkrot und Jedenspeigen, Schloß Jedenspeigen (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 79), Wien 1978
- Katalog Klassizismus 1978** = Katalog: Klassizismus in Wien. Architektur und Plastik (56. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 87. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie Wien), Wien 1978
- Katalog Österreich 1978** = Katalog: Österreich unter Kaiser Franz Joseph I., Schloß Pottenbrunn, St. Pölten 1978

- Katalog Vorarlberg 1978** = Katalog: Vorarlberg. Kunst und Kultur von der Steinzeit zur Gegenwart (Ausstellungskatalog des Vorarlberger Landesmuseums 78), Bregenz 1978
- Katalog Türken 1979** = Katalog: Wien 1529. Die erste Türkenbelagerung, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1979
- Katalog Joseph II. 1980** = Katalog: Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst, Stift Melk, Niederösterreichische Landesausstellung, Wien 1980
- Katalog Wittelsbach 1980** = Katalog: Wittelsbach und Bayern. Krone und Verfassung, Bd. III/2: König Max I. Joseph und der neue Staat, Völkerkundemuseum München, München-Zürich 1980
- Katalog Maria Theresia 1980** = Katalog: Maria Theresia als Königin von Ungarn, Schloß Halbturn, Eisenstadt 1980
- Katalog Maria Theresia 1980 II** = Katalog: Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages, Schloß Schönbrunn, Salzburg-Wien 1980
- Katalog Franz Joseph 1980** = Katalog: Kaiser Franz Joseph von Oesterreich oder „Der Verfall eines Prinzips“ (64. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1980
- Katalog Aspern 1981** = Katalog: Aspern von der Steinzeit zum Motorenwerk (70. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1981
- Katalog Protestanten 1981** = Katalog: Reformation – Emigration. Protestanten in Salzburg, Schloß Goldegg, Salzburg 1981
- Katalog Erzherzog Johann 1982** = Katalog: Erzherzog Johann von Österreich, Landesausstellung, Schloß Stainz, 2 Bände (Katalog und Beiträge zur Geschichte seiner Zeit), Graz 1982
- Katalog Johann Porträt 1982** = Katalog: Erzherzog Johann im Porträt. Grafik-Münzen-Medaillen-Fotos, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1982
- Katalog Ender 1982** = Katalog: Thomas Ender und die österreichische Landschaftsmalerei 1793–1875, Galerie Hassfurther, Wien 1982
- Katalog St. Peter 1982** = Katalog: St. Peter in Salzburg. Das älteste Kloster im deutschen Sprachraum, 3. Landesausstellung, Salzburg 1982
- Katalog Biedermeier 1982** = Katalog: Biedermeier und Vormärz in Österreich. Vom Wiener Kongreß 1815 zur Revolution des Jahres 1848, Österreichisches Zinnfigurenmuseum Schloß Portenbrunn bei St. Pölten, St. Pölten 1982
- Katalog Oberland 1982** = Katalog: Klassizisten – Nazarener, Kunst im Oberland 1800–1850, Schloßmuseum Landeck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1982
- Katalog Danhauser 1983** = Katalog: Josef Danhauser (1805–1845). Gemälde und Zeichnungen, bearb. von Birke, V., Graphische Sammlung Albertina, Wien 1983
- Katalog Franziskaner 1983** = Katalog: 400 Jahre Franziskaner in Salzburg (VII. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg), Salzburg 1983
- Katalog Ferstel 1983** = Katalog: Heinrich von Ferstel (1828–1883). Bauten und Projekte für Wien (81. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1983
- Katalog Franz Joseph 1984** = Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. I. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, 2 Bände, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984
- Katalog Tirolische Nation 1984** = Katalog: Die Tirolische Nation 1790–1820, Landesausstellung, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1984

- Katalog Metternich 1984** = Katalog: Die Ära Metternich (90. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1984
- Katalog Staat und Kirche 1985** = Katalog: Staat und Kirche in Österreich. Von der Antike bis Joseph II., Ausstellung zum St. Pöltner Diözesanjubiläum 1985, Karmeliterhof, Prandtauerkirche St. Pölten, St. Pölten 1985
- Katalog Diözese St. Pölten 1985** = Katalog: 200 Jahre Diözese St. Pölten, Jubiläumsausstellung, Krems/D., Minoritenkirche Stein, St. Pölten 1985
- Katalog Leopold 1985** = Katalog: Der Heilige Leopold. Landesfürst und Staatssymbol, Stift Klosterneuburg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 155), Wien 1985
- Katalog Eugenius 1986** = Katalog: Eugenius in nummis. Kriegs- und Friedenstaten des Prinzen Eugen in der Medaille, bearb. von Popelka, L., Heeresgeschichtliches Museum Wien, Wien 1986
- Katalog Steiermark 1986** = Katalog: Die Steiermark. Brücke und Bollwerk, Steiermärkische Landesausstellung (Veröffentlichungen des Steiermärkischen Landesarchives 16), Graz 1986
- Katalog Ereignisbild 1987** = Katalog: Das weltliche Ereignisbild in Berlin und Brandenburg-Preußen im 18. Jahrhundert, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlin 1987
- Katalog Portraits 1987** = Katalog: Portraits (1780–1980), Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz 1987
- Katalog Zeitalter 1987** = Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil: 1880–1916. Glanz und Elend (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 186), Katalog, Schloß Grafenegg, Wien 1987
- Katalog Zeitalter 1987 II** = Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil: 1880–1916. Glanz und Elend (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 186), Beiträge, Schloß Grafenegg, Wien 1987
- Katalog Defregger 1987** = Katalog: Franz Defregger und sein Kreis, Tiroler Landesausstellung, Museum der Stadt Lienz, Städtische Galerie im Rathaus, Innsbruck 1987
- Katalog Biedermeier 1987** = Katalog: Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848 (109. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1987
- Katalog Neue Galerie 1988** = Katalog: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum. Gesamtkatalog der Gemälde, Graz 1988
- Katalog Habsburg 1988** = Katalog: Verkaufsausstellung Das Haus Habsburg 1780–1860, Auktionshaus Hassfurther, Wien 1988
- Katalog Lithographie 1988** = Katalog: Wiegendrucke der Lithographie. Wien 1801 bis 1821, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1988
- Katalog Salzburg 1988** = Salzburg als Motiv. Die Graphiksammlung der Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 1988
- Katalog Baden 1988** = Katalog: Im Schatten der Weilburg. Baden im Biedermeier. Eine Ausstellung der Stadtgemeinde Baden, Baden/W. 1988
- Katalog Rudolf 1989** = Katalog: Rudolf. Ein Leben im Schatten von Mayerling (119. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1989
- Katalog Melk 1989** = Katalog: 900 Jahre Benediktiner in Melk, Jubiläumsausstellung 1989, Stift Melk, Melk 1989
- Katalog Biedermeier 1989** = Katalog: Biedermeier in Österreich. Zeichnungen und Aquarelle aus der Graphischen Sammlung Albertina Wien, Wien 1989

- Katalog Geschichtsbilder 1989** = Katalog: Geschichtsbilder aus dem alten Österreich. Unbekannte Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, red. von Frodl, G., Österreichische Galerie, Wien 1989
- Katalog Austria picta 1989** = Katalog: Austria picta. Österreich auf alten Karten und Ansichten, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, Graz 1989
- Katalog Salzburg 1989** = Katalog: Schönes altes Salzburg (XIII. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg), Salzburg 1989
- Katalog Hauptstadt 1989** = Katalog: Hauptstadt: Zentren, Residenzen, Metropolen in der deutschen Geschichte, Kunsthalle Bonn, Köln 1989
- Katalog Gott erhalte 1990** = Katalog: Gott erhalte Österreich. Religion und Staat in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Schloß Halbturn, Eisenstadt 1990
- Katalog Mozart 1990** = Katalog: „Zaubertöne“ – Mozart in Wien 1781–1791 (139. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1990
- Katalog Wien Medaille 1991** = Katalog: Wien und die Medaille (Sonderausstellung des Münzkabinetts 6), Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1991
- Katalog Vergangenheit 1991** = Katalog: Aus Österreichs Vergangenheit. Entwürfe von Carl von Blaas (1815–1894), Österreichische Galerie, Wien 1991
- Katalog Michaelerplatz 1991** = Bösel, R. und Benedik, C., Katalog: Der Michaelerplatz in Wien. Seine städtebauliche und architektonische Entwicklung, Kulturkreis Looshaus, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1991
- Katalog Rudigier 1991** = Katalog: F. J. Rudigier. Mensch – Bischof – Politiker, Stadtmuseum Nordico, Linz/D. 1991
- Katalog Romako 1992** = Katalog: Der Außenseiter Anton Romako 1832–1889. Ein Maler der Wiener Ringstraßenzeit (163. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie), Wien 1992
- Katalog Gloggnitz 1992** = Kos, W. (Hrsg.), Katalog: Die Eroberung der Landschaft. Semmering. Rax. Schneeberg, Niederösterreichische Landesausstellung, Schloß Gloggnitz (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 295), Wien 1992
- Katalog Salm 1993** = Katalog: Franz Xaver von Salm. Aufklärer-Kardinal-Patriot, Bischöfliche Residenz Klagenfurt, Klagenfurt 1993
- Katalog Baroque Art 1993** = Katalog: Baroque Art in Central Europe. Crossroads, Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, Budapest 1993
- Katalog Caroline Auguste 1993** = Katalog: Caroline Auguste (1792–1873). Namenspatronin des Salzburger Museums. Kaiserliche Wohltäterin in Salzburg, Salzburger Museum Carolino Augusteum (Jahresschrift 39 des Salzburger Museums Carolino Augusteum), Salzburg 1993
- Katalog Landschaften 1993** = Katalog: Wiener Landschaften (173. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1993
- Katalog Schnorr 1994** = Katalog: Julius Schnorr von Carolsfeld 1794–1872, Museum der bildenden Künste Leipzig, Kunsthalle Bremen, Leipzig 1994
- Katalog Monumente 1994** = Bösel, R. und Krasa, S., Katalog: Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession, Kulturkreis Looshaus, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1994
- Katalog Geld 1994** = Katalog: Geld. 800 Jahre Münzstätte Wien, hrsg. von Häusler, W., Kunsthistorisches Museum, Kunstforum Bank Austria, Münze Österreich, Wien 1994
- Katalog Panorama 1995** = Katalog: Panorama. Architecture and Applied Arts in Hungary 1896–1916, Kyoto, Nationalmuseum für Moderne Kunst, Kyoto 1995

- Katalog Goldmedaillen 1995** = Katalog: Aranyérmek, Ezüstkoszorúk – Goldmedaillen, Silberkränze, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1995
- Katalog Heldenromantik 1996** = Katalog: Heldenromantik. Tiroler Geschichtsbilder im 19. Jahrhundert von Koch bis Defregger, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Südtiroler Landesmuseum, Innsbruck 1996
- Katalog Karl I. 1996** = Katalog: Der letzte Kaiser – Karl I. von Österreich, Landeshauptstadt St. Pölten, Museumsverein Pottenbrunn, St. Pölten 1996
- Katalog Rupert 1996** = Katalog: Hl. Rupert von Salzburg 696–1996, Dommuseum zu Salzburg, Erzabtei St. Peter, hrsg. von Eder OSB, P. und Kronbichler, J., Salzburg 1996
- Katalog Ostarrichi 1996** = Katalog: Ostarrichi-Österreich 996–1996. Menschen, Mythen, Meilensteine, Österreichische Länderausstellung, hrsg. von Bruckmüller, E. und Urbanitsch, P., Horn 1996
- Katalog Traum vom Glück 1996** = Katalog: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, 24. Europarat-Ausstellung, Künstlerhaus und Akademie der bildenden Künste in Wien, 2 Bände, Wien 1996
- Katalog Jagdzeit 1996** = Katalog: Jagdzeit. Österreichs Jagdgeschichte. Eine Pirsch (209. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1996
- Katalog Kaisertum 1996** = Katalog: Kaisertum Österreich 1804–1848, Schallaburg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.E. 387), Bad Vöslau 1996
- Katalog Marianne und Germania 1996** = Katalog: Marianne und Germania 1789–1889. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten – eine Revue, Berliner Festspiele, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1996
- Katalog Ottocento 1997** = Katalog: Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative, Neapel, Museo di Capodimonte, Napoli 1997
- Katalog Libay 1997** = Katalog: Karol Ľudovít Libay (1814–1888). Cesty a návraty na Slovensko, Slowakische Nationalgalerie, Bratislava 1997
- Katalog Engerth 1997** = Katalog: Eduard von Engerth (229. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1997
- Katalog Jagd 1997** = Katalog: „alles Jagd (...) eine Kulturgeschichte“, Kärntner Landesausstellung, Klagenfurt 1997
- Katalog Erinnerung 1997** = Katalog: „Wo sind sie geblieben (...)“. Zeichen der Erinnerung, Heeresgeschichtliches Museum Wien, Wien 1997
- Katalog Campofornido 1997** = Katalog: 1797 – Napoleone e Campofornido. Armi, diplomazia e società in una regione d'Europa, Villa Manin di Passariano, Milano 1997
- Katalog St. Stephan 1997** = Katalog: 850 Jahre St. Stephan. Symbol und Mitte in Wien 1147–1997, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1997
- Katalog Europa 1848, 1998** = Katalog: 1848: das Europa der Bilder, Band: „Der Völker Frühling“, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1998
- Katalog Revolution 1848, 1998** = Katalog: 1848, „das tolle Jahr“. Chronologie einer Revolution (241. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1998
- Katalog Welser 1998** = Katalog: Philippine Welser & Anna Caterina Gonzaga. Die Gemahlinnen Erzherzog Ferdinands II., Schloß Ambras, Wien 1998
- Katalog Mythen 1998** = Flacke, M. (Hrsg.), Katalog: Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama, Deutsches Historisches Museum, München-Berlin 1998 (ebd. 2001)

- Katalog Sammellust 1998** = Ammann, G. und Hastaba, E. (Red.), Katalog: Sammellust. 175 Jahre Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck-Wien 1998
- Katalog Salzburg 1998** = Katalog: Meisterwerke europäischer Kunst. 1200 Jahre Erzbistum Salzburg, Dom-museum Salzburg, Salzburg 1998
- Katalog Godina 1998** = Katalog: Godina 1848 u Hrvatskoj, Hrvatski Povijesni Muzej, Zagreb 1998
- Katalog Fontane 1998** = Katalog: Fontane und die bildende Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, National-galerie, Berlin 1998
- Katalog Mařák 1999** = Katalog: Julius Mařák a jeho žáci, Nationalgalerie Prag, Praha 1999
- Katalog Ereignisse 1999** = Katalog: Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900. Aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof mit Sammlung der Kunstaka-demie (NRW), hrsg. von Sirt, M. unter Mitarbeit von Kortländer, B. und Martin, S., Köln 1999
- Katalog Székely 1999** = Katalog: Székely Bertalan (1835–1910), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1999
- Katalog Wien 1999** = Katalog: Das ungebaute Wien. Projekte für die Metropole. 1800–2000 (256. Sonder-ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1999
- Katalog Runk 1999** = Katalog: Ferdinand Runk. Sammlung der vorzüglichsten mahlerischen Gegenden von Tyrol, Landesmuseum Schloß Tirol, Meran 1999
- Katalog Spätromantiker 2000** = Katalog: Spätromantiker und Nazarener, Bregenz, Vorarlberger Landes-museum, Bregenz 2000
- Katalog Douglas 2000** = Katalog: Norman Douglas (1868 Thüringen – 1952 Capri) Schriftsteller, Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz 2000
- Katalog Ansicht 2000** = Katalog: Von Ansicht zu Ansicht. Oberösterreich in historischen Ortsansichten (Katalog des Oberösterreichischen Landesmuseums N.F. 148), Schloßmuseum Linz, Linz/D. 2000
- Katalog Lothringen 2000** = Katalog: Lothringens Erbe. Franz Stephan von Lothringen (1708–1765) und sein Wirken in Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst der Habsburgermonarchie, St. Pölten 2000
- Katalog Reiter 2000** = Katalog: Franz Reiter (1875–1918). Maler der Münchner Schule, Vorarlberger Lan-desmuseum und Gemeinde Höchst, Bregenz 2000
- Katalog Kronland Salzburg 2000** = Katalog: Kronland Salzburg. Historische Fotografien von 1850 bis 1918 aus der Sammlung des Carolino Augusteum, Salzburger Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Salzburg 2000
- Katalog Zeichenstein 2000** = Katalog: Zeichenstein und Wunderbaum. Österreichs Kirchen und Klöster in ihren Ursprungslegenden, Stiftsmuseum Klosterneuburg, Klosterneuburg 2000
- Katalog Bavaria 2000** = Katalog: Bavaria – Germania – Europa. Geschichte auf Bayerisch (Veröffentli-chungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 42/2000), Landesausstellung des Hauses der Bayeri-schen Geschichte, Regensburg 2000
- Katalog Landesmuseum 2000** = Katalog: Waldmüller-Schiele-Rainer. Meisterwerke des Niederösterreichi-schen Landesmuseums vom Biedermeier bis zur Gegenwart, Niederösterreichisches Landesmuseum, Wien-München 2000
- Katalog Történelem – Kép 2000** = Katalog: Történelem – Kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsola-tából magyarországon, Geschichte – Geschichtsbild. Die Beziehung von Vergangenheit und Kunst in Ungarn, Ungarische Nationalgalerie, Budapest 2000
- Katalog Croatia 2000** = Katalog: Historicism in Croatia, Kunstgewerbemuseum Zagreb, Bd. 1, Zagreb 2000
- Katalog Ender 2001** = Katalog: Gedenkausstellung Johann Nepomuk Ender / Thomas Ender, Kunstsamm-lung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest 2001

- Katalog Lampi 2001** = Katalog: Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751–1830, Trento, Castello del Buonconsiglio, Trento 2001
- Katalog Baroque 2001** = Katalog: Vlnas, V. (Hrsg.), The Glory of the Baroque in Bohemia. Art, Culture and Society in the 17th and 18th Centuries, Nationalgalerie Prag, Praha 2001
- Katalog Monasteries 2001** = Katalog: „paradisum plantavit“. Benedictine Monasteries in Medieval Hungary, Erzabtei Pannonhalma, Pannonhalma 2001
- Katalog Feurstein und Matt 2001** = Katalog: Die Bildhauer Georg Feurstein und Georg Matt, Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz 2001
- Katalog Göttweiger Ansichten 2002** = Katalog: Göttweiger Ansichten. Graphik – Gemälde – Kunsthandwerk, Graphisches Kabinett & Kunstsammlungen, Stiftsarchiv und Stiftsbibliothek Göttweig, Melk 2002
- Katalog Messerschmidt 2002** = Katalog: Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Ostfildern-Ruit 2002
- Katalog Prag 2002** = Katalog: 19th-Century Art, National Gallery in Prague, Prag 2002
- Katalog Armut 2002** = Katalog: Armut (298. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien o.J. (2002)
- Katalog Habsburg 2002** = Katalog: Habsburgs Feste – Habsburgs Trauer, Schloßhof im Marchfeld, Wien 2002
- Katalog Wienerwald 2002** = Katalog: G'schichten aus dem Wienerwald. Vom Urwald zum Kulturwald, Kartause Mauerbach (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 439), St. Pölten 2002
- Katalog Budapest 2003** = Katalog: Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde, Kunsthistorisches Museum Wien, Collegium Hungaricum Wien, Milano 2003 (erweiterte ungarische Fassung: Budapest 2004)
- Katalog Wien 2003** = Katalog: „Mit Stock und Hut“. Aquarelle und Zeichnungen des Wiener Biedermeier (302. Sonderausstellung der Museen der Stadt Wien), Wien 2003
- Katalog Bibel 2003** = Katalog: Die Bibel. Programm für Jahrhunderte, Augustiner Chorherrenstift Klosterneuburg, Klosterneuburg 2003
- Katalog Paris Lodron 2003** = Katalog: Erzbischof Paris Lodron (1619–1653). Staatsmann zwischen Krieg und Frieden, Dommuseum zu Salzburg, Salzburg 2003
- Katalog Prag-Wien 2003** = Prag: Wien. Zwei europäische Metropolen im Lauf der Jahrhunderte, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Wien 2003
- Katalog Piloty 2003** = Katalog: „Großer Auftritt“. Piloty und die Historienmalerei, München, Neue Pinakothek, München-Köln 2003
- Katalog Amerling 2003** = Katalog: Friedrich von Amerling 1803–1887, Österreichische Galerie Belvedere Wien, Leipzig 2003
- Katalog Schwind 2004** = Katalog: Moritz von Schwind, Zauberflöte, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2004
- Katalog Alt-Wien 2004** = Katalog: Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war, Wien Museum, Wien 2004
- Katalog V zajetí vášně 2004** = Hnojil, A. (Hrsg.), Katalog: V zajetí vášně. Sbíрка patrika šimona, Olomouc 2004
- Katalog Heldenberg 2005** = Katalog: Zeitreise Heldenberg – Lauter Helden, Niederösterreichische Landesausstellung 2005 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 458), Horn-Wien 2005
- Katalog Porträts 2006** = Katalog: „Schau mich an“. Wiener Porträts (329. Sonderausstellung des Wien Museums), Wien 2006

