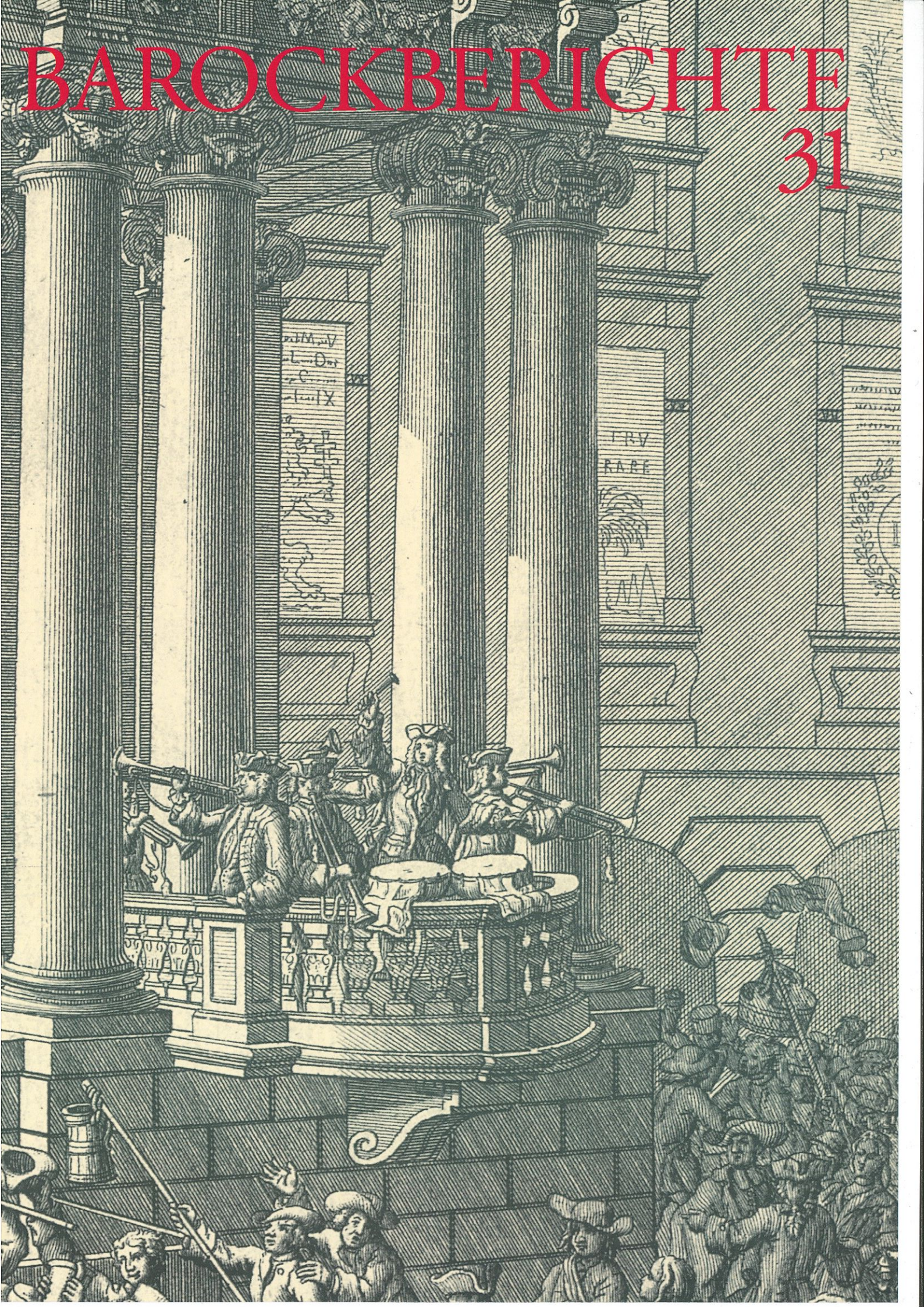


BAROCKBERICHTE

31



Das Kirchnersche Schloß Breitenfurt und seine Ausstattung

Wilhelm Georg Rizzi

Die Fresken

Zufällig aufgefundene Pläne konfrontierten uns schon vor Jahren mit einem Kuriosum des Barock aus dem Umkreis der Reichshaupt- und Residenzstadt, einer der außergewöhnlichsten Architekturschöpfungen, die trotz auffallender Nähe zu gelehrten Grundrißspielereien mit symbolhaften Formen und traktathaften Idealvorstellungen keineswegs fernab der Realität angesiedelt gewesen ist (Abb. 1, 2).¹ Vor dem Auge konnte das Bild des Schlosses wiedererstehen, das Gregor Wilhelm von Kirchner, Buchhalter bei der Ministerial-Banco-Deputation, im dritten und vierten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Breitenfurt im Wienerwald errichten hat lassen.² Mit dem auf Eigenbedarf abgestellten Voluptoir war die Stiftung eines Spitals für vierzig Arme real verbunden. Dieser Bauaufgabe konnte der Planverfasser keinen kanonischen Gebäudetypus zugrunde legen. Nach Willen des Bauherrn zwar unter einem gemeinsamen Dach, mußten Schloß und Spital aber in ihrer unterschiedlichen Funktion berücksichtigt und diese auch formal zu entsprechender Aussage gebracht werden.

In der Anordnung beweglich geführter Trakte zwischen pavillonartigen Gelenksbauten ähnlich dem Buchstaben „W“ – wohl in Anspielung auf den Vornamen des Bauherrn – konnte der weit ausgreifende Komplex in erhöhter Lage, gleich einer Talsperre, eine markante Wirkung entfalten, noch gesteigert durch im Vorfeld ins Liesingbachtal sich herabziehende Gärten, Terrassen und Grottenanlagen, die dank dem natürlichen Wasserreichtum mit kunstvoll gefaßten Fontänen belebt waren.³ Von all dem findet sich heute nur wenig; geblieben ist die Kirche, die einstige Kapelle des Schlosses samt kurzen Ansätzen der Verbindungsstrakte, und in ihrer Substanz als der Anlage zugehörig, sind auch die nach hinten stoßenden ehemaligen Spitalsflügel noch zu erkennen. Vom übrigen fehlt am Ort heute jede Spur.