- Katzinger 2003** = Katzinger, G., Maximilian Joseph von Tarnoczy – „il mezzo papa“, in: Paarhammer, H. und Rinnerthaler, A. (Hrsg.), Salzburg und der Heilige Stuhl im 19. und 20. Jahrhundert (Veröffentlichungen des Internationalen Forschungszentrums für Grundfragen der Wissenschaften Salzburg N.F. 84), Frankfurt/M.-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien 2003, 29–50
- Kaufmann 2001** = Kaufmann, S. u.a., Kaiserdom und Domschatz, hrsg. vom Historischen Museum der Pfalz, Speyer 2001
- Keil 1989** = Keil, M., Johann Kniep und Karl Ruß als Kammermaler Erzherzog Johanns, Diss. phil. Graz 1989
- Keil 1999** = Keil, R., Die Porträtminiaturen des Hauses Habsburg. Die Sammlung von 584 Porträtminiaturen aus der ehemaligen von Kaiser Franz I. von Österreich gegründeten Primogenitur-Fideikommissbibliothek in der Hofburg zu Wien, Wien 1999
- Keller 1970** = Keller, H., Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart, Freiburg/B.-Basel-Wien 1970
- Kienzl 1986** = Kienzl, B., Die barocken Kanzeln in Kärnten (Das Kärntner Landesarchiv 13), Klagenfurt 1986
- Kipper 2002** = Kipper, R., Der Germanenmythos im Deutschen Kaiserreich (Formen der Erinnerung 11), Göttingen 2002
- Kirchhoff 2001** = Kirchhoff, J., Die Deutschen in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie. Ihr Verhältnis zum Staat, zur deutschen Nation und ihr kollektives Selbstverständnis (1866/67–1918), Berlin 2001 (Diss. phil. Münster/W. 2000)
- Kiss 2004** = Kiss, J. J., Die Entstehung der ungarischen Geschichtsmalerei. Aufklärung, ständischer Nationalismus, ungarische Kunsthistoriographie, in: Born, R., Janatková, A. und Labuda, A. S. (Hrsg.), Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 1), Berlin 2004, 269–286
- Kitlitschka 1981** = Kitlitschka, W., Die Malerei der Wiener Ringstraße. Mit einem Beitrag von Novotny, F. (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche X), Wiesbaden 1981
- Kitlitschka 1984** = Kitlitschka, W., Historismus und Jugendstil in Niederösterreich, St. Pölten-Wien 1984
- Kitlitschka 1984 II** = Kitlitschka, W., Aspekte der Malerei des Historismus in Wien: Spätromantik und Klassizismus, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 455–465
- Kitlitschka 1996** = Kitlitschka, W., Zur Funktion der historistischen Medaille, in: Fillitz, H. (Hrsg.), Katalog: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Künstlerhaus und Akademie der bildenden Künste in Wien, Bd. 1, Wien 1996, 257–265
- Kitlitschka 1997** = Kitlitschka, W., Zu den historistischen Bildausstattungen der Wiener Hofburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997), H. 3/4, 656–661
- Kitlitschka 2003** = Kitlitschka, W., Die Treppengemälde im Haus-, Hof- und Staatsarchiv, in: Auer, L. und Wehdorn, M. (Hrsg.), Das Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Geschichte – Gebäude – Bestände, Innsbruck 2003, 56–60
- Klemun 2000** = Klemun, M., „(...) mit Madame Sonne konferieren.“ Die Großglockner-Expeditionen 1799 und 1800 (Das Kärntner Landesarchiv 25), Klagenfurt 2000
- Klieber 1994** = Klieber, R., Politischer Katholizismus in der Provinz. Salzburgs Christlichsoziale in der Parteienlandschaft Alt-Österreichs (Veröffentlichungen des Internationalen Forschungszentrums für Grundfragen der Wissenschaften Salzburg N.F. 55, Ser. II, Bd. 28), Wien-Salzburg 1994

- Klingenstein 1995** = Klingenstein, G., Was bedeuten „Österreich“ und „österreichisch“ im 18. Jahrhundert? Eine begriffsgeschichtliche Studie, in: Plaschka, R. G., Stourzh, G. und Niederkorn, J. P. (Hrsg.), Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute (Archiv für österreichische Geschichte 136), Wien 1995, 149–220
- Klingenstein 1996** = Klingenstein, E., Ein k.(u.) k. Symbol nationaler Identität: Das Freskenprogramm im Waffenmuseum des Wiener Arsenal, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Wien 1996
- Klingenstein 1996 II** = Klingenstein, E., Zur Problematik eines k.k. Nationaldenkmals. Die Entstehungsgeschichte des nach-1848er Ausstattungsprogramms in den Prunkräumen des Arsenal-Zeughauses, in: Fillitz, H. (Hrsg.), Katalog: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Künstlerhaus und Akademie der bildenden Künste in Wien, Bd. 1, Wien 1996, 53–59
- Klingenstein 1997** = Klingenstein, G., The Meanings of „Austria“ and „Austrian“ in the Eighteenth Century, in: Oresko, R., Gibbs, G. C. und Scott, H. M. (Hrsg.), Royal and Republican Sovereignty in Early Modern Europe. Essays in Memory of Ragnhild Hatton, Cambridge 1997, 423–478
- Klos-Buzek 1987** = Klos-Buzek, F., Fresken zu Erzählungen um Rudolf von Habsburg und der Sinngehalt der Deckengestaltung in den Kaiserzimmern der Kartause Mauerbach, in: Unsere Heimat – Zeitschrift des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich 58 (1987), 189–202
- Koch 1984** = Koch, K., Generaladjutant Graf Crenneville. Politik und Militär zwischen Krimkrieg und Königgrätz (Militärgeschichtliche Dissertationen österreichischer Universitäten 3), Wien 1984
- Kochs 1967** = Kochs, H., Geprägtes Gold. Geschichte und Geschichten um Münzen und Medaillen, Stuttgart 1967
- Kölller 1968** = Kölller, E., Das Grazer Rathaus, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz 1 (1968), 137–148
- Kohle 1998** = Kohle, H., Sentimentale Weltgeschichte. Das Nachleben von Revolution und Empire in der Salonkunst der Zweiten Republik und des Kaiserreiches, in: Gersmann, G. und Kohle, H. (Hrsg.), Frankreich 1848–1870. Die Französische Revolution in der Erinnerungskultur des Zweiten Kaiserreiches, Stuttgart 1998, 99–119
- Kolisko 1931** = Kolisko, M., Caspar von Zumbusch. Mit einem Vorworte von Leisching, E., Zürich-Leipzig-Wien 1931
- Koller 1995** = Koller, H., Rupert von Salzburg. Leben und Werk, Salzburg 1995
- Koller 1997** = Koller, M., Die Erhaltungsprobleme der Ringstraßenmodelle in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997), H. 2, 401–407
- Korger 1892** = Korger, J. (Bearb.), Die Feier der patriotischen Gedenktage Oesterreichs, Znaim 1892
- Kos 1984** = Kos, W., Über den Semmering. Kulturgeschichte einer künstlichen Landschaft, Wien 1984
- Kos 2005** = Kos, W., „Landschaft“. Zwischen Verstaatlichung und Privatisierung, in: Brix, E., Bruckmüller, E. und Stekl, H. (Hrsg.), Memoria Austriae II – Bauten, Orte, Regionen, Wien 2005, 200–235
- Koschatzky 1967** = Koschatzky, W., Neue Forschungen zu den Glasfenstern des Brandhofes, in: Alte und moderne Kunst 12 (1967), H. 90, 28–33
- Koschatzky 1979** = Koschatzky, W. (Hrsg.), Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, Wien-Salzburg 1979
- Koschatzky 1982** = Koschatzky, W., Thomas Ender 1793–1875. Kammermaler Erzherzog Johanns, Graz 1982
- Koschatzky 1987** = Koschatzky, W., Österreichische Aquarellmalerei 1750–1900, Wien 1987
- Koschatzky 1989** = Koschatzky, W., Rudolf von Alt 1812–1905. Die schönsten Aquarelle aus den acht Jahrzehnten seines Schaffens, Salzburg-Wien 1989

- Koschatzky 1995** = Koschatzky, W., Peter Fendi (1796–1842). Künstler, Lehrer und Leitbild. Mit Beiträgen von Hubert Adolph und Alfred Bernhard-Walcher (Veröffentlichung der Albertina 38), Salzburg-Wien 1995
- Koschatzky 2001** = Koschatzky, W., Rudolf von Alt. Mit einer Sammlung von Werken der Malerfamilie Alt der Raiffeisen Zentralbank Österreich AG, Wien-Köln-Weimar 2001
- Koschatzky 2001 II** = Koschatzky, W., Die Kammermaler Erzherzog Johanns, in: *Der Schlern* 75 (2001), H. 4, 227–236
- Kovarik 1976** = Kovarik, M., Das Attentat Johann Libényis auf Kaiser Franz Joseph 1853 und die Gründung der Votivkirche. Eine Studie zur Ära des österreichischen Neoabsolutismus, Diss. phil. Wien 1976
- Kräftner 2004** = Kräftner, J., Liechtenstein Museum Wien. Klassizismus und Biedermeier, München-Berlin-London-New York 2004
- Kralik 1903** = Kralik, R. von, Ein Vorschlag zur künstlerischen Ausgestaltung des Leopoldsberges, Wien 1903
- Kralik 1913** = Kralik, R. von, Der letzte Ritter. Bilder aus der Jugend Kaiser Maximilians I. (Bücherei des österreichischen Volksschriftenvereins VII), Brixen 1913
- Krapf 1991** = Krapf, M., Von der Universalität des Herrschens zur Selbstfindung im Österreichischen Kaiserstaat, in: *Katalog: Aus Österreichs Vergangenheit. Entwürfe von Carl von Blaas (1815–1894)*, Österreichische Galerie, Wien 1991, 15–22
- Krapf 1996** = Krapf, M., Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld. Von der Krypto-Historie zu der des Österreichischen Kaisertums, in: Vogel, G.-H. (Hrsg.), *Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik. Publikation der Beiträge zur VII. Greifswalder Romantikkonferenz 1994*, Greifswald 1996, 170–179
- Krapf / Krapf 2002** = Krapf, M. und A., Der Mann mit dem geschlossenen Visier. Bemerkungen zu Feldmarschall Radetzky's Grabmal auf dem Heldenberg, in: *Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie. Gedenkschrift für Hugo Rokyta (1912–1999)*, hrsg. vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Salzburg (*Vitalis Scientia* 5), Praha 2002, 174–200
- Krasa 1982** = Krasa, S., Das historische Ereignis und seine Rezeption. Zum Nachleben der Zweiten Türkenbelagerung Wiens in der österreichischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, in: *Historisches Museum der Stadt Wien unter der Leitung von Waissenberger, R., Die Türken vor Wien 1683. Europa und die Entscheidung an der Donau*, Salzburg-Wien 1982, 304–318
- Krasa 1983** = Krasa, S., Zum sogenannten „Nachleben“: Kunst und Politik am Thema der Zweiten Türkenbelagerung, in: *Katalog: Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683* (82. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1983, 370–405
- Krasa 1987** = Krasa, S., Josef Kriehuber. Der Porträtist einer Epoche, Wien 1987
- Krasa 2007** = Krasa, S., Die Allegorie der Austria. Die Entstehung des Gesamtstaatsgedankens in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und die bildende Kunst, Wien-Köln-Weimar 2007
- Krasa-Florian 1977** = Krasa-Florian, S., Johann Nepomuk Schaller 1777–1842. Ein Wiener Bildhauer aus dem Freundeskreis der Nazarener, Wien 1977
- Krasa-Florian 1979** = Krasa-Florian, S., Maria Theresia im Denkmalskult, in: Koschatzky, W. (Hrsg.), *Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin*, Salzburg-Wien 1979, 447–455
- Krasa-Florian 1993** = Krasa-Florian, S., Pompeo Marchesi's Kaiser-Franz-Denkmal in Wien. Die kunstpolitischen Beziehungen des Kaiserhofes zu Lombardo-Venetien 1814–1848, in: Springer, E. und Kammer-

- hofer, L. (Hrsg.), *Archiv und Forschung. Das Haus-, Hof- und Staatsarchiv in seiner Bedeutung für die Geschichte Österreichs und Europas* (Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 20), Wien-München 1993, 202–239
- Kraus 1996** = Kraus, C., Die Freiheitskämpfe 1809 und ein „heiliges, romantisches Kleeblatt“. Zur vaterländischen Historienmalerei in Tirol, in: *Katalog: Heldenromantik. Tiroler Geschichtsbilder im 19. Jahrhundert von Koch bis Defregger*, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Südtiroler Landesmuseum, Innsbruck 1996, 21–29
- Krause 1980** = Krause, W., Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900 (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche IX.3), Wiesbaden 1980
- Krause 1984** = Krause, W., Die bildenden Künste, in: *Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg* (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 443–454
- Krause 1984 II** = Krause, W., Plastik und Kunstgewerbe, in: *Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg* (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 485–489
- Krause 1988** = Krause, W., Neugotische Tendenzen in der Sakralkunst des österreichischen Historismus, in: *Bruckner-Symposium 1985. Anton Bruckner und die Kirchenmusik, Linz/D. 1988, 33–39*, in überarbeiteter Form in englischer Sprache abgedruckt als „The Role of Neo-Gothic in the Ecclesiastical Art of Austrian Historicism“, in: *Centropa. A Journal of Central European Architecture and related arts* 3 (2003), Nr. 3, 185–193
- Krause 2003** = Krause, W., Denkmäler als Symbole österreichischer Identität im 19. und 20. Jahrhundert, in: *Österreich in Geschichte und Literatur* 47 (2003), H. 4, 207–215
- Kreissler 1991** = Kreissler, F., Einige Überlegungen zur österreichischen Nationswerdung, in: *Wolfram, H. und Pohl, W. (Hrsg.), Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 18), Wien 1991, 57–69
- Krejs 1995** = Krejs, C., Saisonstadt – Landeshauptstadt. Ein bürgerliches Planungskonzept des 19. Jahrhunderts in Salzburg, in: *Haas, H. und Stekl, H. (Hrsg.), Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler* (Bürgertum in der Habsburgermonarchie IV), Wien-Köln-Weimar 1995, 59–68
- Kriller 1992** = Kriller, B., Die Grenzen der Freiheit: Künstler, Kustos und Ausstattungsmalerei am Beispiel der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 88 (N.F. 52) [1992], 157–187
- Kriller / Kugler 1991** = Kriller, B. und Kugler, G., *Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung. Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes* (Kunsthistorisches Museum Wien, Führer Nr. 42), Wien 1991
- Kristan 1986** = Kristan, M., Die monumentale Glasmalerei der Romantik, des Historismus und des Jugendstils in Österreich, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Wien 1986
- Kristan 1996** = Kristan, M., *Katalog: Der Blick zurück. Österreichische Geschichte in Darstellungen aus der Zeit Kaiser Franz Josephs*, Kulturkreis Looshaus, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1996
- Kristan 1998** = Kristan, M., Denkmäler der Gründerzeit in Wien, in: *Riesenfellner, S. (Hrsg.), Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern*, Wien-Köln-Weimar 1998, 77–165

- Kristan 2000** = Kristan, M., Joseph Urban. Die Wiener Jahre des Jugendstilarchitekten und Illustrators 1872–1911 (Veröffentlichungen der Albertina 41), Wien-Köln-Weimar 2000
- Kronbichler / Kronbichler-Skacha 1984** = Kronbichler, J. und Kronbichler-Skacha, S., Diözesanmuseum St. Pölten. Katalog der ausgestellten Objekte, St. Pölten 1984
- Kronbichler-Skacha 1978** = Kronbichler-Skacha, S., Romantik, Kunst und Architekturtheorie in Österreich zwischen 1770 und 1850, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 30/31 (1977/1978), 259–285
- Kropf 1966** = Kropf, M., Die Wohlfahrtspolitik des österreichischen Herrscherhauses im Vormärz, Diss. phil. Wien 1966
- Krug 2001** = Krug, W., Friedrich Gauer mann 1807–1862. Aus der Sammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums. Mit einem Textbeitrag von Winklbauer, A., Wien-München 2001
- Krug 2003** = Krug, W., Wachau. Bilder aus dem Land der Romantik. Aus der Sammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums und der Topographischen Sammlung der Niederösterreichischen Landesbibliothek, Wien 2003
- Krumeich 2003** = Krumeich, G., Der Tiroler Freiheitskampf gegen Bayern und Frankreich. Andreas Hofer und die Schlacht am Berg Isel, 13. August 1809, in: Krumeich, G. und Brandt, S. (Hrsg.), Schlachtenmythen. Ereignis – Erzählung – Erinnerung, Köln-Weimar-Wien 2003, 133–142
- Krumpöck 2004** = Krumpöck, I. unter Mitarbeit von Zajic, A. und Frodl, B., Die Bildwerke im Heeresgeschichtlichen Museum (Publikation des Heeresgeschichtlichen Museums, Militärhistorisches Institut Wien), Wien 2004
- Kühnel 1971** = Kühnel, H., Die Hofburg (Wiener Geschichtsbücher 5), Wien-Hamburg 1971
- Kunst-Catalog 1873** = Welt-Ausstellung 1873 in Wien. Officieller Kunst-Catalog, Wien 1873
- Kunst Slowakei 1995** = Kunst der Slowakei. Ständige Ausstellung der Slowakischen Nationalgalerie, Bratislava 1995
- Landesmuseum Kärnten 1987** = Das Landesmuseum für Kärnten und seine Sammlungen, Klagenfurt 1987
- Langer 2002** = Langer, B. (Hrsg.), Katalog: Pracht und Zeremoniell. Die Möbel der Residenz München, Residenz München, München 2002
- Langewiesche 2000** = Langewiesche, D., Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa (Beck'sche Reihe 1399), München 2000
- Langsam 1930** = Langsam, W. C., The Napoleonic Wars and German Nationalism in Austria, New York 1930
- Laurenčić (1898)** = Laurenčić, J., Unsere Monarchie. Die österreichischen Kronländer zur Zeit des fünfzigjährigen Regierungs-Jubiläums Seiner k.u.k. Apostolischen Majestät Franz Joseph I., 2 Bände, Wien o.J. (1898)
- Lavrič 2003** = Lavrič, A. (Red.), Dolnicar, J. H., Zgodovina Ljubljanske stolne cerkve, Ljubljana 1701–1714, Ljubljana 2003
- Lechner 1964** = Lechner, A., 1864–1964. 100 Jahre „Verein für Landeskunde von Niederösterreich und Wien“ im Rahmen wissenschaftlich-landeskundlicher Bestrebungen seit Ende des 18. Jahrhunderts, Wien 1964
- Lehtreck 2001** = Lehtreck, H.-J., Herrscher im „royaume agricole“. Das kaiserliche Pflügen als Gegenstand reformabsolutistischer Bildsprache, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64 (2001), H. 3, 365–380
- Leeb 2003** = Leeb, R. u.a., Geschichte des Christentums in Österreich. Von der Spätantike bis zur Gegenwart (Österreichische Geschichte), Wien 2003

- Lehnert 1998** = Lehnert, U., *Der Kaiser und die Siegesallee*. Réclame Royale, Berlin 1998
- Leinz 1981** = Leinz, G., Ludwig I. von Bayern und die Gotik, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 44 (1981), 399–444
- Leisching 1985** = Leisching, P., Die Römisch-Katholische Kirche in Cisleithanien, in: Wandruszka, A. und Urbanitsch, P. (Hrsg.), *Die Habsburgermonarchie 1848–1918*, Bd. IV: Die Konfessionen, Wien 1985, 1–247
- Leitner 1865** = Leitner, Q., *Gedenkblätter aus der Geschichte des kais. kön. Heeres. Vom Beginn des Dreißigjährigen Krieges bis auf unsere Tage*, 42 Lithographien nach Original-Zeichnungen, Wien 1865
- Le Rider 2002** = Le Rider, J., „Athen an der Donau“ 1800 bis 1900: Archäologie eines „Erinnerungsortes“, in: Le Rider, J., Csáky, M. und Sommer, M. (Hrsg.), *Transnationale Gedächtnisorte in Zentraleuropa (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 1)*, Innsbruck-Wien-München-Bozen 2002, 141–161
- Lhotsky 1941** = Lhotsky, A., *Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes. Erster Teil: Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Burg*, Wien 1941
- Lhotsky 1954** = Lhotsky, A., *Geschichte des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 1854–1954 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband XVII)*, Graz 1954
- Lhotsky 1962** = Lhotsky, A., *Österreichische Historiographie (Österreich Archiv – Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte)*, Wien 1962
- Lhotsky 1971** = Lhotsky, A., Vom Familiensinne der Generation Kaiser Franz II., in: ders., *Das Haus Habsburg (Alphons Lhotsky, Aufsätze und Vorträge II)*, Wien 1971, 342–346
- Lhotsky 1976** = Lhotsky, A., Wissenschaft und Unterricht in Österreich 1867 bis 1914, in: ders., *Aus dem Nachlaß (Alphons Lhotsky, Aufsätze und Vorträge V)*, Wien 1976, 243–267
- Lipp 1987** = Lipp, W., *Natur – Geschichte – Denkmal. Zur Entstehung des Denkmalbewußtseins der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt/M.-New York 1987
- Lorenz 1999** = Lorenz, H. (Hrsg.), *Barock (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften)*, München-London-New York 1999
- Luder 1902** = Luder, C., *Johann Ernst Graf von Sprinzenstein*, Wien 1902
- Ludwig 1936** = Ludwig, V. O., *Der Heilige Leopold (Österreichische Biographien 1)*, Innsbruck-Wien 1936
- Lübbe 1979** = Lübbe, H., Identität und Kontingenz, in: Marquard, O. und Stierle, K. (Hrsg.), *Identität (Poetik und Hermeneutik VIII)*, München 1979, 655–659
- Lundwall 1964** = Lundwall, S., *Johann Michael Sattler und sein Werk. Mit einem Exkurs über Panoramamalerei*, Diss. phil. Innsbruck 1964
- Lutterotti 1985** = Lutterotti, O. R. von, *Joseph Anton Koch 1768–1839. Leben und Werk. Mit einem vollständigen Werkverzeichnis*, Wien-München 1985
- Luxová 1974** = Luxová, V., Zur Problematik der Bildhauerkunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Slowakei, in: *Ars. Kunsthistorische Revue der Slowakischen Akademie der Wissenschaften* 1972–1974, H. 1–6, 69–95
- Mackowitz 1967** = Mackowitz, H., Die Malerei im 19. Jahrhundert. Die Plastik im 19. Jahrhundert, in: Ilg, K., *Landes- und Volkskunde. Geschichte, Wirtschaft und Kunst Vorarlbergs*, Bd. IV: Die Kunst, Innsbruck-München 1967, 175–191
- Magenschab 2002** = Magenschab, H., *Erzherzog Johann. Habsburgs grüner Rebell*, München 2002 (Graz-Wien-Köln 1995)

- Magris 2000** = Magris, C., *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*, Wien 2000 (Torino 1963)
- Mai 1997** = Mai, G., *Denkmäler und politische Kultur im 19. Jahrhundert*, in: Mai, G. (Hrsg.), *Das Kyffhäuser-Denkmal 1896–1906. Ein nationales Monument im europäischen Kontext*, Köln-Weimar-Wien 1997, 9–44
- Mai 1997 II** = Mai, G., „Für Kaiser und Reich“. *Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf dem Kyffhäuser*, in: Mai, G. (Hrsg.), *Das Kyffhäuser-Denkmal 1896–1906. Ein nationales Monument im europäischen Kontext*, Köln-Weimar-Wien 1997, 149–177
- Mairoser 2001** = Mairoser, R., *Die Andreas-Hofer-Kapelle in St. Leonhard in Passeier*, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Innsbruck 2001
- Mally 1972** = Mally, A. K., *Der Begriff „österreichische Nation“ seit dem Ende des 18. Jahrhunderts*, in: *Der Donauraum. Zeitschrift für Donauraum-Forschung* 17 (1972), H. 1/2, 48–66
- Mannová 2002** = Mannová, E., *Von Nationalhelden zum Europa-Platz. Inszenierungen des kollektiven Gedächtnisses in Komárno an der slowakisch-ungarischen Grenze*, in: Csáky, M. und Zeyringer, K. (Hrsg.), *Inszenierungen des kollektiven Gedächtnisses. Eigenbilder, Fremdbilder*, Innsbruck-Wien-München-Bozen 2002, 110–131
- Marauschek 1986** = Marauschek, G., *Zur Entstehungsgeschichte des Grazer Stadtparkbrunnens*, in: *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz* 16/17 (1986), 175–191
- Marauschek 2000** = Marauschek, G., *Die Stadt Graz auf der „Culturhistorischen Ausstellung“ 1883. Ein Beitrag zur Geschichte der „ersten“ Steirischen Landesausstellung*, in: *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz* 29/30 (2000), 227–242
- Marek 1996** = Marek, M., „Prag 1848/49“ und die nationale Symbolik in der tschechischen populären Druckgraphik, in: Jaworski, R. und Luft, R. (Hrsg.), *1848/49. Revolutionen in Ostmitteleuropa* (Bad Wiesseer Tagungen des Collegium Carolinum 18), München 1996, 97–127
- Marek 2004** = Marek, M., *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung*, Köln-Weimar-Wien 2004
- Marko 1980** = Marko, E., *Jakob Gauer mann (1773–1843). Leben und Werk*, Diss. phil. Graz 1980
- Martin 1913** = Martin, F., *Die Denkmale des politischen Bezirkes Salzburg. II. Teil* (Österreichische Kunsttopographie 10), Wien 1913
- Martin 1925** = Martin, F., *Kunstgeschichte von Salzburg*, Wien 1925
- Martin 1929** = Martin, F., *Die Denkmale des politischen Bezirkes Tamsweg* (Österreichische Kunsttopographie 22), Wien 1929
- Martin 1934** = Martin, F., *Die Denkmale des politischen Bezirkes Zell am See* (Österreichische Kunsttopographie 25), Baden/W. 1934
- Matsche-von Wicht 1994** = Matsche-von Wicht, B., *Zum Problem des Kriegerdenkmals in Österreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: Koselleck, R. und Jeismann, M. (Hrsg.), *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*, München 1994, 51–90
- Matt 1992** = Matt, W., *Los von Tirol? Die Gründung des Vorarlberger Museumsvereins im politischen Spannungsfeld*, in: Fliedl, G., Muttenthaler, R. und Posch, H. (Hrsg.), *Museumsraum – Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens*, Wien 1992, 71–81
- Mautner / Geramb 1935** = Mautner, K. und Geramb, U. (Hrsg.), *Steirisches Trachtenbuch, Bd. II: von 1780 bis zur Gegenwart*, Graz 1935 (Reprint ebd. 1988)

- Mayer 1904 = Mayer, A., Das niederösterreichische Landhaus in Wien 1513–1848, in: *Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien* 38 (1904), 1–133
- Mayer 1989 = Mayer, G., Österreich als katholische Großmacht. Ein Traum zwischen Revolution und liberaler Ära (Studien zur Geschichte der Österreichisch-Ungarischen Monarchie 24), Wien 1989
- Mayr 1888 = Mayr, A., *Tiroler Dichterbuch*, hrsg. im Auftrage des Vereins zur Errichtung eines Denkmals Walthers von der Vogelweide in Bozen, Innsbruck 1888
- Mayrhofer / Katzinger 1990 = Mayrhofer, F. und Katzinger, W., *Geschichte der Stadt Linz*. Bd. II: von der Aufklärung zur Gegenwart, Linz/D. 1990
- Mazohl-Wallnig 2005 = Mazohl-Wallnig, B., *Zeitenwende 1806. Das Heilige Römische Reich und die Geburt des modernen Europa*, Wien-Köln-Weimar 2005
- Medaillen Wittelsbach 1901 = *Die Medaillen und Münzen des Gesamtthauses (sic!) Wittelsbach*, bearb. und hrsg. vom Conservatorium des Münzkabinetts (sic!), Bd. 1, München 1901
- Meier 2004 = Meier, C., *Das Verschwinden der Gegenwart. Über Geschichte und Politik*, München 2004 (München-Wien 2001)
- Melly 1844 = Melly, E., *Karl Russ. Umriß eines Künstlerlebens*, Wien 1844
- Melville / Rehberg 2004 = Melville, G. und Rehberg, K.-S. (Hrsg.), *Gründungsmythen – Genealogien – Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität*, Köln-Weimar-Wien 2004
- Merckle 1894 = Merckle, K., *Das Denkmal König Friedrichs des Großen in Berlin*, Berlin 1894
- Metzner 1879 = Metzner, A., *Österreichs Regenten in Wort und Bild. Ein Lehr- und Lesebuch für Schule und Haus. Zur Feier der silbernen Hochzeit Allerhöchst Ihrer Majestäten am 24. April 1879*, Teschen 1879
- Migacz 1972 = Migacz, M., *Die Landschaftsbilder im Naturhistorischen Museum in Wien und die Wiener Landschaftsmalerei der Epoche*, Diss. phil. Wien 1972
- Mikoletzky 1975 = Mikoletzky, L., *Zur Entstehung des Franzens-Monuments im Inneren Burghof zu Wien. Aus den Akten der K.K. Allgemeinen Hofkammer*, in: *Wiener Geschichtsblätter* 30 (1975), 84–101
- Mikoletzky 1991 = Mikoletzky, J., *Vom Zensurpfer zum Klassiker. Grillparzer als österreichischer Nationaldichter*, in: Denscher, B. und Obermaier, W. (Hrsg.), *Grillparzer oder die Wirklichkeit der Wirklichkeit*, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Historisches Museum der Stadt Wien, Grillparzer-Gesellschaft, Wien 1991, 135–141
- Mikoletzky 1995 = Mikoletzky, J., *Bürgerliche Schillerrezeption im Wandel: Österreichische Schillerfeiern 1859–1905*, in: Haas, H. und Stekl, H. (Hrsg.), *Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler (Bürgertum in der Habsburgermonarchie IV)*, Wien-Köln-Weimar 1995, 165–183
- Miksch 1981 = Miksch, E., *Wien an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert im Spiegel der Berichte ausländischer Besucher*, Diss. phil. Wien 1981
- Milesi 1965 = Milesi, R., *Die Scheiben Gottlob Samuel Mohns in St. Filippen ob Sonnegg*, in: *Carinthia I* 155 (1965), 755–766
- Milesi 1965 II = Milesi, R., *Barock und Klassizismus in der Grabplastik Kärntens (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten 18)*, Klagenfurt 1965
- Millenkovich-Morold 1914 = Millenkovich-Morold, M. von, *Denkmäler in Wien und Niederösterreich. Dargestellt in Wort und Bild für Schule und Haus. Mit Beiträgen zahlreicher Autoren*, Wien 1914
- Missong 1948 = Missong, A., *Heiliges Wien. Ein Führer durch Wiens Kirchen und Kapellen*, Wien 1948

- Mitterauer 1982** = Mitterauer, M., Politischer Katholizismus, Österreichbewußtsein und Türkenfeindbild. Zur Aktualisierung von Geschichte bei Jubiläen, in: Beiträge zur historischen Sozialkunde 12 (1982), Nr. 4, III-120
- Morath 1998** = Morath, W. (Hrsg.), Sommerreisen nach Salzburg im 19. Jahrhundert. Ergebnisse eines interdisziplinären Symposiums (Berlin, 27.-29. Oktober 1994), Carolino Augusteum Salzburger Museum für Kunst und Kulturgeschichte. Jahresschrift Salzburger Museum Carolino Augusteum 43/44 (1997/1998)
- Mraz 1984** = Mraz, G., Die Kirchen in Österreich zwischen Josephinismus und Liberalismus, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848-1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 87-94
- Mühlberger 1989** = Mühlberger, G., Walther von der Vogelweide und sein Mythos in Südtirol, in: Der Schlern 63 (1989), H. 9, 467-473
- Müller 1844** = Müller, C. F. (Hrsg.), Francisceen. Eine Sammlung von Anekdoten, Charakterzügen, Erinnerungen und merkwürdigen Momenten aus dem Leben und der Regierung des hochseligen Kaisers Franz I. in poetischen Bearbeitungen von verschiedenen Schriftstellern, Wien 1844
- Museumsführer Carolino Augusteum 1996** = Prestel-Museumsführer Salzburger Museum Carolino Augusteum, mit Beiträgen von Birsak, K. u.a., München-New York 1996
- Nagele 1882** = Nagele, A. (Hrsg.), Fest-Album anlässlich des 600jährigen Jubiläums der Belehnung der Habsburger mit Oesterreich, Graz 1882
- Nebehay / Wagner 1981-1991** = Nebehay, I., Wagner, R., Bibliographie altösterreichischer Ansichtenwerke aus fünf Jahrhunderten. Die Monarchie in der topographischen Druckgraphik von der Schedel'schen Weltchronik bis zum Aufkommen der Photographie. Beschreibendes Verzeichnis der Ansichtenwerke, 3 Bände mit 1 Registerband und 2 Nachtragbänden, Graz 1981-1991
- Neubauer-Kienzl / Deuer / Mahlknecht 2000** = Neubauer-Kienzl, B., Deuer, W. und Mahlknecht, E., Barock in Kärnten. Mit einem Beitrag von Berger, E., Klagenfurt 2000
- Niederstätter 1993** = Niederstätter, A., Das 19. Jahrhundert: Landeseinheit und Vorarlberger Identität, in: 75 Jahre selbständiges Land Vorarlberg (1918-1993), Bregenz 1993, 63-87
- Niemetz 1976** = Niemetz OCist. P., Die Babenberger-Scheiben im Heiligenkreuzer Brunnenhaus, Mödling 1976
- Nipperdey 1984** = Nipperdey, T., Geschichte und Orientierung, in: Klingenstein, G. (Hrsg.), Krise des Fortschritts (Studien zu Politik und Verwaltung 5), Wien-Köln-Graz 1984, 11-20
- Nipperdey 1991** = Nipperdey, T., Nachdenken über die deutsche Geschichte, München 1991
- Noll 1993** = Noll, M., Jakob Plazidus Altmutter (1780-1819), geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Innsbruck 1993
- Noltenius 1990** = Noltenius, R., Dichtung, Fest und Denkmal. Identitätsfindung, Politisierung und Nationalisierung der Deutschen durch ihre „Dichterkönige“, in: Egger, O. und Gummerer, H. (Hrsg.), Walther - Dichter und Denkmal, Wien-Lana 1990, 25-33
- Obenaus 1985** = Obenaus, H., Der Heldenberg als vaterländisches, militärgeschichtliches und kulturhistorisches Denkmal, Diss. phil. Wien 1985
- Oberchristl 1923** = Oberchristl, F., Der Mariä-Empfängnis-Dom in Linz a.D. Zum sechzigjährigen Baujubiläum, Linz/D. 1923
- Oberchristl 1924** = Oberchristl, F., Die neuen Gemälde-Fenster des Linzer Domes, Linz/D. 1924

- ÖBL** = Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, bisher 11 Bände, Wien 1957–1999
- Öhlinger 1999** = Öhlinger, W., Wien im Aufbruch zur Moderne (Geschichte Wiens V), Wien 1999
- Oesterreich 1840** = (F. L. Graf von Schirnding), Oesterreich im Jahre 1840. Staat und Staatsverwaltung, Verfassung und Cultur, 2 Bände, Leipzig 1840
- Offizieller Führer 1900** = Offizieller Führer durch die oesterreichischen Abtheilungen der Weltausstellung Paris 1900, Paris 1900
- Ohara 1995** = Ohara, M., Herrschertugenden des Kaiserhauses. Das Bildprogramm der Deckengemälde im großen Kaisersaal der Kartause Mauerbach, in: Frühneuzeit-Info 6 (1995), H. 1, 7–23
- Ohara 1996** = Ohara, M., Rudolf of Habsburg and the Priest. A Study in Iconography of the Counter-Reformation under the House of Habsburg, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 49 (1996), 91–135, 309–328 (Abb.)
- Olin 1985** = Olin, M., The Cult of Monuments as a State Religion in late 19th Century Austria, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 38 (1985), 177–198
- Ortner 1970** = Ortner, E., Heiligenverehrung zwischen Romantik und Moderne in Wien, Diss. theol. Wien 1970
- Ortner 1972** = Ortner, J. P., Marquard Herrgott (1694–1762). Sein Leben und Wirken als Historiker und Diplomat (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 5), Wien 1972
- Ortner 1979** = Ortner, E., Säkularisation und kirchliche Erneuerung im Erzbistum Salzburg 1803–1835 (Veröffentlichungen des Instituts für kirchliche Zeitgeschichte am Internationalen Forschungszentrum für Grundfragen der Wissenschaften Salzburg Ser. II, Bd. 8), Wien-Salzburg 1979
- Ostrowski 1991** = Ostrowski, M. von, Deutsche Monumentalbrunnen von den Freiheitskriegen bis zur Reichsgründung, Diss. phil. Berlin 1991
- Otten 1970** = Otten, F., Ludwig Michael Schwanthaler 1802–1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 12), München 1970
- Ottillinger / Hanzl 1997** = Ottillinger, E. B. und Hanzl, L., Kaiserliche Interieurs. Die Wohnkultur des Wiener Hofes im 19. Jahrhundert und die Wiener Kunstgewerbereform (Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots 3), Wien-Köln-Weimar 1997
- Pabst (1828)** = Pabst, F. X., Dankbare Gefühle treuer Unterthanen-Liebe der Völker des Österreichischen Kaiserstaates am 12^{ten} Februar 1828 zum Allerhöchsten Geburtstage Sr. Majestät Franz I., Wien o.J. (1828)
- Pap 2000** = Pap, R., Unesco Weltkulturerbe Semmeringland in Ölbildern, Aquarellen, Stichen, Lithographien und Fotos, Bruck/L. 2000
- Paret 1990** = Paret, P., Kunst als Geschichte: Kultur und Politik von Menzel bis Fontane, München 1990 (Princeton [NJ] 1988)
- Pauer 1966** = Pauer, H., Kaiser Franz Joseph I. Beiträge zur Bild-Dokumentation seines Lebens. Auszugsweise zusammengestellt aus den Beständen der Porträtsammlung und des Bildarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien-München 1966
- Paul 1853** = Paul, C. (Pseudonym für F. Pachler), Kaiser Max und sein Lieblingstraum. Ein Festspiel, Wien 1853
- Paulmann 2000** = Paulmann, J., Pomp und Politik. Monarchenbegegnungen in Europa zwischen Ancien Régime und Erstem Weltkrieg, Paderborn-München-Wien-Zürich 2000

- Peer 2002 = Peer, P., Die österreichische Landschaftsmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – stilkritische Untersuchungen zu ihren künstlerischen Einflüssen, Diss. phil. Graz 2002
- Pelzel 1774 = Pelzel, F. M., Kurzgefaßte Geschichte der Boehmen, von den aeltesten bis auf die itzigen Zeiten, Prag 1774
- Pemsel 1984 = Pemsel, J., Die Wiener Weltausstellung von 1873, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 182–184
- Pemsel 1989 = Pemsel, J., Die Wiener Weltausstellung von 1873. Das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt, Wien-Köln 1989
- Pendl 1900 = Pendl, E., Österreich auf der Weltausstellung Paris 1900, Wien 1900
- Pennerstorfer 1878 = Pennerstorfer, I. (Hrsg.), Oesterreichische Geschichte in Gedichten. Zum sechshundertjährigen Jubiläum des Einzuges Rudolfs von Habsburg in Wien, Wien 1878
- Pennerstorfer 1882 = Pennerstorfer, I., Festrede zur 600jähr. Jubelfeier der Vereinigung des habsburgischen Herrscherhauses mit Österreich. 27. December 1282 – 27. December 1882, Wien 1882
- Perger 1846 = Die Wiener Kunstvereinsblätter von 1832 bis 1846. Besprochen von Anton Ritter von Perger, Wien 1846
- Pernhart 1993 = Markus Pernhart, Burgen und Schlösser in Kärnten, 194 Bleistiftzeichnungen aus der Zeit um 1860. Mit einem Beitrag von Kreuzer, A., Klagenfurt 1993 (ebd. '1976)
- Petrin 1996 = Petrin, S., „Aus dem unerschöpflichen Born der österreichischen Geschichte (...)“. Zur Entstehung der Fresken im Marmorsaal des Gebäudes der Niederösterreichischen Landesregierung in Wien, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich N.F. 62/2 (1996) [Festgabe des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich zum Ostarrichi-Millennium], 529–554
- Petrová-Pleskotová 1966 = Petrová-Pleskotová, A., Slovenské výtvarné umenie obdobia národného obrodenia, Bratislava 1966
- Pezzl 1826 = Johann Pezzl's Beschreibung von Wien. Siebente Ausgabe verbessert und vermehrt von Ziska, E., Wien 1826
- Pfalz 1905 = Österreichische Krieger- und Wehrmannslieder aus dem Jahre 1809. Aus fliegenden Blättern, handschriftlichen und gedruckten Quellen gesammelt von Pfalz, A., Deutsch-Wagram '1905
- Pfeiffer 1987 = Pfeiffer, K., Die Verschmelzung von Kunst und Natur zur perfekten Illusion. Das Innsbrucker Rundgemälde, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 23 (1987) [Natur und Kunst], 117–121
- Pichler 1997 = Pichler, G., Ein neu gefundener Entwurf für das Kaiser-Franz-Denkmal in Wien von Franz Bauer, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997), 662–665
- Pick 1980 = Pick, I., Die Türkengefahr als Motiv für die Entstehung kartographischer Werke über Wien, Diss. phil. Wien 1980
- Pickl 1982 = Pickl, O. (Hrsg.), Erzherzog Johann und Österreich. Sein Wirken in seiner Zeit. Festschrift zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages (Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark 33), Graz 1982
- Pickl 1992 = Pickl, O. (Hrsg.), 800 Jahre Steiermark und Österreich 1192–1992. Der Beitrag der Steiermark zu Österreichs Größe (Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark 35), Graz 1992
- Pizzinini 1984 = Pizzinini, M., Andreas Hofer. Seine Zeit. Sein Leben. Sein Mythos, Wien 1984
- Planner-Steiner 1983 = Planner-Steiner, U., Das neue Rathaus – ein Bau im Geist seiner Zeit, in: Wiener Rathausbuch, Fotografiert von Lessing, E., Textbeiträge von Czeike, F., Planner-Steiner, U. und Roschitz, K., Wien-München 1983, 27–46

- Planner-Steiner / Eggert 1978** = Planner-Steiner, U., Friedrich von Schmidt – Eggert, K., Carl von Hase-nauer (Die Wiener Ringstraße, Bild einer Epoche VIII.2), Wiesbaden 1978
- Plattner 1999** = Plattner, I., Fin de Siècle in Tirol. Provinzkultur und Provinzgesellschaft um die Jahrhun-dertwende, Innsbruck-Wien 1999
- Plesser / Tietze 1910** = Plesser, A. und Tietze, H., Die Denkmale des politischen Bezirkes Pöggstall (Öster-reichische Kunsttopographie 4), Wien 1910
- Poch-Kalous 1948** = Poch-Kalous, M., Johann Martin Fischer. Wiens bildhauerischer Repräsentant des Josefismus (Forschungen zur österreichischen Kunstgeschichte 3), Wien 1948
- Poch-Kalous 1970** = Poch-Kalous, M., Wiener Plastik im 19. Jahrhundert, in: Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien (Geschichte der Stadt Wien, hrsg. vom Verein für Geschichte der Stadt Wien N.R. VII, 1), Wien 1970, 163–250
- Podbrecky 2003** = Podbrecky, I., Koordination und Subordination. Gottfried Sempers Wiener Kaiserfo-rum als symbolischer Raum, in: Wiener Geschichtsblätter 58 (2003), H. 4, 316–332
- Pötschner 1962** = Pötschner, P., Franz Steinfelds „Hallstätter See“ von 1834, in: Mitteilungen der Öster-reichischen Galerie 6 (1962), Nr. 50, 29–32
- Pötschner 1978** = Pötschner, P., Wien und die Wiener Landschaft. Spätbarocke und biedermeierliche Land-schaftskunst in Wien, Salzburg 1978
- Pötschner 1994** = Pötschner, A., Ikonographie der österreichischen Kaiser im 19. Jahrhundert mit einem Ausblick in das 20. Jahrhundert, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Wien 1994
- Pötschner 1999** = Pötschner, A., Das Burgtor auf dem Heldenplatz, in: *Arx* 21 (1999), H. 1, 9–14
- Pötzl-Malikova 1976** = Pötzl-Malikova, M., Die Plastik der Ringstraße. Künstlerische Entwicklung 1890–1918 (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche IX.2), Wiesbaden 1976
- Pollak 1911** = Pollak, F., Anton Dominik von Fernkorn. Ein österreichischer Plastiker, Wien 1911
- Polleross 1988** = Polleross, F. B., Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert (Manuskripte zur Kunstwissenschaft 18/I und II), Worms/R. 1988
- Polleross 1997** = Polleross, F. B., Arbor monarchia. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes um 1700, in: Frühneuzeit-Info 8 (1997), H. 1, 7–23
- Polleross 2000** = Polleross, F. B., Kaiser, König, Landesfürst: Habsburgische „Dreifaltigkeit“ im Porträt, in: Beyer, A. (Bearb.) unter Mitarbeit von Schütte, U. und Unbehaun, L., Bildnis, Fürst und Territorium (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur 2), München-Berlin 2000, 189–218
- Prahl 2000** = Prahl, R. u.a., Prag 1780–1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern, Praha 2000
- Preiss 1997** = Preiss, P., „Eucharistia – Hic Austria“. Die Ursprungslegende der Pietas Habsburgo-Austriaca Eucharistica und der Entstehung des Bindenschildes in den Gemälden des Habsburgersaales im Lust-schloß „Troja“ bei Prag, in: Müller, R. A. (Hrsg.), Bilder des Reiches (Irseer Schriften 4), Sigmaringen 1997, 369–395
- Primisser 1821** = Der Stammbaum des Allerdurchlauchtigsten Hauses Habsburg-Oesterreich. In einer Rei-he von Bildnissen Habsburgischer Fürsten und Fürstinnen von Rudolf I. bis Philipp dem Schoenen nach dem in der k.k. Ambraser Sammlung befindlichen, auf Befehl Kaiser Maximilians I. verfertigten Originalgemahlde zum Erstenmale herausgegeben durch das Lithographische Institut und mit kurzen historischen und Kunstdnachrichten begleitet von Alois Primisser, Custos am k.k. Münz- und Antiken-kabinet und der k.k. Ambraser Sammlung zu Wien, o.O., o.J. (1821)