Blicken wir auf die Pläne, so zeigt sich das Kernstück der Anlage im zentralen Saalbau – unten mit einem großzügig dimensionierten Vestibül samt Durchfahrt und einem rückseitigen Treppenhaus – mit seinen beiden im schrägen Winkel vortretenden Flügeltrakten, die einen V-förmigen mittigen Vorhof schaffen. Am Ende dieser zweigeschossigen Trakte findet sich linkerhand die Kapelle mit ihrem im Dach verborgenen Kuppelraum, wohingegen der äußerlich gleichartig akzentuierte Zwillingbau rechts seltsamerweise keine seiner ausgezeichneten Form und Lage adäquate Funktion zu erfüllen hatte. Es ist das eigent-

liche Schloß, das programmgemäß vorwiegend dem Repräsentationsanspruch des Besitzers Rechnung trägt.

Die nun zurückgestaffelt angesetzten ebenerdigen Trakte hatten ein begehbare Terrassendach und vermittelten zu den oktogonalen Eckpavillons, welche im Obergeschoß als „Lusthäuser“ mit luftigen Umgängen ausgebildet waren. Im linken Pavillon befand sich das Refektorium für das Spital, im rechten der allein schon durch sein Grundrißbild hervorstechende, in späteren Quellen so genannte Kaisersaal, von dem noch zu sprechen sein wird. Dahinter erstreckten sich beiderseits die langen ebenerdigen Flügel des Spitals.

Gewiß war die Umsetzung dieser außerordentlichen Bauaufgabe persönlichen Vorstellungen des Bauherrn vielfach unterworfen, die sich schließlich auch in der testamentarisch verfügten Bestimmung der Herrschaftsräume zugunsten des Landesfürsten manifestierten. Der kaiserliche Hofbaumeister Anton Erhard Martinelli, der das Schloß in *Breitenfurt für Herrn von Kirchner* in einer Liste seiner Bauführungen angibt, ist wohl auch als Entwerfer dieser Planung anzusehen, worauf vor allem die individuellen stilistischen Aussagen der erhaltenen Kapelle hinweisen.⁴ Die Vermutung, daß sich hinter der Hand dieses Meisters noch ein Größerer, nämlich – in Analogie zum Baugeschehen bei Hof – der kaiserliche Hofarchitekt Josef Emanuel Fischer von Erlach verbergen könnte, hat sich in keiner Weise verifizieren lassen.⁵ Vielmehr geben die wiederaufgefundenen Pläne in mancherlei Details deutlich zu erkennen, daß die Herausforderung nicht ganz ohne Kämpfe ausgegangen ist, womit sich auch aus dieser Sicht ein Meister der zünftischen Ebene – im ganzen Wortsinn – wie eben Anton Erhard Martinelli anbietet. Im übrigen soll die Frage der Architektur hier aber außer Betracht bleiben.