- Probszt-Ohstorff 1964** = Probszt-Ohstorff, G., Die Kärntner Medaillen, Abzeichen und Ehrenzeichen (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten 11), Klagenfurt 1964
- Prohászka 1997** = Prohászka, L., Reiterstandbilder, Budapest 1997
- Prokisch 1984** = Prokisch, B., Studien zur kirchlichen Kunst Oberösterreichs im 19. Jahrhundert, 3 Bände, Diss. phil. Wien 1984
- Prokisch 1993** = Prokisch, B., Die Stadtpfarrkirche in den Jahren 1853 bis 1914. Die Umgestaltung des Historismus, in: Koch, R. und Prokisch, B., Stadtpfarrkirche Steyr. Baugeschichte und Kunstgeschichte, Steyr 1993, 281–306
- Prokisch 1996** = Prokisch, B., Wider das Vergessen. Anmerkungen zu Künstlerdenkmälern, in: Katalog: Vom Ruf zum Nachruf. Anton Bruckner / St. Florian, Künstlerschicksale / Schloß Mondsee, Oberösterreichische Landesausstellung, Linz/D. 1996, 154–173
- Prokisch 2001** = Prokisch, B., Religiöse und kirchliche Medaillen des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus Oberösterreich, in: Kalb, H. und Sandgruber, R. (Hrsg.), Festschrift – Rudolf Zinnhobler zum 70. Geburtstag, Linz/D. 2001, 155–189
- Prokisch / Dimt 1995** = Prokisch, B. und Dimt, H., Das Museum Francisco-Carolinum in Linz. Festschrift zum 100. Jahrestag der Eröffnung am 29. Mai 1895 (Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich 4), Linz/D. 1995
- Proschko 1861** = Proschko, F. I., Kronperlen der österreichischen Geschichte. Ein Festgeschenk für die deutsche Jugend, Linz/D.-Leipzig 1861
- Proschko 1867** = Proschko, F. I., Perlen aus der Krone des letzten deutschen Kaisers, Wien 1867
- Proschko 1888** = Proschko, F. I., Perlen aus der österreichischen Vaterlands-Geschichte. Zum vierzigjährigen Regierungs-Jubiläum Sr. Majestät des Kaisers Franz Joseph I., Würzburg-Wien 1888
- Puchalski 2000** = Puchalski, L., Imaginärer Name Österreich. Der literarische Österreich-Begriff an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (Schriftenreihe der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 8), Wien-Köln-Weimar 2000
- Pühringer-Zwanowetz 1965** = Pühringer-Zwanowetz, L., Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung des Reiterdenkmals für Kaiser Leopold I. in Klagenfurt, in: Carinthia I 155 (1965), 714–751
- Pyrker 1845** = Johann Ladislav Pyrker's sämtliche Werke (neue, durchaus verbesserte Auflage), Bd. 2, Stuttgart-Tübingen 1845
- Rak / Vlnas 2004** = Rak, J. und Vlnas, V. (Hrsg.), Habsburské Století 1791–1914. Česká společnost ve vztahu k dynastii a monarchii, Stadtarchiv Prag, Praha 2004 (mit englischsprachigem Kurzführer)
- Rapf 1974** = Rapf, C. R., Das Schottenstift (Wiener Geschichtsbücher 13), Wien-Hamburg 1974
- Rauchensteiner 1972** = Rauchensteiner, M., Kaiser Franz und Erzherzog Carl. Dynastie und Heerwesen in Österreich 1796–1809 (Österreich Archiv – Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte), Wien 1972
- Rauchensteiner 1984** = Rauchensteiner, M., Österreichbewußtsein und österreichische Staatsidee im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus und im Vormärz, in: Zöllner, E. (Hrsg.), Volk, Land und Staat. Landesbewußtsein, Staatsidee und nationale Fragen in der Geschichte Österreichs (Schriften des Institutes für Österreichkunde 43), Wien 1984, 42–53
- Rauchensteiner 2000** = Rauchensteiner, M. u.a., Das Heeresgeschichtliche Museum in Wien, Wien 2000
- Redl 1971** = Redl, E., Flugblätter und Flugschriften gegen Napoleon. Ein Beitrag zur österreichischen Propaganda 1805 bis 1809, Diss. phil. Wien 1971
- Redlich 1920** = Redlich, J., Das österreichische Staats- und Reichsproblem. Geschichtliche Darstellung

- der inneren Politik der habsburgischen Monarchie von 1848 bis zum Untergang des Reiches, Bd. 1/1, Leipzig 1920
- Reissberger 1989** = Reissberger, M., Lebende Bilder zu einem historischen Familienfest – Kronprinz Rudolf als Erbe und Ahn, in: Katalog: Rudolf. Ein Leben im Schatten von Mayerling (119. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1989, 129–139
- Reißleithner 1856** = Anonymus (Reißleithner, J.), Zu der projektierten monumentalen Rekonstruierung und Erweiterung der Pfarrkirche in Jedenspeigen, Wien 1856
- Reiter 2001** = Reiter, C., Suche nach dem Unendlichen. Aquarelle und Zeichnungen der deutschen und österreichischen Romantik aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, München-London-New York 2001
- Renner 1883** = Renner, V. von, Wien im Jahre 1683. Geschichte der zweiten Belagerung der Stadt durch die Türken im Rahmen der Zeitereignisse. Aus Anlaß der zweiten Säcularfeier, Wien 1883
- Resch 1997** = Resch, W. (Bearb.) u.a., Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes. Altstadt (Österreichische Kunsttopographie 53), Wien 1997
- Residenzgalerie 1980** = Blechinger, E., Salzburger Landessammlungen. Residenzgalerie mit Sammlung Czernin und Sammlung Schönborn-Buchheim. Katalog mit Kurzführer, Salzburg 1980
- Ressel 1982** = Ressel, J., Kirchen und Kapellen, religiöse Gedenksäulen und Wegzeichen in Baden bei Wien. Ein Beitrag zur Geschichte, Heimatkunde und Kunstgeschichte, Baden/W. 1982
- Reynolds 2000** = Reynolds, D., Die österreichische Synthese. Metropole, Peripherie und die kunstgewerblichen Fachschulen des Museums, in: Noever, P. (Hrsg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien, Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Ostfildern-Ruit 2000, 203–218
- Richter 1883** = Richter, C., Geschichte der Kaiser Josef-Denkäler in Böhmen, Mähren, Niederösterreich und Schlesien, Tetschen/E. 1883
- Riedl-Dorn 1998** = Riedl-Dorn, C., Das Haus der Wunder. Zur Geschichte des Naturhistorischen Museums in Wien. Mit einem Beitrag von Lötsch, B., Wien 1998
- Rieger 1910** = Rieger, F., Das Deutschmeisterdenkmal und die Denkmalkunst in Wien, Wien 1910
- Riesenfellner 1994** = Riesenfellner, S., Todeszeichen. Zeitgeschichtliche Denkmalkultur am Beispiel von Kriegerdenkmälern in Graz und der Steiermark von 1867–1934, in: Riesenfellner, S. und Uhl, H. (Hrsg.), Todeszeichen. Zeitgeschichtliche Denkmalkultur in Graz und in der Steiermark vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart (Kulturstudien. Bibliothek der Kulturgeschichte, Sonderband 19), Wien-Köln-Weimar 1994, 1–75
- Riesenfellner 1998** = Riesenfellner, S., Steinernes Bewußtsein I. Der „Heldenberg“ – die militärische und dynastische „Walhalla“ Österreichs, in: ders. (Hrsg.), Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien-Köln-Weimar 1998, 13–30
- Riesenfellner 1998 II** = Riesenfellner, S., Steinernes Bewußtsein II. Die „Ruhmeshalle“ und die „Feldherrnhalle“ – das k.(u.)k. „Nationaldenkmal“ im Wiener Arsenal, in: ders. (Hrsg.), Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien-Köln-Weimar 1998, 63–75
- Riesenfellner 1998 III** = Riesenfellner, S., Der „moderne“ Denkmalkult an der Peripherie. Grazer Denkmäler von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg, in: ders. (Hrsg.), Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien-Köln-Weimar 1998, 167–223

- Riesenfellner 1998 IV** = Riesenfellner, S., Zwischen deutscher „Kulturnation“ und österreichischer „Staatsnation“. Aspekte staatlicher und nationaler Repräsentation in Dichter- und Musikerdenkmälern der Wiener Ringstraße bis zum Ersten Weltkrieg, in: ders. (Hrsg.), *Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern*, Wien-Köln-Weimar 1998, 269–303
- Riesenfellner 1998 V** = Riesenfellner, S., „Alles mit Gott für Kaiser und Vaterland!“ Der maria-theresiansche und franzisco-josephinische Denkmalkult rund um das Beispiel des „nationalen“ österreichischen Denkmalraumes der k.u.k. Militärakademie in Wiener Neustadt, in: ders. (Hrsg.), *Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern*, Wien-Köln-Weimar 1998, 333–363
- Rittinger 1983** = Rittinger, B., Der junge Kaiser Franz Joseph I. in Bildern von Josef Führich, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* 35 (1983), Nr. 3, 1–5
- Rittinger 1996** = Rittinger, B., Kupelwieser in Kirchen Wiens. Ein Führer zu den Malereien Leopold Kupelwiesers in und für Kirchen und Kapellen Wiens sowie zu deren künstlerischer Entstehung. Aus Anlaß des Geburtstages des Künstlers herausgegeben vom Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum, Wien 1996
- Röhrig 1972** = Röhrig CanReg, F., *Klosterneuburg* (Wiener Geschichtsbücher 11), Wien-Hamburg 1972
- Röhrig 1975** = Röhrig CanReg, F., *Der Babenberger-Stammbaum im Stift Klosterneuburg*, Wien 1975
- Rogasch 1997** = Rogasch, W. (Hrsg.), *Victoria & Albert. Vicky & The Kaiser. Ein Kapitel deutsch-englischer Familiengeschichte*, Ostfildern-Ruit 1997
- Rogy 1998** = Rogy, H., Die touristische „Entdeckung“ Kärntens in der Zeit vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg, in: *Carinthia I* 188 (1998), 483–512
- Rohsmann 1992** = Rohsmann, A., *Markus Pernhart. Die Aneignung von Landschaft und Geschichte*, Klagenfurt 1992
- Roschitz 1989** = Roschitz, K., *Wiener Weltausstellung 1873*, Wien-München 1989
- Rose 1991** = Rose, C., *Ikongraphie Kaiser Franz I. (II.)*, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Wien 1991
- Rossbacher 1988** = Rossbacher, B., *Andreas Nesselthaler (1748–1821). Hofmaler im klassizistischen Salzburg. Historien Gemälde und Landschaftsbilder*, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Salzburg 1998
- Rossi 1814 / 1815** = *Denkbuch fuer Fuerst und Vaterland*, hrsg. von Joseph Rossi, 2 Bände, Wien 1814–1815
- Rothenberg 2001** = Rothenberg, G. E., *The Shield of the Dynasty: Reflections on the Habsburg Army, 1649–1918*, in: *Austrian History Yearbook* 32 (2001), 169–206
- Rotter 1881** = Rotter, R., *Kaiser Joseph der Zweite und sein „Kämpfen um ein morgenrothes Land“. Vaterländisches Charakterbild*, Troppau 1881
- Rudigier / Schönborn / Strasser 1992** = Rudigier, A., Schönborn, P. und Strasser P., Bertle. Eine Künstlerfamilie aus dem Montafon, Feldkirch 1992
- Rumpler 1991** = Rumpler, H., Die Rolle der Dynastie im Vielvölkerstaat des 19. Jahrhunderts, in: Wölfraam, H. und Pohl, W. (Hrsg.), *Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 18), Wien 1991, 165–175
- Rumpler 1997** = Rumpler, H., *Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie (Österreichische Geschichte 1804–1914)*, Wien 1997

- Rumpler 1999** = Rumpler, H., „Dass neu und kräftig möge Österreichs Ruhm erstehen!“. Der Thronwechsel vom 2. Dezember 1848 und die Wende zur Reaktion, in: Bruckmüller, E. und Häusler, W. (Hrsg.), 1848. Revolution in Österreich (Schriften des Institutes für Österreichkunde 62), Wien 1999, 139–154
- Ruthner 1871** = Ruthner, A. von, Das Kaiserthum Oesterreich in malerischen Originalansichten seiner reizenden Landschaften und großartigsten Naturschönheiten, seiner bedeutendsten Städte und ausgezeichnetsten Bauwerke in Stahlstichen. Mit beschreibendem Text seiner Geschichte, seines Culturlebens und seiner Topographie von Dr. Anton von Ruthner, 2 Bände mit je 2 Abteilungen, Wien-Darmstadt 1871 (Reprint Graz 1985 [Topographia Austriaca 1])
- Sagenwelt 1837–1839** = Die Sagenwelt oder Volkssagen, Erzählungen, Mährchen, Schilderungen, Balladen, Romanzen, Phantasiestücke, Anekdoten und Novellen, mitunter kriegerischen Inhalts, aus der ganzen oesterreichischen Monarchie und anderen Gegenden von alten und neuen Tagen, 6 Bändchen, Linz/D. 1837–1839
- Sakralbauten Schenna 1991** = Die Sakralbauten auf dem Kirchhügel von Schenna, Meran 1991
- Samek 2003** = Samek, B. (Hrsg.), Ahnensaal des Schlosses in Fraun an der Thaya, Brünn 2003
- Sann 1922** = Sagen aus der grünen Mark, gesammelt von Hans von der Sann. Volksausgabe, Graz 1922 (ebd. 1911)
- Sartori 1809** = Sartori, F., Laender- und Voelker-Merkwuerdigkeiten des oesterreichischen Kaiserthumes, 4 Teile, Wien 1809
- Sartori 1812–1818** = Sartori, F., Mahlerisches Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden, Natur- und Kunst-Merkwürdigkeiten der österreichischen Monarchie, 6 Jahrgänge, Wien 1812–1818
- Sartori 1816** = Sartori, F., Pantheon denkwuerdiger Wunderthaten volksthuemlicher Heroen und furchtbarer Empoerer des österreichischen Gesamt-Reiches, 3 Bände, Wien 1816
- Sartori 1819** = Sartori, F., Romantischer Bildersaal großer Erinnerungen. Aus der Geschichte des österreichischen Kaiserstaates, 2 Bände, Leipzig 1819
- Sartori 1830** = Sartori, F., Wien's Tage der Gefahr und die Retter aus der Noth, Teil 1, Wien 1830 (Teil 2: Wien 1832)
- Schäffer 1910** = Schäffer, A., Franz Schams, in: Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien 43 (1910), 99–112
- Schaffer 1888** = Schaffer, W., Das neue Schloß Hernstein. Baugeschichte und Beschreibung, in: Hernstein in Niederösterreich. Sein Gutgebiet und das Land im weiteren Umkreise. Mit Unterstützung seiner kaiserlichen Hoheit, (...) Erzherzog Leopold, hrsg. von Becker, M.-A., Wien 1888
- Schaffer 1989** = Schaffer, N., Johann Fischbach 1797–1871 (Monographische Reihe zur Salzburger Kunst 11), Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg o.J. (1989)
- Schatz 2004** = Schatz, F., Historisches Klischee und archäologische Realität. Zwei Figuren an der Fassade der Wiener Hofburg, in: Wiener Geschichtsblätter 59 (2004), H. 1, 44–58
- Scheichl 1996** = Scheichl, S. P., Vaterländische Dichter und vaterländische Stoffe. Österreichische historische Balladen des Biedermeier, in: Katalog: Heldenromantik. Tiroler Geschichtsbilder im 19. Jahrhundert von Koch bis Defregger, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Südtiroler Landesmuseum, Innsbruck 1996, 44–51
- Scheidl 2003** = Scheidl, I., Schöner Schein und Experiment. Katholischer Kirchenbau im Wien der Jahrhundertwende, Wien-Köln-Weimar 2003
- Schicklberger / Prokisch 1995** = Schicklberger, G. und Prokisch, B., Die großen Glasgemälde des Maria-Empfangnis-Domes zu Linz, Linz/D.-Graz 1995

- Schimmer (nach 1850) = Schimmer, C. A., Kaiser Joseph II. Das Leben und Wirken, Wien ¹(nach 1850)
- Schlie 2002 = Schlie, U., Die Nation erinnert sich. Die Denkmäler der Deutschen (Beck'sche Reihe), München 2002
- Schlögel 2003 = Schlögel, K., Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, München 2003 (Frankfurt/M. 2006)
- Schlorhauser 1988 = Schlorhauser, B., Zur Geschichte eines Regionalmuseums der Donaumonarchie im Vormärz. Der Verein des Tiroler Nationalmuseums Ferdinandeum 1823–1848, Diss. phil. Innsbruck 1988
- Schlorhauser 1992 = Schlorhauser, B., Museumsraum Provinz. Die Gründung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum und sein gesellschaftspolitisches Umfeld, in: Fliedl, G., Muttenthaler, R. und Posch, H. (Hrsg.), Museumsraum – Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens, Wien 1992, 31–48
- Schlossar 1878 = Schlossar, A., Erzherzog Johann und seine Bedeutung für die Steiermark, Graz 1878
- Schlossar 1898 = Schlossar, A., Hundert Jahre deutscher Dichtung in Steiermark 1785 bis 1885, Wien ¹1898
- Schmal 2001 = Schmal, K., Die Pietas Maria Theresias im Spannungsfeld von Barock und Aufklärung. Religiöse Praxis und Sendungsbewußtsein gegenüber Familie, Untertanen und Dynastie (Mainzer Studien zur Neueren Geschichte 7), Frankfurt/M.-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien 2001
- Schmid 1972 = Schmid, J., Der Wandel des Bildes Josephs II. in der österreichischen Historiographie von den Zeitgenossen bis zum Ende der Monarchie, Diss. phil. Wien 1972
- Schmidt 1952 = Schmidt, J., Linzer Kunstchronik, 3. Teil: Gesamtdarstellung (Sonderpublikationen zur Linzer Stadtgeschichte, hrsg. von der Stadt Linz, Städtische Sammlungen), Linz/D. 1952
- Schmidt 1964 = Schmidt, J. (Bearb.), Die Linzer Kirchen (Österreichische Kunsttopographie 36), Wien 1964
- Schmidt-Brentano 1975 = Schmidt-Brentano, A., Die Armee in Österreich. Militär, Staat und Gesellschaft 1848–1867 (Wehrwissenschaftliche Forschungen. Militärgeschichtliche Studien 20), Boppard/R. 1975
- Schmued 1873 = Schmued, L., Maria Theresia 1740–1780. Zur feierlichen Enthüllung ihres neuen Denkmals auf dem Neuen Platze zu Klagenfurt im Juli 1873. Mit Fest-Gedicht von Josef Weilen, Klagenfurt 1873
- Schnitzer 1898 = Schnitzer, I. (Hrsg.), Franz Joseph I. und seine Zeit. Cultur-historischer Rückblick auf die Francisco-Josephinische Epoche, Wien-München 1898
- Schoch 1975 = Schoch, R., Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 23), München 1975
- Schöler 2003 = Schöler, B., Die Stadt Salzburg im Bild der Reiseliteratur ca. 1780–1820, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Salzburg 2003
- Schorske 1985 = Schorske, C. E., Österreichs ästhetische Kultur 1870–1914, Betrachtungen eines Historikers, in: Katalog: Traum und Wirklichkeit Wien 1870–1930 (93. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Künstlerhaus, Wien 1985, 12–25
- Schorske 1992 = Schorske, C. E., Museum in contested Space: the Sword, the Scepter and the Ring, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 88 (N.F. 52) [1992], 11–20
- Schorske 1994 = Schorske, C. E., Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, München-Zürich 1994 (New York ¹1980)
- Schorske 2004 = Schorske, C. E., Mit Geschichte denken. Übergänge in die Moderne (Wiener Schriften zur Historischen Kulturwissenschaft 2), Wien 2004 (Princeton [NJ] ¹1998)

- Schreiner 1992 = Schreiner, L. (Hrsg.), *Kunst in Eger. Stadt und Land*, München-Wien 1992
- Schröder 1990 = Schröder, K. A., *Katalog: Ferdinand Georg Waldmüller*, Kunstforum Länderbank Wien, München 1990
- Schubert 1980 = Schubert, H., *Karlsbad. Ein Weltbad im Spiegel der Zeit*, München 1980
- Schultes 1995 = Schultes, L. (Bearb.), *Die Sammlung Pierer. Vom Biedermeier zum Impressionismus* (Kataloge des Oberösterreichischen Landesmuseums N.F. 97), Linz/D. o.J. (1995)
- Schultes 1997 = Schultes, L. (Bearb.), *Die Sammlung Kastner, Teil 2: Kunst des 19. Jahrhunderts* (Kataloge des Oberösterreichischen Landesmuseums N.F. 113), Linz/D. o.J. (1997)
- Schultes 2002 = Schultes, L., *Die gotischen Flügelaltäre von Oberösterreich, Bd. 1: Von den Anfängen bis Michael Pacher* (Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich 11), Linz/D. 2002
- Schumann 2003 = Schumann, J., *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.* (Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg, *Colloquia Augustana* 17), Berlin 2003
- Schuster 1966 = Schuster, I., *Bregenz in alten Ansichten*, in: *Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins* 1966, 62–108
- Schwarz 1977 = Schwarz, H., *Salzburg und das Salzkammergut. Eine künstlerische Entdeckung der Stadt und der Landschaft in Bildern des 19. Jahrhunderts*, Salzburg 1977 (Wien 1926)
- Schwarz 1982 = Schwarz, M., *Architektur des Klassizismus und der Romantik in Niederösterreich* (Wissenschaftliche Schriftenreihe Niederösterreich 62/63), St. Pölten-Wien 1982
- Schwarz 1987 = Schwarz, M., *Fürst Johann I. von Liechtenstein und die romantische Landschaftsinszenierung im südlichen Niederösterreich*, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 23 (1987) [Natur und Kunst], 146–165
- Schwedt 1882 = Schwedt, F., *Das Poysdorfer Kaiser Josef-Büchlein. Zur Erinnerung an die Enthüllungsfeyer des Kaiser Josef-Denkmales im Markte Poysdorf am 11. September 1881*, Wien 1882
- Schweickhardt 1833–1835 = Schweickhardt, F. X., *Ritter von Sickingen*, Oesterreichisches Museum. Enthaltend die geschichtliche und topographisch-pitoreske (sic!) Darstellung aller k.k. österreichischen Staaten, mit Inbegriff der Beschreibungen der Burgen, Schlösser, Herrschaften, Städte, Märkte, Dörfer und Denkmale etc. etc., nach den in den Provinzen bestehenden Bezirken und Kreisen eingetheilt, Wien 1833–1835
- Seeger 1997 = Seeger, U., *Zwischen Anspruch und Realisierung – Friedrich von Schmidt als Denkmalpfleger, Bauforscher und Lehrer im Spiegel der Planzeichnungen zur Klosterneuburger Stiftskirche*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 50 (1997), 297–316, 423–432 (Abb.)
- Seekirchen 2000 = *Katholisches Stiftspfarramt Seekirchen* (Hrsg.), *Kollegiatstifts- und Dekanatskirche zum hl. Petrus in Seekirchen* (*Christliche Kunststätten Österreichs* 344), Salzburg 2000
- Seethaler 1994 = Seethaler, H., *Wilhelm Seib. Ein Bildhauer der Wiener Ringstraßenzeit 1854–1924*, 2 Bände (masch), o.S., Wien 1994
- Seibt 1995 = Seibt, F. (Hrsg.), *Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne*, Berlin-Frankfurt/M. 1995
- Seipel 2000 = Seipel, W. (Hrsg.), *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien*, Wien, *Kunsthistorisches Museum*, Milano-Wien 2000
- Sengle 1963 = Sengle, F., *Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema der neueren deutschen Literatur*, in: *Studium generale* 16 (1963), H. 10, 619–631
- Shedel 1990 = Shedel, J., *Emperor, Church, and People: Religion and Dynastic Loyalty during the Golden Jubilee of Franz Joseph*, in: *The Catholic Historical Review* 76 (1990), Nr. 1, 71–92

- Shedel 2001 = Shedel, J., The Problem of Being Austrian: Religion, Law, and Nation from Empire to Anschluß, in: Csáky, M. und Zeyringer, K. (Hrsg.), *Pluralitäten. Religionen und kulturelle Codes* (Paradigma: Zentraleuropa 3), Innsbruck-Wien-München-Bozen 2001, 117–129
- Shedel 2001 II = Shedel, J., „Fin de Siècle“ or „Jahrhundertwende“. The Question of an Austrian „Sonderweg“, in: Beller, S. (Hrsg.), *Rethinking Vienna 1900* (Austrian History, Culture, and Society 3), New York-Oxford 2001, 80–104
- 700 Jahre Retz 1979 = 700 Jahre Stadt Retz 1279–1979 (hrsg. von der Stadtgemeinde Retz), Retz 1979
- Simson 1996 = Simson, J. von, Christian Daniel Rauch. *Ceuvre-Katalog*, Berlin 1996
- Sinkó 1987 = Sinkó, K., Die Millenniumsfeier Ungarns, in: *Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs*, 2. Teil: 1880–1916. *Glanz und Elend* (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 186), Beiträge, Schloß Grafenegg, Wien 1987, 295–301
- Sinkó 1989 = Sinkó, K., Árpád versus Saint István. Competing Heroes and Competing Interests in the Figurative Representation of Hungarian History, in: *Ethnologia Europaea. Journal of European Ethnology* 19 (1989), 67–84
- Sinkó 2000 = Sinkó, K., Die Rezeption der ersten Jahrtausendwende im 19. und 20. Jahrhundert in Ungarn, in: *Katalog: Europas Mitte um 1000*, 27. Europaratsausstellung, Bd. 1, Stuttgart 2000, 9–20
- Sinkó 2001 = Sinkó, K., Franz Joseph: Rivalität und Dualität dynastischer (sic!) und nationaler Repräsentation, in: *Katalog: Kaiser und König. Eine historische Reise: Österreich und Ungarn 1526–1918*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Wien 2001, 19–22
- Skreiner 1978 = Skreiner, W., Steiermark in alten Ansichten (Österreich in alten Ansichten VII), Salzburg-Wien 1978
- Skreiner 1982 = Skreiner, W., Erzherzog Johann und die bildende Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Steiermark, in: *Pickl* 1982, 101–114
- Skudnigg 1984 = Skudnigg, E., Denkmäler in Klagenfurt und ihre Schicksale (Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Landeshauptstadt Klagenfurt 5), Klagenfurt 1984
- Slapnicka 1982 = Slapnicka, H., Oberösterreich – unter Kaiser Franz Joseph (1861 bis 1918) (Beiträge zur Zeitgeschichte Oberösterreichs 8), Linz/D. 1982 (Der darin enthaltene Abschnitt „Denkmäler – zwischen >gemütlichem Realismus< und Jugendstil“ basiert fast identisch auf: Slapnicka, H., Zwischen „gemütlichem Realismus“ und Jugendstil. Oberösterreichische Denkmäler aus der Endphase der Monarchie, in: *Oberösterreich – Kulturzeitschrift* 30 [1980], H. 4, 59–68)
- Slapnicka 1984 = Slapnicka, H., Das Welser Kaiser-Joseph-Denkmal und die Frühgeschichte des Parteiwesens in Oberösterreich, in: *Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs* 14 (1984), 449–464
- Slaviček 1981 = Slaviček, L., Neue Quellen zur österreichischen Malerei am Anfang des 19. Jahrhunderts, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 24/25 (1980/1981), Nr. 68/69, 161–201
- Sommer 2001 = Sommer, M., Zwischen flüssig und fest. Metamorphosen eines steirischen Gedächtnisortes, in: Feichtinger, J. und Stachel, P. (Hrsg.), *Das Gewebe der Kultur. Kulturwissenschaftliche Analysen zur Geschichte und Identität Österreichs in der Moderne*, Innsbruck-Wien-München 2001, 105–126
- Sommer 2002 = Sommer, M., „Die große Angelegenheit der Nationalbildung“. Das Joanneum als kultureller Code der Identitätskonstruktion, in: Csáky, M. und Zeyringer, K. (Hrsg.), *Inszenierungen des kollektiven Gedächtnisses. Eigenbilder, Fremdbilder*, Innsbruck-Wien-München-Bozen 2002, 54–69
- Sommer 2003 = Sommer, M., *Museum. Gedächtnis. Identität. Museologisch-kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum*, Diss. phil. Wien 2003

- Sørensen 1984** = Sørensen, B. A., Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert, München 1984
- Spahr 1987** = Spahr OCist, K., Abtei Mehrerau (Schnell Kunstführer 1641), München-Zürich 1987
- Spiegelfeld 2001** = Spiegelfeld, F. Graf, Erzherzog Johann und Schloß Schenna, in: *Der Schlern* 75 (2001), H. 4, 197–205
- Spreitzhofer 1986** = Spreitzhofer, K., Georgenberger Handfeste. Entstehung und Folgen der ersten Verfassungsurkunde der Steiermark (Steiermärkisches Landesarchiv, Styriaca N.R. 3), Graz 1986
- Springer 1979** = Springer, E., Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche II), Wiesbaden 1979
- Springer 1995** = Springer, E., Biographische Skizze zu Albert Ilg (1847–1896), in: Polleross, F. B. (Hrsg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition (Frühneuzeit-Studien 4), Wien-Köln-Weimar 1995, 319–343
- Sršeň 2000** = Sršeň, L., Národní Muzeum, Praha. Museumsführer: Architektur, Schmuckwerk und die ursprüngliche Ausstattung des Hauptgebäudes des Nationalmuseums in Prag, Praha 2000
- Stachel 2001** = Stachel, P., Ein Staat, der an einem Sprachfehler zugrunde ging. Die „Vielsprachigkeit“ des Habsburgerreiches und ihre Auswirkungen, in: Feichtinger, J. und Stachel, P. (Hrsg.), *Das Gewebe der Kultur. Kulturwissenschaftliche Analysen zur Geschichte und Identität Österreichs in der Moderne*, Innsbruck-Wien-München 2001, 11–45
- Stachel 2002** = Stachel, P., *Mythos Heldenplatz*, Wien 2002
- Stachel 2005** = Stachel, P., Identität. Genese, Inflation und Probleme eines für die zeitgenössischen Sozial- und Kulturwissenschaften zentralen Begriffs, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 87 (2005), 395–425
- Stachel 2006** = Stachel, P., Albert Ilg und die „Erfindung“ des Barocks als österreichischer „Nationalstil“, in: Csáky, M. u. a. (Hrsg.), *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne / Postmoderne*, Wien-Köln-Weimar 2006 (im Druck)
- Stähler 2001** = Stähler, K., Der Herrscher als Pflüger und Säer. Herrschaftsbilder aus der Pflanzenwelt (Eikon. Beiträge zur antiken Bildersprache 6), Münster/W. 2001
- Stagl 2002** = Stagl, J., Das „Kronprinzenwerk“ – eine Darstellung des Vielvölkerreiches, in: Moravánszky, A. (Hrsg.), *Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt (Ethnologica Austriaca 3)*, Wien-Köln-Weimar 2002, 169–182
- Stalla 2001** = Stalla, R. (Hrsg.), *Ansichten vom Berg. Der Wandel eines Motivs in der Druckgrafik von Dürer bis Heckel. Aus der Sammlung des Alpinen Museums des Deutschen Alpenvereins*, München, München-Berlin 2001
- Starzer 1899** = Starzer, A., *Geschichte der landesfürstlichen Stadt Korneuburg*, Korneuburg 1899
- Steinberg 1990** = Steinberg, M. P., *The Meaning of the Salzburg Festival. Austria as Theater and Ideology. 1890–1938*, Ithaca-London 1990
- Steinberg 2000** = Steinberg, M. P., *Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890–1938*, Salzburg-München 2000 (Ithaca-London 1990)
- Steininger 1992** = Steininger, H., Geschichte und Entwicklung niederösterreichischer Museen und Sammlungen. Ein Abriß, in: Fliedl, G., Muttenthaler, R. und Posch, H. (Hrsg.), *Museumsraum – Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens*, Wien 1992, 115–138
- Steinle 1910** = Steinle, A. M. von, Edward von Steinle. Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen, Kempten-München 1910
- Stekl 1990** = Stekl, H., Der Wiener Hof in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Möckl, K. (Hrsg.),

- Hof und Hofgesellschaft in den deutschen Staaten im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. *Büdingers Forschungen zur Sozialgeschichte* 1985 und 1986 (Deutsche Führungsschichten in der Neuzeit 18), Boppard/R. 1990, 17–60
- Stekl 1997** = Stekl, H., Öffentliche Gedenktage und gesellschaftliche Identitäten, in: Brix, E. und Stekl, H. (Hrsg.), *Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa*, Wien-Köln-Weimar 1997, 91–116
- Stekl 1997 II** = Stekl, H., Städtejubiläen. Zur gesellschaftlichen Identität von Regionalgruppen, in: Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien (Hrsg.), *Wiener Wege der Sozialgeschichte: Themen-Perspektiven-Vermittlungen*, Wien-Köln-Weimar 1997, 95–118
- Stettner 1989** = Stettner, W., Johann Genersich – von der Liebe des Vaterlandes. Ein Beitrag zum Problembereich Vaterlandsliebe und Patriotismus im 18. Jahrhundert, in: Csáky, M. und Hagelkrys, R. (Hrsg.), *Vaterlandsliebe und Gesamtstaatsidee im österreichischen 18. Jahrhundert* (Beihefte zum Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 1), Wien 1989, 19–33
- Stifter 1978** = Stifter, A., *Der Nachsommer*. Vollständige Ausgabe nach dem Text und mit der Interpunktion der Erstausgabe von 1857. Mit einem Nachwort von Killy, W., München 1978
- Stifter Orte 2005** = *Stifter Orte. Erinnerungsstätten und Denkmäler*, Linz/D. 2005
- Stix 1925** = Stix, A., H. F. Füger, Wien-Leipzig 1925
- Stockner 1999** = Stockner, B., *Der jüngere Viktringer Malerkreis. Eine Kärntner Malerkolonie unter besonderer Berücksichtigung der Schwestern Sophie und Johanna von Moro*, geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Graz 1999
- Storck 2001** = Storck, C. P., *Kulturnation und Nationalkunst. Strategien und Mechanismen tschechischer Nationsbildung von 1860 bis 1914* (Mittel- und Osteuropawissenschaften 2), Köln 2001
- Strasoldo-Graffenberg 1986** = Strasoldo-Graffenberg, A., *Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788–1853)*, Diss. phil. Freiburg/B. 1986
- Strnadt 1886** = Strnadt, J., *Die Geburt des Landes ob der Ens. Eine rechtshistorische Untersuchung über die Devolution des Landes ob der Ens an Österreich*, Linz/D. 1886
- Strobl 1961** = Strobl, A., *Das k.k. Waffenmuseum im Arsenal. Der Bau und seine künstlerische Ausschmückung* (Schriften des Heeresgeschichtlichen Museums in Wien 1), Graz-Köln 1961
- Sturminger 1955** = Sturminger, W., *Bibliographie und Ikonographie der Türkenbelagerungen Wiens 1529 und 1683* (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs 41), Graz-Köln 1955
- Suppanz 2004** = Suppanz, W., *Maria Theresia*, in: Brix, E., Bruckmüller, E. und Stekl, H. (Hrsg.), *Memoira Austriae I – Menschen, Mythen, Zeiten*, Wien 2004, 26–47
- Svoboda 1977** = Svoboda, C., *Der Salzburger Kunstverein 1844–1922*, Diss. phil. Salzburg 1977
- Svoboda 1994** = Svoboda, C., *Zur Geschichte des Salzburger Kunstvereins*, in: *150 Jahre Salzburger Kunstverein. Kunst und Öffentlichkeit*, Salzburg 1994, 9–46
- Swittalek 1997** = Swittalek, P., *Die „Wiederentdeckung“ der Maulbertsch-Fresken in der „Josephskapelle“ der Wiener Hofburg*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 51 (1997), 627–636
- Swozilek 1990** = Swozilek, H., *Au/Bregenzerwald, Katholische Pfarrkirche St. Leonhard* (Schnell-Kunstführer 1828), München-Zürich 1990
- Swozilek 1999** = Swozilek, H., *Samuel Jenny (1837–1901) – Mäzen im 19. Jahrhundert. Ein Ausländer und Protestant als Gründerfigur der Vorarlberger Landeskunde*, in: *Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins* 1999, 141–155
- Szabó 1988** = Szabó, J., *Die Malerei des 19. Jahrhunderts in Ungarn*, Budapest 1988

- Szinyei Merse 1994 = Szinyei Merse, A. (Hrsg.), Die Ungarische Nationalgalerie, Budapest 1994
- Szoboda Dománszky 2001 = Szoboda Dománszky, G., Régi dicsőségünk (...). Magyar történelmi képek a XIX. században, Budapest 2001
- Tacke 1995 = Tacke, C., Denkmal im sozialen Raum. Nationale Symbole in Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 108), Göttingen 1995
- Tanzwirth 1999 = Tanzwirth, M. R., Der Strömungsppluralismus im Werk von Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, 2 Bände, Diss. phil. Wien 1999
- Tazbir 1997 = Tazbir, J., „Kampf um Denkmäler“ – Nationaldenkmäler und die Entwicklung des polnischen Nationalbewußtseins im 19. Jahrhundert, in: Mai, G. (Hrsg.), Das Kyffhäuser-Denkmal 1896–1906. Ein nationales Monument im europäischen Kontext, Köln-Weimar-Wien 1997, 115–135
- Telesko 1996 = Telesko, W., Der Makart-Festung 1879. Geschichtsverständnis und Identitätsfindung im 19. Jahrhundert, in: Parnass 16 (1996), Sonderheft 12, 108–112
- Telesko 1996 II = Telesko, W., Der Triumph- und Festzug im Historismus, in: Katalog: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Künstlerhaus und Akademie der bildenden Künste in Wien, Bd. 1, Wien 1996, 291–296
- Telesko 2002 = Telesko, W., Die Wiener historischen Festzüge von 1879 und 1908, in: Frodl, G. (Hrsg.), 19. Jahrhundert (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich V, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), München-London-New York 2002, 610–614
- Telesko 2003 = Telesko, W., Österreichs Identitäten in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 14 (2003), H. 1, 70–89
- Telesko 2003 II = Telesko, W., „Physiognomie im Zwielficht“. Friedrich von Amerlings „Kaiser Franz I. von Österreich im Österreichischen Kaiserornat“, in: Katalog: Friedrich von Amerling 1803–1887, Österreichische Galerie Belvedere Wien, Leipzig 2003, 41–56
- Telesko 2004 = Telesko, W., Bildende Kunst und österreichische „Identitäten“ im 19. Jahrhundert: Das Beispiel Salzburg, in: Kunstgeschichte – Mitteilungen des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker 20/21 (2003/2004) [Tagungsband des 12. Österreichischen Kunsthistorikertages, Salzburg, Oktober 2003], 40–45
- Telesko 2004 II = Telesko, W., „Heimatbilder“. Landschaftskunst und Identitätssuche in der österreichischen Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst 10 (2004), H. 2, 4–17
- Telesko 2004 III = Telesko, W., Zum Sinngehalt der lithographischen Serie „Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden (...)“ (1823) von Ferdinand Olivier, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 58 (2004), H. 1, 62–72
- Telesko 2005 = Telesko, W., Das Haus Habsburg und seine dynastischen „Helden“ im 19. Jahrhundert, in: Katalog: Zeitreise Heldenberg – Lauter Helden, Niederösterreichische Landesausstellung 2005 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 458), Horn-Wien 2005, 67–74
- Telesko 2005 II = Telesko, W., „Kanonbildung“ und „Personalisierung“: habsburgische Geschichtsreflexion in der Kunst des 19. Jahrhunderts – aus heutiger Sicht, in: Österreich in Geschichte und Literatur 50 (2006), H. 1/2, 4–15
- Telesko 2005 III = Telesko, W., Die Rezeption der Ikonographie Kaiser Josephs II. im Spannungsfeld tschechischer und deutscher Identitätsstrategien im späten 19. Jahrhundert, in: Marek, M. (Hrsg.), Tagung der Deutsch-Tschechischen und Deutsch-Slowakischen Historikerkommission „Kultur als Vehikel und als Opponent politischer Absichten. Deutsch-tschechisch-slowakische Kulturkontakte von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart“, Prag 2005 (im Druck)

- Telesko 2005 IV** = Telesko, W., Der österreichische „Denkmalkult“ im 19. Jahrhundert im Spannungsfeld von Zentrum und Peripherie, in: Csáky, M. und Stachel, P. (Hrsg.), Die Besetzung des öffentlichen Raumes, Innsbruck-Wien 2005 (im Druck)
- Telesko 2005 V** = Telesko, W., Franz Schubert in der bildenden Kunst. Grundzüge der ikonographischen Entwicklung zwischen Geniekult und nationaler Vereinnahmung, in: Gruber, G. u.a. (Hrsg.), Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption (Wien 2003), Tübingen 2005 (im Druck)
- Telesko 2005 VI** = Telesko, W., Die Johann Nepomuk-Kirche in Wien als frühes Gesamtkunstwerk des „Romantischen Historismus“: Frömmigkeit und bildende Kunst im Vormärz, in: Schröder, K. A. (Hrsg.), Joseph Führich, Die Kartons zum Wiener Kreuzweg, Wien, Albertina, Wien 2005, 35–41
- Telesko 2006** = Telesko, W., „Zentrum“ und „Peripherie“: regionale Identitätsbildungen in der bildenden Kunst Österreichs im 19. Jahrhundert, in: Marek, M. (Hrsg.), Region – Kunst – Regionalismus, Jahrestagung des Herder-Instituts 2005, Marburg/L. 2006 (im Druck)
- Telesko 2006 II** = Telesko, W., Gottfried Semper und das Programm des Kunsthistorischen Museums in Wien, in: Franz, R. und Nierhaus, A. (Hrsg.), Gottfried Semper in Wien, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (April 2005), Wien 2006 (im Druck)
- Telesko 2006 III** = Telesko, W., Österreichische Landschaftskunst und Identitätsstiftung im 19. Jahrhundert, in: Feichtinger, J., Grossegger, E., Marinelli-König, G., Stachel, P. und Uhl, H. (Hrsg.), „Schauplatz Kultur – Zentraleuropa“. Transdisziplinäre Annäherungen. Moritz Csáky zum 70. Geburtstag gewidmet (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 7), Innsbruck-Wien-München-Bozen 2006, 123–130
- Telesko 2006 IV** = Telesko, W., „Apollo austriacus“? – zur Mozart-Rezeption in der bildenden Kunst Österreichs im 19. Jahrhundert, in: Lachmayer, H. (Hrsg.), Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts, Essayband zur Mozart-Ausstellung (Wien, Albertina), Osfildern 2006, 359–364
- Telesko 2006 V** = Telesko, W., „Der Mensch steckt nicht im König, der König steckt im Menschen“ (Friedrich Carl Freiherr von Moser) – Herrschaftsrepräsentation und bürgerliches Bewußtsein in der habsburgischen Porträtkunst von Joseph II. bis Ferdinand I., in: Krapf, M. und Grabner, S. (Hrsg.), Katalog: „Aufgeklärt. Bürgerlich“ – Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840, Österreichische Galerie Belvedere, München 2006 (im Druck)
- Terlinden 1970** = Terlinden, C. de, Der Orden vom Goldenen Vlies, Wien-München 1970
- Teuffenbach 1892** = Teuffenbach zu Tiefenbach und Maßwegg, A. Reichsfreiherr von, Neues Illustriertes Vaterländisches Ehrenbuch. Geschichtliche Denkwürdigkeiten und Lebensbeschreibungen berühmter Persönlichkeiten aus allen Ländern und Ständen der österr.-ungar. Monarchie von der Gründung der Ostmark bis zur Feier der 40-jährigen Regierung unseres Kaisers Franz Josef I., 2 Theile, Wien-Teschen (1892)
- Thaler 1999** = Thaler, H. u.a. (Bearb.), Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz: Außenbereiche, Urfahr, Ebelsberg (Österreichische Kunsttopographie 55), Horn 1999
- Thaler / Steiner 1986** = Thaler, H. und Steiner, U. (Bearb.), Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz: Die Landstraße – Obere und Untere Vorstadt (Österreichische Kunsttopographie 50), Wien 1986
- Thausing 1879** = Thausing, M., Die Votivkirche in Wien. Denkschrift des Baucomités veröffentlicht zur Feier der Einweihung am 24. April 1879, Wien 1879
- Theinhardt 1998** = Theinhardt, M., Die Suche nach einem böhmischen Stil – eine Parallelgeschichte, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1998, 147–152
- Themer 1880** = Themer, J., Kaiser Josef II. als Arzt. Gedicht nach einer österreichischen Volks-Erzählung. Zum 50jährigen Geburts-Jubiläum von Sr. k.k. ap. Majestät dem Kaiser Franz Josef I. A.h. gnädigst angenommen und der kaiserlichen Privat-Bibliothek einverleibt, Wien 1880