Unser Interesse gilt in diesem Zusammenhang der Ausstattung des Inneren, die, obzwar zum größeren Teil verloren, durch die herausragende Qualität der erhaltenen Werke Aufsehen erregt. Neben den in einem eigenen Beitrag behandelten Bildhauerarbeiten – die Apotheose Kaiser Karls VI. von Raphael Donner und die Wachsüste des Schloßherrn Gregor Wilhelm Kirchner – soll im Folgenden auf die Werke der Freskomalerei im einstigen Schloß eingegangen werden. Daß dieser Blick lohnend sein könnte, läßt bereits das Kuppelfresko der Schloßkapelle vermuten: Eckhart Knab hat nicht nur eine ikonographische Deutung des zentralen Programms

unternommen, sondern auch den Künstler Daniel Gran zweifellos richtig bestimmt (Abb. 6).⁶ Auf seinen Vorbehalt, daß einzelne, nicht eigenhändige Figuren allerdings auf einen zweiten, noch einer älteren manieristischen Richtung verpflichteten Künstler hinweisen, der auch für den „horror vacui“ dieser für Gran tatsächlich erstaunlich dichten Komposition verantwortlich sein könnte, soll später noch eingegangen werden.

Unter den grafischen Beständen des Niederösterreichischen Landesmuseums findet sich die Zeichnung eines Deckenfreskos, dessen Thema auf der Rückseite des Blattes als *4 tag zeitten* angegeben ist (Abb. 3).⁷ Wohl in derselben alten Handschrift steht darunter *Questo e stato fatto a bratenfurt per Sig: d'Kirchner*, womit ein Hinweis auf die Bestimmung für einen nicht mehr existenten Raum dieses Schlosses gegeben ist. Dargestellt ist ein rechteckiger Deckenspiegel, der sich mit allseitigen Ausbauchungen der Form eines Ovals nähert. Im Zentrum des Götterhimmels schwebt ein Genius mit dem Ewigkeitsring, darunter, an der Langseite, erscheint die Göttin der Morgenröte Aurora mit dem aufsteigenden Gespann des Helios; beim Aufbruch in den Tag vertreibt sie die stürzenden Gestalten der Finsternis. An der Schmalseite folgt Apoll vor der im Zenith stehenden Sonne; ein Schirm spendet der im Vordergrund hingelagerten Personifikation des Mittags kühlenden Schatten. Diana, die Mondgöttin wie auch Göttin der Jagd und ihr Gefolge mit erlegter Beute formieren die Abendgruppe an der zweiten Langseite. Am Beschluß des Tageszeitenzyklus steht die Nacht, umflattert von Getier der Finsternis, schlafend auf dunklem schweren Gewölk dargestellt.

Die mit flotter Feder und Lavierungen über fein skizziertem Blei in mittlerem Format ausgeführte Zeichnung trägt nicht den Charakter eines Ricordos, sondern den eines Bildkonzepts in früher Ausformung: Spontan und sicher sind die Formen notiert, nirgendwo klebt die Hand am Strich. Auch die beigegefügte Maßstabsleiste mit Teilung in Wiener Schuh scheint dafür zu sprechen, daß hier eine – aufgrund der beträchtlichen Abmessungen von 3 Klaftern (5,7 Meter) zu 4 Klaftern, 3 Schuh und 4 Zoll (8,6 Meter) – in Fresko geplante Ausführung konkret vorbereitet worden ist.