- Thomasberger 1993** = Thomasberger, E., Joseph und Anton Hickel. Zwei josephinische Hofmaler, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 36/37 (1992/1993), Nr. 80/81, 5–133
- Thommes 1996** = Thommes, J., Gipsmodellensammlung Hofburg, Inventar, Manuskript Wien 1996
- Thommes 1997** = Thommes, J., Architektur- und Skulpturmodelle der Wiener Ringstraße. Zur Sammlung von Originalmodellen zur Wiener Ringstraße in der Wiener Hofburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997), H. 2, 393–400
- Thun-Salm 1898** = Thun-Salm, C. Gräfin, Des Kaisers Traum. Festspiel in einem Aufzuge, Wien 1898
- Tichy 1999** = Tichy, H., Studien zu Julius Victor Berger 1850–1902. Aspekte der Malerei des Späthistorismus in Wien, 2 Bände, Diss. phil. Wien 1999
- Tichy 2001** = Tichy, H., Julius Victor Berger (1850–1902), in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 53 (2001), Nr. 3, 8–17
- Tietze 1908** = Tietze, H., Die Denkmale der Stadt Wien (XI.–XXI. Bezirk) [Österreichische Kunsttopographie 2], Wien 1908
- Tietze 1911** = Tietze, H., Die Denkmale des politischen Bezirkes Waidhofen a.d. Thaya (Österreichische Kunsttopographie 6), Wien 1911
- Tietze 1913** = Tietze, H., Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg (Österreichische Kunsttopographie 12), Wien 1913
- Tietze 1914** = Tietze, H., Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg (Österreichische Kunsttopographie 13), Wien 1914
- Tietze 1919** = Tietze, H., Die Kunstsammlungen der Stadt Salzburg (Österreichische Kunsttopographie 16), Wien 1919
- Tietze 1924** = Tietze, H. (Hrsg.), Alt-Wien in Wort und Bild. Vom Ausgang des Mittelalters bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts, Wien 1924
- Till 1968** = Till, R., Wiens Akropolis. Der Plan einer österreichischen Ruhmesstätte, in: Unsere Heimat. Monatsblatt des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich und Wien 39 (1968), Nr. 1/3, 1–3
- Told 1829** = Told, F. X., Die Spinnerin am Kreuze. Festspiel zur glorreichen Namensfeier unsers allgeliebten Kaisers Franz I. am 4. October 1829, Wien o.J. (1829)
- Traeger 1987** = Traeger, J., Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert, Regensburg 1987
- Traeger 2003** = Traeger, J., Die Spur Napoleons in der Kunst. Bilder aus Bayern, in: Katalog: 1803. Wende in Europas Mitte. Vom feudalen zum bürgerlichen Zeitalter, Regensburg, Historisches Museum, Regensburg 2003, 227–277
- Treichler 1971** = Treichler, W., Mittelalterliche Erzählungen und Anekdoten um Rudolf von Habsburg (Geist und Werk der Zeiten 26), Bern-Frankfurt/M. 1971
- Treven 1951** = Treven, R., Die Landschaftsmalerei in Kärnten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, Diss. phil. Innsbruck 1951
- Trost 1980** = Trost, E., Franz Joseph I. von Gottes Gnaden Kaiser von Österreich, Apostolischer König von Ungarn etc. etc., Wien-München-Zürich-New York 1980
- Truschnegg 2001** = Truschnegg, B., Vorarlberg und die Römer. Geschichtsbewußtsein und Landesgeschichte im Wechselspiel (1800–1945) [Schriften der Vorarlberger Landesbibliothek 4], Graz-Feldkirch 2001
- Truschnegg 2002** = Truschnegg, B., Der Vorarlberger Landesmuseumsverein – Freunde der Landeskunde 1857–2002, in: Jahrbuch Vorarlberger Landesmuseumsverein – Freunde der Landeskunde 2002

- Truxa 1886** = Truxa, H. M., Geschichte der landesfürstlichen Pfarrkirche St. Johann Nepomuk in der Praterstraße zu Wien. Gedenkschrift zum 100-jährigen Jubiläum des Bestandes dieser Pfarre, Wien 1886
- Truxa 1891** = Truxa, H. M., Erinnerungs-Denkmäler der Befreiung Wiens aus der Türkennoth des Jahres 1683, Wien 1891
- Tschudi 1906** = Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, hrsg. vom Vorstand der deutschen Jahrhundertausstellung. Auswahl der hervorragendsten Bilder. Mit einleitendem Text von Tschudi, H. von, München 1906
- Türkel 1980** = Türkel, L. C., Das publizistische Wirken des Joseph Freiherrn von Hormayr, Diss. phil. Wien 1980
- Tuschar 1996** = Tuschar, H. M., Ferlach. Geschichte und Geschichten, Klagenfurt 1996
- Uhl 1997** = Uhl, H., Der Rathausbau als urbane Selbstdarstellung im Graz der Jahrhundertwende, in: Ebner, H., Roth, P. W. und Wiesflecker-Friedhuber, I. (Hrsg.), Forschungen zur Geschichte des Alpen-Adria-Raumes. Festgabe für em. O. Univ.-Prof. Dr. Othmar Pickl zum 70. Geburtstag (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte 9), Graz 1997, 391–402
- Uhl 1998** = Uhl, H., „Großstädtisch“ und „deutsch“. Das Stadttheater als Repräsentation kultureller Identität in Graz um 1900, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz 27/28 (1998), 517–533
- Uhl 1999** = Uhl, H., „Bollwerk deutscher Kultur“. Kulturelle Repräsentationen nationaler Politik in Graz um 1900, in: dies. (Hrsg.), Kultur – Urbanität – Moderne. Differenzierungen der Moderne in Zentral-europa um 1900 (Studien zur Moderne 4), Wien 1999, 39–81
- Uhl 1999 II** = Uhl, H., Cultural Strategies of National Identity Politics in Graz around 1900, in: Csáky, M. und Mannová, E. (Hrsg.), Collective Identities in Central Europe in Modern Times, Bratislava 1999, 137–158
- Ulm 1983** = Ulm, B., Das älteste Kulturinstitut des Landes, in: Kohl, H. (Red.), 150 Jahre Oberösterreichisches Landesmuseum, hrsg. vom Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz/D. 1983, 11–41
- Unowsky 1998** = Unowsky, D. L., Creating Patriotism. Imperial Celebrations and the Cult of Franz Joseph, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 9 (1998), H. 2, 280–293
- Unowsky 2001** = Unowsky, D. L., Reasserting Empire. Habsburg Imperial Celebrations after the Revolutions of 1848–1849, in: Bucur / Wingfield 2001, 13–45
- Unowsky 2005** = Unowsky, D. L., The Pomp and Politics of Patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848–1916 (Central European Studies), West Lafayette 2005
- Urbanitsch 1984** = Urbanitsch, P., Zwischen Zentralismus und Föderalismus. Das „Problem der konstruktiven Reichsgestaltung“, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 231–246
- Urbanitsch 2004** = Urbanitsch, P., Pluralist Myth and National Realities: The Dynastic Myth of the Habsburg Monarchy – a Futile Exercise in the Creation of Identity?, in: Austrian History Yearbook 35 (2004), 101–141
- Urbanitsch / Bruckmüller / Stekl 1992** = Urbanitsch, P., Bruckmüller, E. und Stekl, H., Regionen, Gruppen, Identitäten. Aspekte einer Geschichte des Bürgertums in der Habsburgermonarchie, in: Stekl, H., Urbanitsch, P., Bruckmüller, E. und Heiss, H. (Hrsg.), „Durch Arbeit, Besitz, Wissen und Gerechtigkeit“ (Bürgertum in der Habsburgermonarchie II), Wien-Köln-Weimar 1992, 11–39
- Vaculík 1978** = Vaculík, K., Alte slowakische Kunst in den Sammlungen der Slowakischen Nationalgalerie, Bratislava 1978

- Vancsa 1973 = Vancsa, E., Aspekte der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in Wien, Diss. phil. Wien 1973
- Vancsa 1974 = Vancsa, E., Zu den „vaterländischen Historien“ Peter Kraffts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 27 (1974), 158–176
- Vancsa 1975 = Vancsa, E., Überlegungen zur politischen Rolle der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 28 (1975), 145–158
- Vasold 2004 = Vasold, G., Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten (Rombach Wissenschaften – Edition Parabasen 4), Freiburg/B. 2004
- Viribus unitis 1850 = Viribus unitis. Über die hohe Bedeutung des Wahlspruches Seiner Majestät des Kaisers Franz Joseph I., Prag 1850
- Vlnas 1996 = Vlnas, V. (Hrsg.), Historická malba v Čechách. Škola Christiana Rubena, Prag, Nationalgalerie, Praha 1996
- Vlnas / Hojda 1998 = Vlnas, V. und Hojda, Z., Tschechien. „Gönnt einem jeden die Wahrheit“, in: Flacke, M. (Hrsg.), Katalog: Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama, Deutsches Historisches Museum, München-Berlin 1998 (ebd. 2001), 502–527
- Vogel 1878 = Vogel, H., Die Schlacht bei Aspern. Episches Gemälde, Wien 1878 (basiert weitgehend auf: ders., Aspern. Eine vaterländische Rhapsodie, Brünn 1863)
- Vogel 2000 = Vogel, J., Zwischen protestantischem Herrscherideal und Mittelaltermystik. Wilhelm I. und die „Mythomotorik“ des Deutschen Kaiserreichs, in: Krumeich, G. und Lehmann, H. (Hrsg.), „Gott mit uns“. Nation, Religion und Gewalt im 19. und frühen 20. Jahrhundert (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 162), Göttingen 2000, 213–230
- Wacha 1976 = Wacha, G., Das Nachleben der Babenberger, in: Katalog: 1000 Jahre Babenberger in Österreich, Stift Lilienfeld, Wien 1976, 609–611
- Wacha 1976 II = Wacha, G., Das Nachleben Leopolds III., in: Katalog: 1000 Jahre Babenberger in Österreich, Stift Lilienfeld, Wien 1976, 612–625
- Wacha 1976 III = Wacha, G., Wiener Votivkirche und Linzer Dom, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Linz 1976, 149–182
- Wagner 1844/1845 = Ansichten aus Kärnten. Seiner kaiserlichen Hoheit, dem durchlauchtigsten Erzherzoge Johann von Oesterreich ehrfurchtsvoll gewidmet von Joseph Wagner, 2 Bände (Text- und Bildband), Klagenfurt 1844–1845 (Reprint ebd. 1987)
- Wagner 1962 = Wagner, L., Ignaz Vinzenz Zingerle, Diss. phil. Innsbruck 1962
- Wagner 1977 = Wagner, W., Die frühen Museumsgründungen in der Donaumonarchie, in: Deneke, B. und Kahsnitz, R. (Hrsg.), Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 39), München 1977, 19–28
- Wagner 1989 = Wagner, M., Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 9), Tübingen 1989
- Wagner-Rieger 1970 = Wagner-Rieger, R., Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970
- Wagner-Rieger / Reissberger 1980 = Wagner-Rieger, R. und Reissberger, M., Theophil von Hansen (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche VIII.4), Wiesbaden 1980
- Waissenberger 1984 = Waissenberger, R. (Bearb.), Schausammlung. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1984

- Waissenberger 1986** = Waissenberger, R. (Hrsg.), Wien 1815–1848. Bürgersinn und Aufbegehren. Die Zeit des Biedermeier und Vormärz (mit Beiträgen von Bisanz, H., Dürig, G., Forstner, R., Hilmar, E., Kasal-Mikula, R., Krasa, S., Obermaier, W., Parenzan, P., Urbanski, H., Waissenberger, R. und Witzmann, R.), Wien 1986
- Wandruszka 1962** = Wandruszka, A., Ein Freskenzyklus der „Pietas Austriaca“ in Florenz, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 15 (1962), 495–499
- Wandruszka 1968** = Wandruszka, A., Maria Theresia und der österreichische Staatsgedanke, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 76 (1968), 174–188
- Wandruszka 1981** = Wandruszka, A., Aus Oenipons wurde Cenipeus. Zu den österreichischen Städtebildern in und bei Florenz, in: Römische Historische Mitteilungen 23 (1981), 319–328
- Wandruszka 1984** = Wandruszka, A., Kaiser Franz Joseph als Herrscher und Mensch, in: Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. I. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, Beiträge, Schloß Grafenegg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N.F. 147), Wien 1984, 17–23
- Wandruszka 1985** = Wandruszka, A., Katholisches Kaisertum und multikonfessionelles Reich, in: Wandruszka, A. und Urbanitsch, P. (Hrsg.), Die Habsburgermonarchie 1848–1918, Bd. IV: Die Konfessionen, Wien 1985, XI–XVI
- Wangermann 1988** = Wangermann, E., Joseph von Sonnenfels und die Vaterlandsliebe der Aufklärung, in: Reinalter, H. (Hrsg.), Joseph von Sonnenfels (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 13), Wien 1988, 157–169
- Wangermann 2004** = Wangermann, E., Die Waffen der Publizität. Zum Funktionswandel der politischen Literatur unter Joseph II. (Österreich Archiv – Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte), München 2004
- Warnke 1992** = Warnke, M., Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München-Wien 1992
- Weber 1966** = Weber, J., Eötvös und die ungarische Nationalitätenfrage (Südosteuropäische Arbeiten 64), München 1966
- Weidenholzer 1997** = Weidenholzer, T., Bürgerliche Geselligkeit und Formen der Öffentlichkeit in Salzburg 1780–1820, in: Hoffmann, R. (Hrsg.), Bürger zwischen Tradition und Modernität (Bürgertum in der Habsburgermonarchie VI), Wien-Köln-Weimar 1997, 53–82
- Weidmann 1842** = Weidmann, F. C., Album des Erzherzogthums Oesterreich ob der Enns. Mit Karten, Ansichten der Städte, Gegenden, Denkmale und Trachten in Farbenbildern und Beschreibung der Kreise, nebst Angabe der Grenzen und des Flächeninhaltes, der Höhen, Gewässer und Straßen, der Bevölkerung, der Glaubensbekenntnisse, der politischen und religiösen Eintheilung, der Schul- und Medicinalverfassung, Schilderung des Klimas, der Naturprodukte, der Oekonomie, des Fabriks- und Manufacturwesens, des Handels, der Sitten und Sprachen, Ueberblick der Geschichte, Darstellung der Städte, Märkte und Schlösser (...), Wien 1842
- Weigmann 1906** = Weigmann, O., Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben 9), Stuttgart-Leipzig 1906
- Weingärtner 1882** = Weingärtner, C., Unter Habsburgs Banner. Heldenbuch. Bildnisse und biographische Skizzen von Weingärtner, C., Teschen 1882
- Weiß 1883** = Weiß, K., Festschrift aus Anlaß der Vollendung des neuen Rathauses, Wien 1883
- Weißbach 1817** = Weißbach, A., Aigen. Beschreibung und Dichtung, Salzburg 1817
- Weißhofer 1956** = Weißhofer, A., Zur Geschichte des Türkenbefreiungdenkmales im Stephansdom in Wien, in: Wiener Geschichtsblätter 11 (1956), Nr. 4, 73–80

- Weißenhofer 1957** = Weißenhofer, A., Geschichte des Liebenbergdenkmals, in: Wiener Geschichtsblätter 12 (1957), Nr. 1, 2–7
- Welan 1984** = Welan, M., Zentrum und Peripherie, in: Klingenstein, G. (Hrsg.), Krise des Fortschritts (Studien zu Politik und Verwaltung 5), Wien-Köln-Graz 1984, 103–121
- Weninger 1975** = Weninger, P., Niederösterreich in alten Ansichten. Österreich unter der Enns (Österreich in alten Ansichten V), Salzburg 1975
- Wenzel 2004** = Wenzel, K., Befreiung oder Freiheit? Zur politischen Ausdeutung der deutschen Kriege gegen Napoleon von 1913 bis 1923, in: Winkler, H. A. (Hrsg.), Griff nach der Deutungsmacht. Zur Geschichte der Geschichtspolitik in Deutschland, Göttingen 2004, 67–89
- Wenzig 1861** = Wenzig, J., Illustriertes Vaterländisches Geschichtsbuch. Bilder aus der Staaten-, Völker- und Kulturgeschichte Oesterreichs. Mit 150 Illustrationen, mehreren Tonbildern, einem Titelbilde und Frontispice (Neue Jugend- und Hausbibliothek 3. Ser.), 2 Bände, Leipzig 1860–1861 (Neuausgabe Prag 1866)
- Wernigg 1973** = Wernigg, F., Bibliographie österreichischer Drucke während der „erweiterten Preßfreiheit“ (1781–1795) [Wiener Schriften 35], Wien-München 1973
- Wibiral 1952** = Wibiral, N., Heinrich von Ferstel und der Historismus in der Baukunst des 19. Jahrhunderts, Diss. phil. Wien 1952
- Wibiral / Mikula 1974** = Wibiral, N. und Mikula, R., Heinrich von Ferstel (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche VIII.3), Wiesbaden 1974
- Wied 1977** = Wied, A. (Bearb.), Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz: Die Altstadt (Österreichische Kunsttopographie 42), Linz/D. 1977
- Wiesflecker 1982** = Wiesflecker, H., Erzherzog Johanns Verhältnis zur Geschichte, in: Pickl 1982, 53–60
- Wietersheim-Meran 1989** = Wietersheim-Meran, M. T. von, Von der Ritteridylle zum Bilddokument. Matthäus Loder (1781–1828). Ein Kammermaler des Erzherzogs Johann von Österreich (Dissertationen zur Kunstgeschichte 29), 2 Teile, Wien-Köln 1989
- Wingfield 1997** = Wingfield, N. M., Conflicting Constructions of Memory: Attacks on Statues of Joseph II in the Bohemian Lands after the Great War, in: Austrian History Yearbook 28 (1997), 147–171
- Wingfield 2001** = Wingfield, N. M., Statues of Emperor Joseph II as Sites of German Identity, in: Bucur / Wingfield 2001, 178–205
- Winkler 1994** = Winkler, E. T., Der Austriabrunnen auf der Freyung, in: Wiener Geschichtsblätter 49 (1994) [Beiheft 4]
- Winkler 1996** = Winkler, H. C., mit Beiträgen von Barta-Fliedl, I., Haslinger, I. und Jesch, M.-L., Ehemalige Hofsilber & Tafelkammer. Silber-Bronzen-Porzellan-Glas, Wien-Köln-Weimar 1996
- Winter 1961** = Winter, O. F., Das Projekt eines Erzherzog Karl-Denkmal in Regensburg 1801/1802, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 14 (1961) [Festschrift für Gebhard Rath], 507–531
- Wlattnig 1993** = Wlattnig, R., Markus Pernhart. Zeichnungen aus der Burgen- und Schlössermappe um 1850/60, in: Die Kärntner Landsmannschaft 1993, H. 1, 15–18
- Wlattnig 1998** = Wlattnig, R., Hans Gasser und Josef Messner. Zwei bedeutende Bildhauer des 19. Jahrhunderts aus dem Lieser- und Katschtal, in: Die Kärntner Landsmannschaft 1998, H. 7, 1–4
- Wlattnig 2000** = Wlattnig, R., Josef Kassin (1856–1931). Ein bedeutender Klagenfurter Bildhauer zwischen Historismus und Moderne. Forschungsprojekt des Landesmuseums für Kärnten zum 70. Todesjahr des Künstlers, in: Rudolfinum – Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten 2000, 207–218

- Wlattnig 2001** = Wlattnig, R., Der akademische Bildhauer Josef Kassin (1856–1931). Ein bedeutender Klagenfurter Künstler zur Zeit des Wiener Jugendstils, in: Die Kärntner Landsmannschaft 2001, H. 9/10, 70–78
- Wöhler 2000** = Wöhler, C., Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, Bd. 4, Wien 2000
- Wörner 1994** = Wörner, M., Bauernhaus und Nationenpavillon. Die architektonische Selbstdarstellung Österreich-Ungarns auf den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde N.S. 48 (1997), H. 4, 395–424
- Wolf 1991** = Wolf, J. W., Erzherzog Johann und die patriotische Frage in der Habsburgermonarchie (1790–1813), geisteswiss. Diplomarbeit (masch.) Universität Salzburg 1991
- Wolfsgruber 1973** = Wolfsgruber, K., Kirche und Theatersaal des Vinzentinums: zwei beachtliche Kunstwerke des 19. Jahrhunderts in Tirol, in: Der Schlern 47 (1973), H. 4/5, 275–282
- Wurzbach 1856–1891** = Wurzbach, C. von, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben, 60 Bände, Wien 1856–1891 (Reprint New York-London 1966–1973 und Bad Feilnbach 2001)
- Wurzbach-Tannenberg I/II 1943** = Wurzbach-Tannenberg, W. R. von, Katalog meiner Sammlung von Medaillen, Plaketten und Jetons. Zugleich ein Handbuch für Sammler, 2 Teile, Zürich-Leipzig-Wien 1943
- Záloha 1979** = Záloha, J., Das Stifterdenkmal am Plöckensteinersee, in: Oberösterreichische Heimatblätter 33 (1979), H. 1/2, 21–26
- Zedinger 2000** = Zedinger, R., „Auf ah. Befehl Ihre Majestät des Kaisers Franz I.“. Beispiele naturwissenschaftlicher Herausforderungen und deren Bewältigung im Lothringischen Kreis, in: Eybl, F., Heppner, H. und Kernbauer, A. (Hrsg.), Elementare Gewalt. Kulturelle Bewältigung – Aspekte der Naturkatastrophe im 18. Jahrhundert (Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 14/15), Wien 2000, 135–154
- Zelger 1972** = Zelger, F., Die Fresken Ernst Stückelbergs in der Telskapelle am Vierwaldstättersee (Schweizer Heimatbücher 159), Bern 1972
- Zelger 1973** = Zelger, F., Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert, Zürich 1973
- Zgonik 2002** = Zgonik, N., Podobe slovenstva, Ljubljana 2002
- Zibermayr 1933** = Zibermayr, I., Die Gründung des Oberösterreichischen Musealvereines im Bilde der Geschichte des landeskundlichen Sammelwesens, in: Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines 85 (1933), 69–180
- Ziegler 1837/1838** = Ziegler, A., Gallerie aus der Österreichischen Vaterlandsgeschichte in bildlicher Darstellung, Enthaltend: Die außerordentlichen Denkwürdigkeiten und merkwürdigsten Ereignisse in der Reihenfolge, aus der Epoche des Habsburg'schen Hauses bis zum Regierungsantritte Sr. Majestät Kaiser Ferdinand I., 3 Bände, Wien 1837–1838
- Ziegler 1838–1840** = Vaterländische Immortellen aus dem Gebiete der österreichischen Geschichte, der alten, mittleren, neuern und neuesten Zeit gesammelt und mit einer höchst interessanten Bilderschau der merkwürdigsten Handlungen ausgezeichneten Personen – historischer Ereignisse – wohlthätiger Stiftungen – ehrwürdiger Denkmale – geschichtlicher Sagen und glaubwürdiger Legenden ausgestattet. Verfaßt und herausgegeben von Anton Ziegler, 4 Teile in 2 Bänden, Wien 1838–1840