Für die Existenz eines Profanraumes mit Freskoausstattung liefert das im Oktober 1734 abgefaßte Testament Gregor Wilhelm Kirchners einen direkten Hinweis.⁸ Seiner

Abb. 1 und Abb. 2 (rechts): Das Kichnersche Schloß in Breitenfurt. Grundrisse von Erd- und Obergeschoß aus der Zeit um 1750 (Österr. Staatsarchiv)

Abb. 3 (Seite 94): Bartholomeo Altomonte, Entwurf für Deckenfresken „Vier Tageszeiten“ im Kaisersaal des Breitenfurter Schlosses (Niederösterr. Landesmuseum)

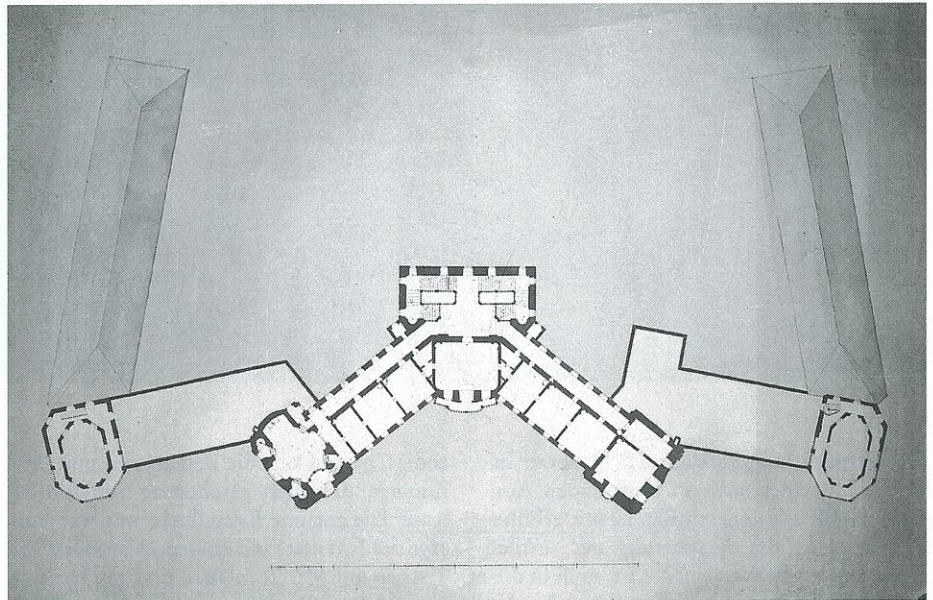
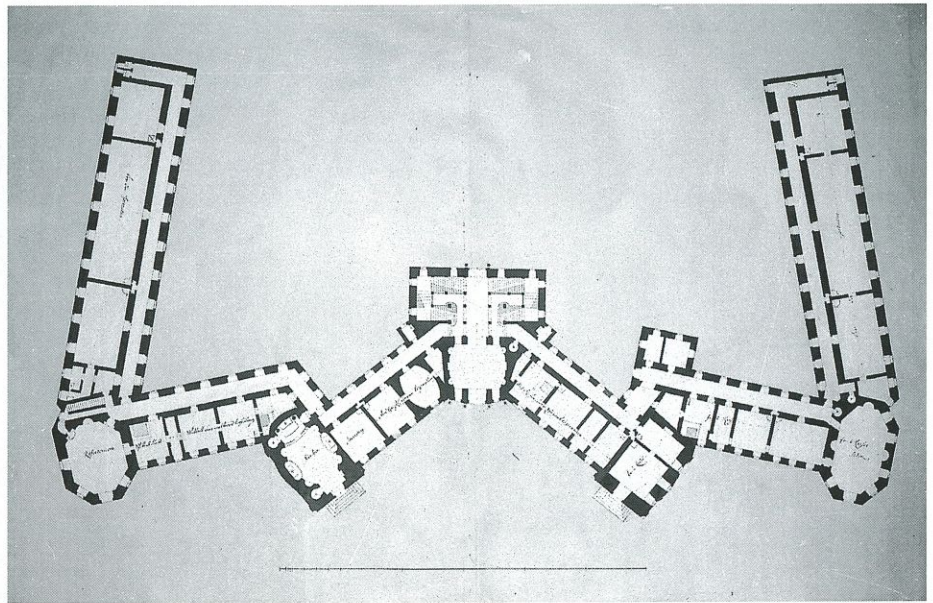
Abb. 4 (Seite 95): Daniel Gran, Modello für Deckenfresken „Vier Jahreszeiten“ im Mittelsaal des Breitenfurter Schlosses (Privatbesitz)