- Ziegler 1840 = Ziegler, A., Historische Memorabilien des In- und Auslandes für anziehende Weltbegebenheiten, berühmte Bau- und Kunstdenkmale, ausgezeichnete Großthaten, Würdigung der Verdienste erlauchter Fürsten und berühmter Männer etc., Wien 1840
- Ziegler 1843–1849 = Vaterländische Bilder-Chronik aus der Geschichte des Österreichischen Kaiserstaates. Von seinen ältesten Bewohnern bis auf die gegenwärtige Zeit. Nach den besten Hilfsquellen, bearbeitet und mit Original-Handzeichnungen ausgestattet von Anton Ziegler, 5 Bände, Wien 1843–(1849) [Die topographischen Ansichten: ed. Graz 1987 (Topographia Austriaca 3)]
- Zintzen 1999 = „Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild“. Aus dem „Kronprinzenwerk“ des Erzherzog Rudolf. Ausgewählt von Zintzen, C. Mit einem Geleitwort von Swartz, R. (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 3), Wien-Köln-Weimar 1999
- Zintzen 2002 = Zintzen, C., Enzyklopädische Utopie: Ethnographie als Stiftung von Einheit im Diversen. Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, in: Moravánszky, A. (Hrsg.), Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt (Ethnologica Austriaca 3), Wien-Köln-Weimar 2002, 183–205
- Žitko 1996 = Žitko, S., Po sledeh časa. Spomeniki v Sloveniji 1800–1914, Ljubljana 1996
- Žitko 1997 = Žitko, S., Fernkorns und Tilgners Werke für Ljubljana, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997), H. 2, 408–414
- Žitko 2001 = Žitko, S., Die Erzherzog-Johann-Denkmalier des 19. Jahrhunderts in Slowenien, in: Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark 91/92 (2000/2001) [Festschrift 150 Jahre Historischer Verein], 447–465
- Zöhler 1893 = Zöhler, F., Österreichisches Fürstenbuch. Neunzig Erzählungen aus dem Regentenleben der Babenberger und Habsburger, Wien-Teschen 1893
- Zöhler 1890 = Zöhler, F., Oesterreichisches Sagen- und Märchenbuch, Wien-Teschen 1890 (ebd. 1889)
- Zöllner 1980 = Zöllner, E., Perioden der österreichischen Geschichte und Wandlungen des Österreich-Begriffes bis zum Ende der Habsburgermonarchie, in: Wandruszka, A. und Urbanitsch, P. (Hrsg.), Die Habsburgermonarchie 1848–1918, Bd. III/1: Die Völker des Reiches, Wien 1980, 1–32
- Zöllner 1988 = Zöllner, E., Der Österreichbegriff. Formen und Wandlungen in der Geschichte (Österreich Archiv – Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte), Wien 1988
- Zöllner 1991 = Zöllner, E., Formen und Wandlungen des Österreichbegriffes: einige Diskussionsbeiträge, in: Wolfram, H. und Pohl, W. (Hrsg.), Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 18), Wien 1991, 71–78
- Zykan 1969 = Zykan, J., Laxenburg, Wien-München 1969

14 Personenregister

- Abel, Joseph 163
Abensperg und Traun, Otto Ferdinand Graf von
91
Abraham a Sancta Clara 38
Adam, Jakob 110, 160
Albrecht I., dt. König 178, 180, 186, 276, 292,
307f., 376, 403, 408
Albrecht II., dt. König (als Herzog von Österreich
Albrecht V.) 178, 180, 186, 307, 377
Albrecht VII., Erzherzog von Österreich 179
Alexander I., Zar von Russland 191, 376
Alexy, Karl (Károly) 88, 307
Alt, Franz 307
Alt, Rudolf von 237
Alxinger, Johann Baptist 176
Amerling, Friedrich von 160–162, 174, 182f., 196,
326
Amling, Karl Gustav von 82
Andrian, Leopold Freiherr von 38
Andrian-Werburg, Viktor Franz Freiherr von 58f.
Angeli, Franz 299
Angeli, Heinrich von 211
Anger, Gilbert 231
Anthofer, Carl senior 243
Anton Viktor, Erzherzog von Österreich, Vizekö-
nig der lombardo-venezianischen Königreiche
183, 202
Armbruster, Johann Michael 47
Arneth, Alfred von 87f., 90, 93, 97, 402, 412f.
Artaria, Mathias 410
Arthaber, Rudolf Edler von 321, 329
Assmann, Richard 124
August III., König von Polen 81
Augustin, Vinzenz Freiherr von 399
Aviano OCap, Marco d' 410, 414
Axmann, Josef 303
Bach, Alexander Freiherr von 315
Bader, Friedrich Wilhelm 95
Bannwarth (Bannwerth), T. 211
Barrett, Jerry 224
Bartenstein, Johann Christoph Reichsfreiherr von
91
Barth, Franz 300
Bartsch, Adam J. von 107
Bathori (Báthory), Stefan, Palatin 403
Batoni, Pompeo 283
Bauer, Franz 196, 416
Bauer, Josef 202
Bauer, Leonhard 303
Baumann, Ludwig 278f.
Baumkirchner, Andreas 53
Bayer, Joseph 182, 198
Becker, Moriz Alois von 38, 307, 365
Becker, Peter 257
Beduzzi, Antonio 372, 378f.
Bellangé, Joseph-Hippolyte 237
Benzúr, Gyula 217, 233
Benedetti, Tommaso 162, 182
Benk, Johannes 87, 415
Berger, Julius Victor (Viktor) 95, 215, 236, 309
Bergler, Joseph 118
Bermann, Moriz (Moritz) 94, 96, 100, 109, 134,
290
Bernatzik, Wilhelm 260
Berndt, Friedrich 390
Beyer, Johann Friedrich Wilhelm 177
Bitterlich, Eduard 270, 308
Blaas, Carl von 100, 157, 237, 271, 326, 364, 402–
405, 408, 410, 412f., 420
Blaas, Eugen von 236f.
Blaschke, János (Johann) 287, 379
Boehm, Johann 152
Böttiger, Wilhelm 315
Bowitsch, Ludwig 33f., 129
Brandes, Heinrich Bernhard Christian 342

- Braun, Kaspar (Caspar) 126
 Breier, Eduard 83
 Breitner, Josef 292
 Brenek (Brėnek), Anton 133
 Brožík, Václav (Wenzel) 92, 236, 348f.
 Bruckenthal (Brukenthal), Samuel von 88, 91
 Brunner, Martin 295
 Bschor, Karl 169
 Bucher, Leopold 66, 181
 Bűdinger, Max 287
 Buel, Carl 168
 Bűlau, Friedrich 342
 Burckhardt, Eduard 126
 Bussy-Rabutin, Roger de 403
- Cajetan, Joseph 200
 Camphausen, Wilhelm 342, 414
 Carl, Erzherzog von Österreich 47, 63, 171, 183, 268, 353, 364, 367, 376, 393f., 403, 407, 414, 416
 Caroline (Karoline) Auguste, Gemahlin Kaiser Franz' II. (I.) 172f., 187, 189, 194, 197f., 229, 351
 Carolsfeld, Julius Schnorr von 257, 412
 Carolsfeld, Ludwig Ferdinand Schnorr von 146, 169, 256f., 348
 Castelli, Ignaz Franz 47f.
 Chiattono, Antonio 286
 Chimani, Leopold 361–363
 Chmel CanReg, Joseph 320f.
 Chodowiecki, Daniel Nikolaus 269
 Cincinnatus, Lucius Quinctius 119
 Clarot, Alexander 187f.
 Cles, Leonhard von 403
 Collin, Heinrich Joseph von 32f., 48f., 155, 274, 295, 314, 363
 Collin, Matthäus von 49, 285, 314, 323, 368
 Colloredo-Mansfeld, Fürst Rudolf 86
 Comazzi, Graf Giovanni 378
 Conrăder, Georg 237
 Costenoble, Carl 416
 Crenneville, Franz Graf Folliot de 407, 410, 412
 Csáky, Moritz 58
 Czapka, Ignaz 73
 Czerny, Josef 247
 Czerny, Ludwig 249
 Czoernig von Czernhausen, Carl Freiherr 321, 325f.
 Czykann, Johann Jakob Heinrich 28, 324
- Daege, Eduard 260
 Damenacker, Franz Maria von Nell, Freiherr von 33
 Danhauser, Josef 69, 207, 220, 265f.
 Daun, Leopold Joseph Maria Reichsgraf von und zu 86, 91, 307, 416
 Daysinger, Josef M. 257
 De Cente, Josef 137
 Decker, Johann Stephan 167f.
 Defregger, Franz von 237, 326
 Degenfeld-Schonburg, August Graf 407
 Deinokrates 194
 Delaroché, Paul 132
 Delpech, François Séraphin 150
 Delsenbach, Johann Adam 148
 Denis SJ, Johann Michael Cosmas 51, 102, 123
 Devez, Josef 122
 Dietrich, Anton 276, 416
 Dietz, Fedor 414
 Diogenes von Sinope 109
 Dittenberger, Gustav 315
 Dobiaschofsky, Franz 210
 Don Juan d'Austria 179
 Donner, Georg Raphael 69, 72–74, 86, 99
 Dreger, Tom (Thomas Richard) von 66, 220
 Driendl, Thomas 160f.
 Dumba, Nikolaus 324
 Dűrer, Albrecht 236, 294
 Duschnitz, Alexander 225
- Ebert, Karl Egon Ritter von 140
 Edlmann, Ernst Ritter von 139
 Eggenberg, Ruprecht von 53
 Eggers, Christian Ulrich Detlev Freiherr von 153f.
 Einsle, Anton 163, 197f., 212, 218
 Eisenmenger, August 307f., 349
 Eisenstecken, Joseph 410
 Eitelberger von Edelberg, Rudolf 57, 314f., 322, 370f.

- Elisabeth Přemysl 312
 Elisabeth, Kaiserin von Österreich, Gemahlin
 Kaiser Franz Josephs I. 124, 201, 221, 230, 233,
 241, 246, 278, 283, 285f., 297, 303f., 311
 Emmer, Johannes (Pseudonym Hans Kelling) 233
 Ender, Eduard 102
 Ender, Johann Nepomuk 160f., 171, 197
 Engerth, Eduard von 218, 237, 268, 309
 Enzinger, Ulrich 53
 Eötvös, Joseph von 59
 Erler, Franz 416
 Ernst der Eiserne, Herzog von Innerösterreich 308
 Ernst, Leopold 321f.
 Eugen von Savoyen, Prinz 33, 65, 93, 180, 307, 317,
 359, 364, 366, 376, 385, 403, 412, 416
 Exter, Friedrich von 128

 Fadinger, Stefan 53
 Fadrusz, Johann (János) 99
 Falconet, Étienne-Maurice 112
 Fellinger, Johann Gustav 50
 Fendi, Peter 41, 169, 172–174, 180, 235, 297, 332
 Ferdinand I., röm.-dt. Kaiser 179f., 236, 263, 308f.,
 376, 403
 Ferdinand I., österr. Kaiser 32, 80, 161, 186, 195–
 204, 206, 211, 215, 220, 297, 299f., 303–305,
 340, 343, 356, 376f., 409
 Ferdinand II., röm.-dt. Kaiser 33, 38, 160, 179, 234,
 236, 257, 268, 303, 308f., 338, 364, 376f., 414
 Ferdinand III., röm.-dt. Kaiser 179f.
 Ferdinand IV., röm.-dt. König 180, 295
 Ferdinand V., der Katholische, König von Aragon
 178
 Ferdinand Carl von Este, Erzherzog von Öster-
 reich 181
 Fernkorn, Anton Dominik 86, 220, 276, 326, 407,
 415
 Ferstel, Heinrich Freiherr von 76, 194, 293, 370
 Fertbauer, Leopold 169
 Festl, Josef 309
 Fichtenstamm, Johann Freiherr Kempen von 86
 Ficker, Adolf (Adolph) 326
 Fischbach, Johann 260
 Fischer, Johann Martin 69, 72
 Fischhof, Adolph 59f.
 Flathe, Theodor 342
 Folger, Michael 300
 Foltz, Philipp 260
 Fournier, August 38
 Frank, Gustav 135
 Frankl, Ludwig August 32f., 274, 320, 363
 Franz Carl, Erzherzog von Österreich 174, 182f.,
 185, 197, 229, 301
 Franz Ferdinand, Erzherzog von Österreich 27, 57,
 268, 278f.
 Franz I. Stephan, röm.-dt. Kaiser 86, 112, 160, 181,
 184, 279, 284, 297, 299, 301, 303
 Franz II. (I.), röm.-dt. Kaiser (österr. Kaiser) 14f.,
 31f., 34f., 41, 46–48, 66, 80, 86, 94, 111f., 117,
 140, 145–198, 202, 212, 214f., 225, 229, 239, 253,
 260, 263, 275, 288, 301, 303, 309, 326, 332, 345,
 351, 353, 364, 372, 406, 409, 418
 Franz Joseph I., österr. Kaiser 15, 25, 31, 36, 41, 55,
 60, 85, 106, 111, 136, 143f., 195, 205–253, 277,
 297, 301, 303, 305, 309, 376f., 386, 409, 415, 418
 Freimann, Heinrich 32
 Friedjung, Heinrich 38
 Friedrich Ferdinand Leopold, Erzherzog von
 Österreich 364
 Friedrich I. (III.), der Schöne, dt. König, Herzog
 von Österreich und Steiermark 32, 178, 180, 332
 Friedrich II., König von Preußen 81, 126, 359
 Friedrich II., der Streitbare, Herzog von Öster-
 reich 186, 288, 292
 Friedrich III., röm.-dt. Kaiser 178, 180, 308, 375
 Friedrich III. (I.), Kurfürst (König) von Preußen
 214
 Friedrich IV. „mit der leeren Tasche“, Herzog von
 Österreich-Tirol 32, 35, 38, 358
 Friedrich Wilhelm III., König von Preußen 191,
 376
 Friedrich, Joseph 133
 Frühwirth, Johann 72
 Frundsberg, Georg 307, 364, 408, 416
 Fügen, Friedrich Heinrich 69, 72, 107f., 113, 150,
 152, 330, 393f.

- Fugger, Johann Jakob 264, 345
 Führich, Joseph von 34, 69, 146, 191, 196, 212, 257,
 287
 Fuhrmann, P. Mathias 325
 Fuß, Heinrich 219

 Gábor, Bethlen 382
 Gasser, Hans 76, 78, 84–86, 91
 Gasser, Josef 322, 416
 Gastgeb, Peregrin 218
 Gause, Wilhelm 224
 Geiger, Andreas 188, 200
 Geiger, Carl (Karl) Josef (Joseph) 69, 76, 85, 107,
 241, 246, 250, 257, 282
 Geiger, Peter Johann Nepomuk 38, 95, 99, 189,
 247, 305, 341, 360, 399, 414
 Genersich, Johann 51, 345
 Gentz, Friedrich von 23, 46
 Geramb, Ferdinand Freiherr von 256, 262
 Gerasch, August d.Ä. 221, 271
 Gerasch, Franz 221, 247, 271, 386
 Gerhart, Heinrich 221, 282
 Geyling, Franz 182
 Gierschick, Julius 130
 Gisela, Erzherzogin von Österreich 283f.
 Gluck, Christoph Willibald 54, 69, 86, 91
 Goethe, Johann Wolfgang von 25, 137, 319
 Görner, Wilhelm 164, 202
 Görres, Johann Joseph von 34, 190
 Grabbe, Christian Dietrich 363
 Gräffer, Franz 28
 Gran, Daniel 199, 295
 Grassalkovich, Anton I. 88, 91
 Grassi, Anton 137
 Grath, Anton 94
 Greil, Alois 23, 414
 Greinwald, Thomas 415
 Griepenkerl, Christian 238, 411
 Grillparzer, Franz 24f., 27, 38, 69, 167, 264, 270,
 287
 Gros, Antoine-Jean 223
 Groß-Hoffinger, Anton-Johann 199
 Großmann, Bruno 244

 Grün, Anastasius 32f., 54, 363
 Grüner, Vincenz Raimund 168
 Grüne, Carl Graf 401f., 405
 Guglielmi, Gregorio 406
 Gumpłowicz, Ludwig 326
 Gurk, Eduard 198, 202, 382
 Guyon-Rouland, Nina von 166

 Habermann, Franz von 331
 Hackl, Gabriel Ritter von 128, 237
 Hadik, Andreas 88, 91
 Hähnel, Ernst Julius 74
 Haider, Peter 53
 Haller, Carl Ludwig von 169
 Hamerling, Robert 239
 Hammer-Purgstall, Joseph Freiherr von 319
 Hansen, Theophil von 140, 307, 394, 398, 405,
 407, 410f., 414–416
 Hasenauer, Carl von 278
 Haspinger, P. Joachim 410
 Hasslwander (Hasselwander), Josef 118, 216, 304f.
 Hassmann, Karl Ludwig 271
 Haugwitz, Friedrich Wilhelm Graf 91
 Hauslab d.Ä., Franz von 152
 Hausleithner, Rudolf 67
 Haydn, Joseph 69, 91
 Hayez, Francesco 199
 Haynau, Julius Freiherr von 246, 415
 Hecht, Wilhelm 211
 Heer, Friedrich 23
 Heider, Gustav Freiherr von 321f.
 Heinrich II. Jasomirgott, Herzog von Österreich
 35, 40, 239, 289f., 292, 338, 356, 375, 405
 Heinzl, Joseph Viktorin 340
 Heiss, Gottlieb 81
 Helfert, Joseph Alexander Freiherr von 230, 235f.,
 322f., 325
 Hellich, Josef Adalbert 248f.
 Hellmer, Edmund Jr. 78, 85
 Hellmuth, Theodor 310
 Hemerlein, Carl Johann Nepomuk 102, 265, 281
 Hennig, Carl (?) 203
 Henrici, Johann Josef Karl 111

- Hensler, Karl Friedrich 28
 Herr, Faustinus 300
 Herrgott, Marquard 296, 313
 Herzig, Max 224, 230, 233, 235f., 253, 292
 Hess, Carl Ernst Christoph 147
 Hess, Feldmarschall Heinrich Freiherr von 369
 Heßl, Gustav August 309
 Hetzendorf von Hohenberg, Johann Ferdinand 72
 Heuß, Eduard von 72
 Hevesi, Ludwig 31
 Hickel, F. Carl 191
 Hickel, Joseph 150
 Hilzer, Ignaz 137
 Hirn, Josef 275
 Hirsch, Irta Sámuel 213
 Hirschberg, Adolf 202
 Hirschhäuter, Josef 332
 Hl. Gellert 382
 Hl. Severin 38f., 331, 338, 354, 356, 375, 378f.
 Hl. Stephan von Ungarn 57, 146, 285, 306
 Hlaváček, Anton 260
 Hoechle, Johann Baptist 197
 Hoechle, Johann Nepomuk 158, 160, 163, 171, 181,
 184, 191, 198, 202, 207, 236, 257
 Hoen, Max Ritter von 38
 Höfel, Blasius 220, 270, 289
 Höfelich, Johann 172, 200, 202, 223, 281, 299, 301,
 354, 388
 Hofer, Andreas 53f., 74, 233, 237, 320, 326, 353f.,
 359, 364, 366, 410, 416
 Hofmann von Aspernburg, Edmund 216
 Hofmannsthal, Hugo von 27, 38
 Högler, Franz 220
 Hollitzer, Emil 244
 Holter OSB, P. Markus 33
 Holzhey, Johann Georg 111
 Holzer, Wolfgang 53
 Hormayr, Joseph Freiherr von 14, 28, 33, 36,
 40, 46f., 49, 51f., 106, 113, 155, 246, 255, 262,
 264, 269, 274, 287f., 297, 313–320, 322–324,
 329–332, 339, 347, 361, 363, 365, 369, 377, 380f.,
 388, 413, 417, 420
 Horvath, Adam 265
 Hörnigk, Philipp Wilhelm von 50, 295
 Hoyos-Sprinzenstein, Ernst Graf 193f.
 Hoyos-Sprinzenstein, Johann Ernest Graf 193
 Huber, Alfons 323
 Hügel, Baron Karl von 307
 Hujer, Ludwig 235, 244
 Hunyadi, Johann (János) von 53
 Hunyadi, Matthias (Mátyás), König von Ungarn
 211, 268, 307
 Hus, Jan 316
 Hütter, Emil 112
 Ilg, Albert 315
 Isabella von Parma, Gemahlin Kaiser Josephs II.
 393
 Jäger OSB, Albert 323, 404
 Jantyik, Mátyás 99
 Jauner, Heinrich 241
 Jautz (Jauz), Karl 181
 Jellačić von Bužim, Joseph Graf 208, 245f., 360,
 415
 Jireček, Josef Konstantin 323
 Johann, Erzherzog von Österreich 49f., 183, 220f.,
 313, 315, 325, 345
 Joseph I., röm.-dt. Kaiser 82, 148, 359
 Joseph II., röm.-dt. Kaiser 15, 33, 81f., 86, 90, 93,
 96, 105–141, 144, 150, 160, 167, 181, 184, 237,
 257, 263, 281, 283, 296, 301, 303, 309, 341, 351,
 359, 364f., 376f., 406, 417f.
 Joseph, Palatin von Ungarn 124
 Juch, Ernst 224
 Jursits, Nikolaus 403
 Kaan, Artur 137
 Kähsmann, Joseph 180
 Kaiser, Eduard 200, 220, 246, 282
 Kaiser, Josef Franz Xaver 300
 Kaltenbrunner, Carl Adam 33, 157
 Kann, Robert A. 56
 Kapeller (Kappeller), Josef Anton (II.) 121
 Karajan, Theodor Georg von 412f.
 Kargl, Franz 102