Abb. 5 (Seite 96): Francesco Solimena, „Favola di Fetonte“, Modello für das Stadtpalais des Grafen Daun in Wien (Sacramento, E.B. Crocker Art Museum)

Abb. 6 (Seite 97): Daniel Gran, Verherrlichung der Heiligsten Dreifaltigkeit, Kuppelfresken der Schloßkapelle in Breitenfurt

Abb. 7 (Seite 99): Daniel Gran, Figurenstudie nach Solimena. Die spiegelbildliche verso-Durchzeichnung findet in der Phaeton-Decke für Gf. Daun wie auch im Mittelsaal von Breitenfurt Verwendung (Graphische Sammlung Albertina)

Fotonachweis: 1–5 Archiv Autor
6, 7 Bundesdenkmalamt,
M. Oberer



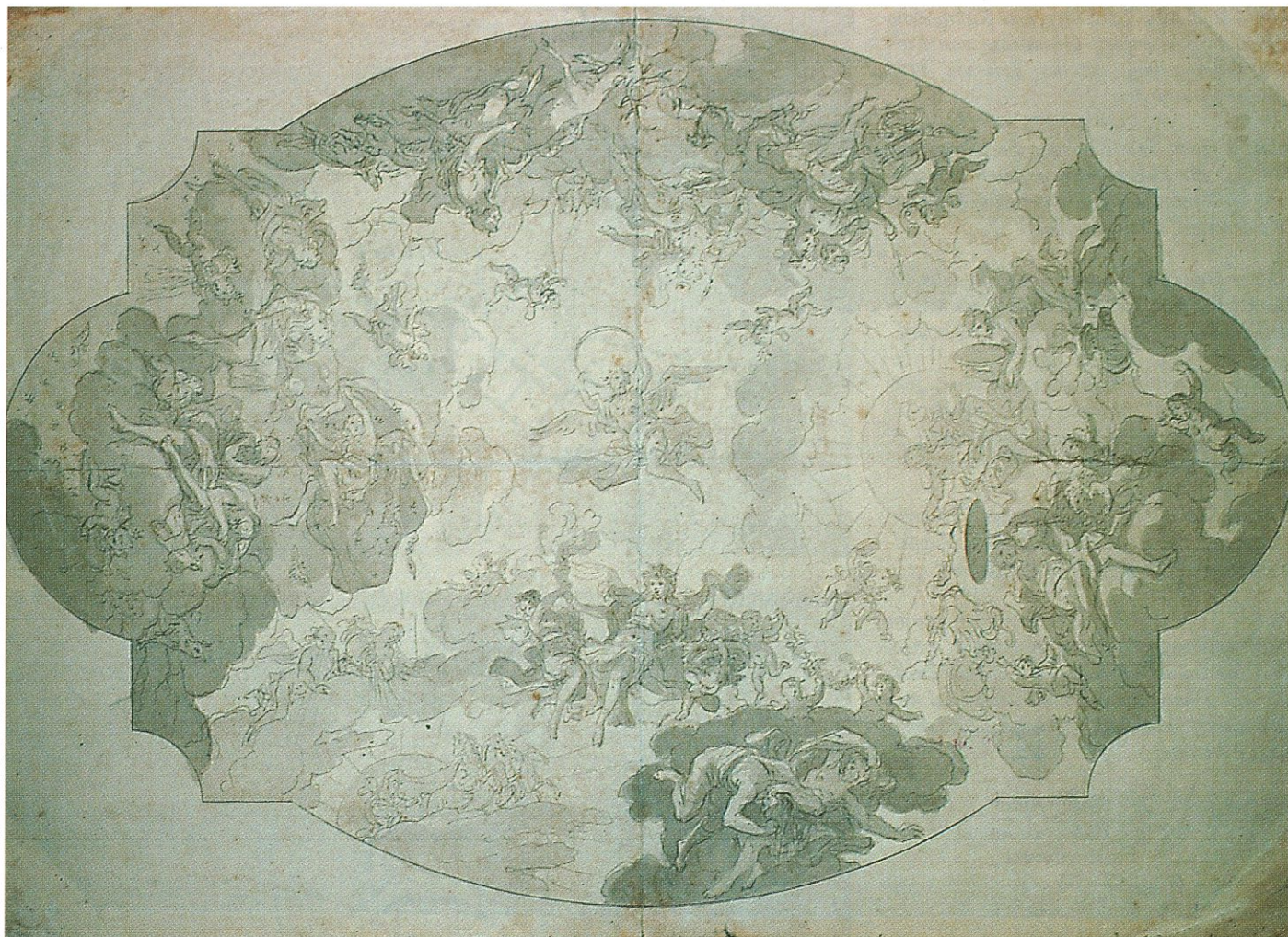
Haushälterin räumte der Schloßherr nämlich im Gebäude zu Preitenfurth 3 zimmer zu ebener Erden, nebst dem gemalten Saal und einigen Wirtschaftsräumen zur lebenslänglichen freien Nutzung ein. Am Grundrißplan des Erdgeschosses ist die Zuordnung dieser Raumgruppe an die Genannte im Bereich des rechten äußeren Flügels einschließlich des Eckpavillons, der hier als „Salon“ bezeichnet wird, ausgewiesen. Die gleichfalls von der ehemaligen Haushälterin – mittlerweile verheiratete Frau von Russi – genützten beiden Räume im nach innen anschließenden Pendantbau zur Kapelle hat selbige hingegen nach Aussage eines 1766 aufgenommenen Inventars *ausser denen (...) durch Testament bestimmten Gelegenheiten (...)* eingeräumt erhalten, womit hinreichend geklärt erscheint, daß sich der gemalte Saal im äußeren Oktogon befunden hat.⁹ Als „Kaiser-Saal“ wird besagter Raum im Inventar und auch in einer Schätzung des Schlosses von 1785 – hier zu-