- Karl I., österr. Kaiser 220
 Karl II., Erzherzog von Innerösterreich 179, 183
 Karl II., König von Spanien 180, 280
 Karl V., röm.-dt. Kaiser 53, 85, 178, 180, 263, 279, 307, 309, 355, 394, 408
 Karl V. Leopold, Herzog von Lothringen 307
 Karl VI. (Karl III., König von Spanien), röm.-dt. Kaiser 31, 35, 64f., 178, 180, 197, 238, 263, 294, 296, 309
 Karl VII. Albrecht, röm.-dt. Kaiser 311
 Kartoš, Jan 119
 Kassay, Adolf von 290
 Katzler, Vinzenz 55, 96, 99, 117, 201, 212, 227, 246, 282, 290, 301, 356, 388f., 391
 Kauffungen, Richard 136, 279
 Kaunitz-Rietberg, Wenzel Anton Graf von 44, 86, 91, 94
 Keller, Gottfried 21
 Kern, Anton von 294
 Kerner, Justinus Andreas Christian 32
 Khevenhüller, Johann Joseph Graf 91
 Kielmannsegg, Erich Graf 243, 372
 Kinderfreund, Carl Josef 275
 Kirschner, Ferdinand 78
 Kisling, Leopold 48
 Klein, Anton 273
 Kleiner, Salomon 238
 Klieber, Joseph 65f., 122, 180, 191, 196, 416
 Klieber, Karl 302
 Klingenstein, Eva 407, 410f.
 Klingenstein, Grete 153
 Klopfer, Carl Eduard 217, 234
 Knackfuß, Hermann 236
 Koch, Ludwig 216
 Kohl, Jakob 97
 Kohl, Ludwig 153, 339
 Kohlweiß OCist, Matthäus 372
 Kohut, Adolph 125
 Kolb, Franz 345
 Kollarz, Franz 129, 210f., 233f., 248f., 286, 389
 Kolschitzky, Franz Georg 236, 332
 Kopal, Karl von 364, 409
 Koralek (Koraleh), E. 166, 281
 Körner, Karl Theodor 74, 154, 363, 381f.
 Kossuth, Lajos 99
 Krafft, Johann Martin 119
 Krafft, Johann Peter 157f., 165–167, 199, 220, 236f., 257, 273, 303, 326, 329, 332, 344f., 350, 353, 359f., 379–383, 385
 Kralik, Richard von 22, 38
 Krauss, Carl 190
 Kray, Paul 53
 Kreuzinger, Josef 160, 171, 183
 Kriehuber, Joseph 164, 196, 222, 382
 Krones, Franz Ritter von Marchland 60, 323
 Krumper, Hans 311
 Kundmann, Carl 87f., 140, 416
 Kunike, Adolf 339
 Kupelwieser, Leopold 69, 100, 148f., 164, 182f., 191, 197, 207, 210, 212, 237, 268, 308, 314, 358, 368–380, 382, 402, 404, 420
 Kurz CanReg, Franz 319
 L'Allemand, Fritz 237, 414
 L'Allemand, Sigmund 236
 Lacy, Franz Moritz Graf 91, 307
 Lampi, Johann Baptist d.J. 164
 Lang, Josef August 286
 Langl, Joseph 260, 292
 Lancedelli, Carl 227, 246, 284
 Lancedelli, Josef d.J. 190, 227, 229
 Larisch, Rudolf Edler von 235
 Latour, Theodor Graf Baillet von 360
 Laudon, Ernst Gideon Freiherr von 86, 91, 237, 307
 Laufberger, Ferdinand 172, 246, 305
 Lavos, Josef 266
 Lechleitner, Ignaz 172
 Lechner, Ödön 316
 Lefler, Heinrich 235f.
 Leisek, Georg 133, 222
 Leitner, Quirin von 402, 412–414
 Leopold, Erzherzog von Österreich und Palatin von Ungarn 183
 Leopold (Luitpold) I., Markgraf von Österreich 35, 235, 287, 291f., 301, 305, 375, 378, 416

- Leopold I., röm.-dt. Kaiser 72, 80, 180f., 214, 236, 243, 263, 267, 294f., 309, 351, 403
 Leopold I., König von Belgien 156
 Leopold II., röm.-dt. Kaiser 86, 150, 160, 181f., 184, 263, 303, 341
 Leopold II., Erzherzog von Österreich und Großherzog von Toskana 183
 Leopold III., der Heilige, Markgraf von Österreich 35, 146, 291f.
 Leopold V., Herzog von Österreich 292, 400, 416
 Leopold VI., der Glorreiche, Herzog von Österreich 35, 291f., 376
 Leopold Ludwig, Erzherzog von Österreich 307
 Leopold Wilhelm, Erzherzog von Österreich 179
 Levý, Václav 312
 Leybold, Carl 246
 Leybold, Eduard Friedrich 101, 246, 283
 Leykam, Alois 300
 Leykam, Joseph 202
 Lhota, Antonín 118
 Libussa (Libuše) 24, 118f., 331, 339
 Liebenberg, Johann Andreas 54
 Liechtenstein, Josef Wenzel Fürst zu 54, 91
 Liechtenstein, Prinz Aloys 277
 Liezen-Mayer, Alexander (von) 100f., 236, 268
 Lindenschmidt, Wilhelm 260
 List, Wilhelm 219
 Littrow, Josef Johannes von 54
 Loder, Jacob 246
 Loder, Matthäus 176, 221, 345
 Löffler (Löffler-Radymno), Leopold Edler von 269
 Löhr, Moritz von 370
 Lorenz, Ottokar 305
 Löschenkohl, Hieronymus 111, 148, 154, 167, 200
 Lotz, Karl 411
 Löwy, Josef 128
 Ludwig, Erzherzog von Österreich 183
 Ludwig IV., der Bayer, röm.-dt. Kaiser 310, 331
 Ludwig der Eiserne, Landgraf von Thüringen 119
 Ludwig I., König von Bayern 63, 260, 277, 311, 412
 Ludwig II., König von Bayern 311
 Ludwig II., König von Ungarn 403
 Ludwig XVI., König von Frankreich 119, 143
 Lueger, Karl 62, 93, 277
 Luise, Königin von Preußen 100, 186
 Lustkandl, Wenzel 125
 Lutsch, Carl 386
 Lutich von Lutichheim, Eduard 65
 Luyken, Caspar 280
 Machek, Antonín (Anton) 339f.
 Mahlknecht, Christoph 212
 Mahlknecht, Karl 108
 Marc Aurel, röm. Kaiser 113, 115, 123, 216, 291, 375, 379
 Marchesi, Pompeo 48, 86, 154, 190
 Marek, Johann B. G. 51
 Maria Anna Carolina Pia, Gemahlin Kaiser Ferdinands I. 196f., 210, 300
 Maria Ludovica von Bourbon-Spanien, Gemahlin Kaiser Leopolds II. 182
 Maria Ludovica von Este, Gemahlin Kaiser Franz' II. (I.) 165, 288
 Maria Theresia, Erzherzogin von Österreich, Königin von Böhmen und Ungarn 79–102, 281, 313, 417f.
 Marie Antoinette, Gemahlin König Ludwigs XVI. 79, 86, 96
 Marie Caroline (Marie Charlotte), Königin von Neapel-Sizilien 79
 Mark (Marck), Quirin 171
 Martini, Carl Anton 91
 Matsch, Franz von 95, 253
 Matthias, röm.-dt. Kaiser 178–180
 Maulbertsch, Franz Anton 64, 79, 120
 Max, Josef 118
 Maximilian I., röm.-dt. Kaiser 32f., 38, 178, 180, 186, 236, 243, 257, 263, 274f., 294, 296, 307–309, 331, 348, 364, 377, 403, 408
 Maximilian I. Joseph, König von Bayern 147, 156, 310f.
 Maximilian II., röm.-dt. Kaiser 179f., 263, 308f.
 Maximilian III., der Deutschmeister, Erzherzog von Österreich 179
 Maximilian Joseph von Österreich-Este, Erz-

- herzog von Österreich und Hochmeister des Deutschen Ordens 182
- Mayer, Ludwig 308
- Mayer, Otto 247
- Meiller, Andreas von 287
- Meinhard II., Graf von Görz-Tirol 178, 403
- Meixner, Johann 74, 76, 416
- Mell, Max 38
- Melly, Eduard 321
- Melnitzky, Franz 76
- Menschiga, Franz 244
- Menzel, Adolph von 39, 126, 128
- Mercy, Feldmarschall Claudius Florimund Graf 91
- Messerschmidt, Franz Xaver 279
- Messmer, Franz 97
- Messner, Josef 139
- Metternich, Clemens Wenzel Lothar Fürst von 23, 46, 49, 145, 319, 329f., 332
- Metzler, Johann Jakob 257
- Metzner, Alfons 35f.
- Metzner, Franz 130
- Meytens, Martin van 95, 181
- Michalek, Ludwig 307
- Michel, Robert 38
- Milde, Vincent Eduard 211
- Minnigerode, Ludwig von 309
- Mohn, Gottlob Samuel 169, 183f.
- Mohn, Ludwig 297
- Mohrherr, Lorenz 390
- Mölk, Joseph Adam 83
- Moll, Balthasar 85, 112
- Montecuccoli, Raimund 307, 416
- Moravánsky, Ákos 57
- Moser, Friedrich Carl von 125
- Mozart, Wolfgang Amadeus 38, 54, 69, 72, 91, 102, 130, 237
- Müller OSB, Gregor 372
- Müller, Joseph 157
- Müller, Leopold Carl 229
- Müller, Robert 225
- Münch-Bellinghausen, Eligius Franz Joseph Freiherr von (Pseudonym Friedrich Halm) 372
- Muratori, Lodovico Antonio 313
- Musil, Robert 24
- Nádasdy, Franz Leopold Graf 88, 91
- Nais, Ludwig 138
- Napoleon Bonaparte, Kaiser von Frankreich 37, 47, 52, 63f., 199, 237, 269, 314, 317, 319, 353, 359, 367, 388, 403, 414
- Neubauer, Fritz 148
- Neuberg, Franz von 135
- Neugebauer, Josef 309
- Neumayer, Lorenz 97
- Neuss, Carl 389
- Newald, Johann 287
- Nilson, Catharina 99
- Nobile, Peter von 65
- Novak, Raimund 415
- Nüll, Eduard van der 73
- Nürnberg, Georg Friedrich 295
- Odoaker, weström. Regent 39, 331, 356, 375, 378f.
- Oër, Theobald Reinhold Freiherr von 342
- Oescher, Leopold 322
- Olivier, Ferdinand 257, 331
- Ortner CanReg, Marcellinus 53, 372
- Otto I. von Wittelsbach, Herzog von Bayern 311
- Otto II., röm.-dt. Kaiser 287, 291, 376
- Ottokar II. Přemysl, König von Böhmen 38, 119, 265, 269–274, 311, 339, 344, 354, 401f., 408
- Palacký, František (Franz) 55, 349
- Parise, Francesco 65
- Passini, Johann Nepomuk 155, 172, 332
- Pechan, Josef 85
- Peckary, Karl 64
- Pennerstorfer, Ignaz 32f., 60
- Perger, Anton Ritter von 181
- Perger, Sigmund Ritter von 202, 288
- Pertz, Georg Heinrich 23
- Peschel, Emil 74
- Peter I. der Große, Zar von Russland 112
- Petrak, Alois 257
- Pettenkofen, August von 226
- Petter, Anton 165, 257, 270, 272f., 345, 347, 349, 351

- Peyfuss, Carl Josef 95
 Pezzl, Johann 71
 Pfotr, Franz 257
 Philipp II., König von Spanien 125, 179
 Pichler, Caroline (Karoline) 33, 47, 274, 287, 363
 Pilgram, Anton von 54
 Pilz, Vinzenz 76, 415f.
 Pius VI., Papst 106, 132
 Pius VII., Papst 184
 Pius IX., Papst 258
 Platen, August Graf von 363
 Pletsch, Oskar 342
 Podiebrad, Georg von, König von Böhmen 53, 339
 Pölz, Edmund 210
 Pönninger, Franz Xaver 94, 416
 Postl, Karl (Charles Sealsfield) 167
 Prämer, Wilhlem 295
 Pray, Georg 88, 91
 Prechtler, Otto 123, 196
 Preleuthner, Johann 332, 416
 Přemysl, Stammvater der Přemysliden 118f., 339
 Priechenfried, Alois 252
 Primisser, Alois 296f., 320
 Prochaska, Carl 326
 Proschko, Franz Isidor 35, 194f., 275, 282
 Pyrker, Johann Ladislaus 32, 264–266, 272, 274, 363

 Radetzky, Feldmarschall Johann Josef Wenzel Graf 27, 208, 245f., 364, 366, 389–392, 415
 Radnitzky, Carl 211, 243
 Rahl, Carl Heinrich 69, 165, 229, 270, 295, 398–402, 405–407, 410–412
 Raimund, Ferdinand 54, 69
 Rainer, Erzherzog von Österreich und Vizekönig der lombardo-venezianischen Königreiche 183
 Rammelmayer, Adam 164f.
 Ranftl, Johann Matthias 351
 Rauh, Johann 117, 211, 246, 389f.
 Raulino, Tobias Dionys 187
 Rauscher, Josef Othmar, Kardinal-Erzbischof von Wien 284, 322
 Redlich, Josef 38
 Redlich, Oswald 22
 Reich, Josef 259
 Reil, Friedrich 161
 Reitter, Gustav 208
 Reschauer, Heinrich 117
 Richter, Carl 130
 Rüdler, Johann Wilhelm 388
 Riedl, Michael Sebastian 177
 Riegger, Paul Josef 91
 Rint, Johann 225, 257, 277, 389
 Robatz, Augustin 149
 Rohrer, Joseph 45
 Rokitsansky, Karl Freiherr von 54
 Rolfus, Karl 389
 Romako, Anton 271, 291
 Rösner, Carl 196, 369
 Rosselli, Matteo 257
 Rossi, Joseph 156f.
 Ruben, Christian 330, 341
 Rubens, Peter Paul 217, 236
 Rudolf I. von Habsburg, röm.-dt. König 15, 33, 35, 54, 146, 157, 178, 180, 186, 195, 203, 234, 238, 252, 255–312, 317, 364, 366, 376f., 403, 408, 416, 418
 Rudolf II., röm.-dt. Kaiser 26, 178–180, 279, 282, 341
 Rudolf III., Herzog von Österreich und Steiermark, König von Böhmen und Polen 178
 Rudolf IV., der Stifter, Herzog von Österreich 35, 40, 54, 178, 286, 290, 358, 375
 Rudolf, Erzherzog von Österreich und Kronprinz 25, 60, 93f., 121, 125, 215, 257, 281–286, 308f., 324–327
 Rudolf, Erzherzog von Österreich und Erzbischof von Olmütz 183
 Ruß, Karl 39, 155, 165, 197, 257, 266, 268, 271, 273, 275, 290, 315, 331–338, 350f.
 Ruß, Leander 128, 182, 200, 288f., 380

 Saar, Ferdinand von 235
 Sagmeister, Rudolf 259
 Sales, Carl von 183
 Sallieth, Matheus de 109

- Salm, Niklas (II.) Graf 33, 307, 338, 358, 372, 376, 403f.
- Saphir, Moritz Gottlieb 166
- Sartori, Franz 34, 45, 52–54, 187
- Saurau, Franz Joseph Graf 51
- Schad, Aquilin 99
- Schaller, Eduard 97
- Schaller, Johann Nepomuk 66
- Schams, Franz Xaver 132, 236f.
- Scharff, Anton 241–244
- Schauer, Johann 136
- Scheiger, Josef von 320
- Scherer, Franz Ernst 33, 166
- Scherpe, Johann 74
- Schiavonetti, Luigi 143
- Schiller, Friedrich von 25, 32, 36, 49, 137, 256, 260, 265, 318f., 363
- Schindler, Albert 303
- Schindler, Johann Joseph 150, 168, 362
- Schlegel, August Wilhelm 255f., 330
- Schlegel, Friedrich von 47, 363
- Schlesinger, Heinrich 195
- Schleuen d.Ä., Johann David 81
- Schlitter, Hans 38
- Schmickl, Johann 246, 284f.
- Schmid, Julius 238, 268, 293
- Schmidl, Adolf A. 320
- Schmittner, Franz Leopold 96
- Schmutzer, Jakob Matthias 69, 79
- Schneider, Alois 320, 326
- Schneider, Friedrich 126
- Schön, Alois 237
- Schön, Johann 363
- Schönberg, Johann Nepomuk 300
- Schönerer, Georg (Ritter von) 93
- Schönhals, Carl von 27
- Schönleben, Johann Ludwig 294
- Schrader, Julius Friedrich 186
- Schram, Alois Hans 236, 348
- Schrötter, Franz Ferdinand 313
- Schubert, Ferdinand 234, 261
- Schubert, Franz 69
- Schultheiss, Albrecht Fürchtegott 100, 257
- Schulz, Leopold 208
- Schuselka, Franz 295
- Schuster von Bärnrode, Robert 309
- Schwanthaler, Ludwig 72–74, 86, 165, 186, 277, 310–312
- Schwartz, Stephan 244
- Schwarzenberg, Fürst Felix zu 54, 207f., 237, 301
- Schwarzenberg, Carl Philipp Fürst zu 46, 303, 307, 326, 385
- Schweickhardt von Sickingen, Franz Xaver 168, 187
- Schwendi, Lazarus Freiherr von 307
- Schweninger, Karl d.Ä. 172
- Schwerdtner, Johann 241
- Schwind, Moritz von 257, 273, 382, 399
- Scolik, Charles 232, 259
- Sedlmayr, Otto 311
- Seher, Joseph 362
- Seib, Wilhelm 258, 278f.
- Seidan, Wenzel 196
- Seidl, Johann Gabriel 32f., 191, 363
- Seidle, Ludwig 227
- Seiller, Johann Kaspar Freiherr von 211
- Selb, Josef 292
- Seligmann, Adalbert Franz 236, 292
- Sickel, Theodor von 323
- Sieberer, Jacob 53
- Sigismund (Sigmund), der Münzreiche, Herzog (Erzherzog) von Österreich-Tirol 178
- Sigmund I., König von Polen 308, 348
- Silbernagl, Johann Jakob 416
- Simm, Ananias 262
- Simm, Franz Xaver 309
- Simrock, Karl 32, 262, 363
- Smets, Wilhelm 33, 166
- Smolle, Leo 363f., 390
- Sonnenfels, Joseph Reichsfreiherr von 51, 54, 86, 91, 95, 153, 169
- Sophie Friederike, Erzherzogin von Österreich 282
- Spalowsky, Joachim J. N. 121
- Speckbacher, Joseph 33, 53, 326
- Sporck (Spork), Johann Graf 414
- Sprenger, Paul 73, 194

- Stadion, Johann Philipp Karl Reichsgraf von 50f.,
54, 59, 154
- Starhemberg, Ernst Rüdiger Graf von 33, 236, 307,
342, 364, 372, 376, 416, 419
- Starhemberg, Guido Graf 403, 412
- Starhemberg, Gundacker Thomas Graf 91
- Steinle, Edward Jakob von 32, 257, 399
- Steißlinger, Johann Andreas 115
- Sternberg, Caspar Graf 46, 339
- Stieler, Josef Karl 147
- Stifter, Adalbert 24, 277
- Stöber, Franz 190, 380
- Stöber, Joseph 97
- Stöber, Leopold 181
- Storck, Josef 241
- Strasser, Arthur 279
- Strauch, Rudolf 222
- Streit, Andreas 242
- Streitenfeld, Ludwig 309
- Strixner, August 216, 301
- Strobl, Alice 407, 410
- Strudel, Paul 175, 178, 243
- Strudel, Peter 175, 178
- Swieten, Gerhard van 86, 91
- Swoboda Karl (Karel) 102, 281
- Székely, Bertalan 382
- Tautenhayn, Johann Josef 235, 241, 243
- Tegetthoff, Wilhelm von 54
- Terzio, Francesco 309
- Tewele, Ferdinand 391
- Thun, Franz Anton Graf 339
- Thun-Hohenstein, Franz Anton Fürst von 349
- Thun-Hohenstein, Franz Anton (II.) Fürst von
399, 401
- Thun-Hohenstein, Leo Graf 323, 369
- Tiefenbacher, Franz 276
- Tilgner, Victor (Viktor) 244, 416
- Till, Leopold 269
- Toma, Rudolf Matthias 191, 199
- Trautzi (Trautzel), Julius 133
- Trenkwald, Josef Matthias von 236, 291f.
- Trentsensky, Joseph 164
- Trentsensky, Matthias (Matthäus) 386, 388
- Trimmel, Josef Franz Emil 34
- Trnka, Andreas 119f.
- Troger, Paul 83
- Tschischka, Franz 320
- Tuch, Josef 94
- Uhland, Ludwig 363
- Uhlenau, Gottfried Uhlich von 29
- Urban, Josef 235–237
- Vay, Miklos von 382
- Veith, Antonín 311f.
- Vernay, Johann N. 303
- Victoria, Königin von England 156, 224
- Vigée-Lebrun, Elisabeth 96
- Voertel (Vörtl bzw. Viertl), Wilhelm 184, 393
- Vogl, Johann Nepomuk 363
- Voit, Josef 37
- Wagner, Anton Paul 416
- Wagner-Rieger, Renate 106
- Waldmüller, Ferdinand Georg 54, 69, 162, 174,
182f.
- Wallenstein, Albrecht Wenzel Eusebius 53, 294,
307, 416
- Warschag, Jakab 382
- Wasserburger, Franz 86
- Weghaupt, Friedrich (Fritz) 94, 222
- Weidmann, Franz Carl 381
- Weingarten, Johann Jakob von 44
- Weiss, David 146
- Wenhart, Wenzel 33
- Wenzig, Josef 271, 365
- Weissegger, Joseph Johann Maria 273
- Werthes, Friedrich August Clemens 273, 382
- Weyr, Rudolf von 78, 293, 332
- Wickenburg, Matthias Constantin Graf 76
- Wilczek, Hans (Johann Nepomuk) Graf 324
- Wildgans, Anton 38
- Wilhelm I., dt. Kaiser 156
- Wilhelm II., dt. Kaiser 252
- Will, Johann Martin 106

- Windischgraetz (Windischgrätz), Alfred I. Fürst
 von 208, 245f., 415
 Wintergerst, Joseph 257
 Winterhalter, Franz Xaver 253
 Wladislaw II., König von Böhmen und Ungarn
 308, 348
 Wolf, Franz 158, 163, 172, 191, 202, 207
 Wolkenstein, Oswald von 53
 Würth, Franz Xaver 117, 154
 Würzinger, Karl 236
 Zastiera, Franz 102
 Zauner, Franz Anton 69, 111–114
 Zedlitz, Joseph Christian Freiherr von 274
 Zeissberg, Heinrich Ritter von 276, 287
 Ženíšek, Franz 218
 Ziegler, Anton (I.) 341–360
 Zimmermann, Albert 212
 Zollern, Friedrich von 252
 Zríny, Nikolaus (Miklós) Graf 33, 236, 319, 364,
 380–383
 Zumbusch, Caspar von 85–92, 94, 133, 218, 243,
 278f., 286, 326
 Zürnich, Joseph 301
 Zweybrueck, Franz 38

FWF- BIBLIOTHEK

InventarNr.: D 3827

Standort:

Univ.-Doz. Dr. Werner Telesko

Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, 1988–1990 wissenschaftliche Tätigkeit am Österreichischen Historischen Institut in Rom, 1990–1993 Assistent des Kustos in den Kunstsammlungen des Benediktinerstiftes Göttweig (NÖ.), ab 1993 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Kommission für Kunstgeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Promotion 1993, Habilitation 2000 mit einer Arbeit über die Kunstpolitik Napoleons. APART (Austrian Programme for Advanced Research and Technology)-Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften mit dem Projekt „Österreichische Identitäten im 19. Jahrhundert im Spiegel der bildenden Kunst“ von September 2002 bis August 2005. Seit September 2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Kommission für Kunstgeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
Kardinal-Innitzer-Förderungspreis 2004.

In dieser neuen österreichischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts
wird die komplexe Gestaltwerdung Österreichs anhand der Bildkünste
anschaulich nachgezeichnet.



9 783205 775225

ISBN 3-205-77522-8
ISBN 978-3-205-77522-5
<http://www.boehlau.at>
<http://www.boehlau.de>