dem mit Angabe seiner Abmessungen von 7 Klaftern 1 Schuh bzw. 4 Klaftern – angeführt.¹⁰ Diese Maße bestätigen nicht nur die Zuordnung sondern zugleich, daß sich der Kaisersaal für den Freskoentwurf mit dem Tageszeitenzyklus in der Größe geradezu ideal anbietet.

Auch die Form des Bildausschnittes ist dem Raum angenähert, und der quergelagerte Genius in der Mitte trägt zweifellos dem Umstand Rechnung, daß der Zugang allein von der inneren Langseite des Oktogons erfolgt. Da zudem alle übrigen Räume im Schloß für das Fresko zu klein, oder im Falle des Stiegenhauses wesentlich zu groß sind, läßt sich diese Ausstattung sohin mit einiger Gewißheit fest machen. Ungeachtet seiner von den Repräsentationsräumen reichlich abgesonderten Lage muß der auch räumlich überhöhte sogenannte Kaisersaal insgesamt von besonderer Wirkung gewesen sein, *woselbst sich ein Spiegl-Fenster mit 28 Tafeln in Ramen einge-*

machet, wie ein Ordinari-Fenster gestaltet, dann ober denen 2 Caminen von Marmor 2 von Ölfarb gemahlen an die Wand festgemacht grosse Poetische Stücke sich befinden, wie das Inventar präzisiert.¹¹ Nach der Systematik der Wandöffnungen befand sich das den übrigen angegliche Fenster mit Spiegelgläsern an der blinden hinteren Schrägeite, während die innere Langseite mit Türen vis-à-vis der Fenster ausgestattet war. Die beiden Marmorkamine saßen in der kurzen Achse zwischen diesen Öffnungen. Die Nische hinten, prominent in der Hauptachse, ist zum Zeitpunkt der Inventaraufnahme unbesetzt.

Wegen der Bezeichnung des Saals kann allein hier der ursprüngliche Standort der berühmten Marmorgruppe mit der Allegorie des Kaisers, genau unter der sonnenüberstrahlten Figur Apolls im Fresko, gewesen sein, wozu im nachfolgenden Beitrag mehr zu erfahren sein wird.



Noch eine Aussage erlaubt das Inventar: Indem – mit einer noch zu erörternden Ausnahme – für alle anderen Räume mit gehobener Nutzung die Ausstattung mit textilen Spalieren penibel verzeichnet ist, muß in diesem Fall offenbar mit einem abweichenden Modus der Wandbehandlung gerechnet werden, also mit Stuckmarmor oder Malerei ähnlich wie an der Decke.

Die eigentlichen Räume der Herrschaft befanden sich sonst durchwegs im Obergeschoß, umfaßten also den zentralen Saalbereich samt den inneren Flankenbauten. Stieg man das riesig dimensionierte Treppenhaus hinauf, so vereinigten sich die getrennt geführten Arme über der Durchfahrt zu einem großen Mittelpodest, von dem rückseitig angeordnete Korridore seitlich in die Flügel ausstrahlten, während in der Mitte der Saal zugänglich war. Im Inventar von 1766 wird er als „Speis-Saal“ geführt, daneben befanden sich die Geschirrkammer und die Retirade. Über die Funktion der übrigen Räume ist wenig zu erfahren. In den Flügeln gab es je eine Bettstatt, und zwar rechts im Flankenbau, dessen schmaler Hinterraum ein *Spiegel-Cabinet mit gemahlt-Chinesischen Spalliern und 14 Stuck doppelten Spiegeln, welche in die Thür und Mauer festgemacht*, aufnahm; im linken Flügel, der im Oratorium der Kapelle

endigt, befand sich die Bettstatt im mittleren Zimmer, das auch geschnitzte Supraporten hatte. Die gesamte Raumflucht war laut Aussage des Inventars mit erlesenem Mobiliar wie Tischen mit Marmorplatten und geschnitzten vergoldeten Gestellen, Spiegeln von Bildhauerarbeit und kostbaren Textilien ausgestattet. Mit Ausnahme des Saals waren die Räume durchgehend spaliert.

Für die Gestaltung der Plafonds ist indirekt abzuleiten, daß diese wandfest gewesen sein muß, Einsatzbilder in Öl auf Leinwand mit hin ausscheiden, da diese im Inventar verzeichnet wären.¹² Wie der neben der Kapelle allein erhaltene, inschriftlich „1724“ datierte Raum mit seinem qualitätvollen figürlichen Deckenstück zeigt, wird dieser Ausstattungsmodus wohl für die Mehrzahl der Räume anzunehmen sein. Dazu paßt, daß die Stukkateure Michael Bolla und Anton Comesina in der fraglichen Zeit hier nachzuweisen sind.¹³ Vom letzteren scheint denn auch die erhaltene Stuckdecke zu stammen.

Wie beim Kaisersaal ist nun aber auch für den Saal im Obergeschoß die Frage der Wandausstattung zu stellen. Die oben zur Diskussion gestellte Variante einer Auskleidung mit Stuckmarmor hat im vorliegenden Fall allerdings geringe Wahrscheinlichkeit, da die Wände keinerlei Gliederungssystem aufwei-

sen. Bedenkt man die Raumschale mit den gerundeten Ecken und den – abgesehen von der Fensterfront – großen, weitgehend geschlossenen Wandflächen, so ließe sich hier wohl am ehesten eine gemalte Scheinarchitektur und, in weiterer Konsequenz, eine freskante Ausstattung an der Decke vermuten.

Eine jüngst im Kunsthandel aufgetauchte Ölskizze eines Deckenbildes – letzteres erscheint aufgrund der betonten Untersicht und der gerade noch kenntlichen Rahmung mit Scheinarchitektur sicher – soll im weiteren unser Interesse beanspruchen (Abb. 4).¹⁴ Ihr Zusammenhang mit Francesco Solimenas Komposition der „Favola di Fetonte“, die der Neapolitaner zwischen 1713 und 1719 im Auftrag des damaligen Vizekönigs Wirich Philipp Lorenz Graf Daun für dessen Wiener Stadtpalais geschaffen hat, ist evident.¹⁵ 1798 aus dem Haus auf der Freyung entfernt, wird das riesenhafte Deckenbild seit Menschengedenken im aufgerollten Zustand verwahrt. Erst kürzlich ist das Original wieder der Betrachtung zugänglich geworden, doch waren aufgrund von De Dominicis Beschreibung Solimenas eigenhändiger Modello und mehrere Werkstatt-Repliken danach schon seit längerem bekannt (Abb. 5).¹⁶ Ikonographisch liegt der Darstellung Ovids Erzählung in den Metamorphosen von Phaetons verhängnis-



vollem Ansinnen zugrunde, für einen Tag den Sonnenwagen seines Vaters Apoll lenken zu dürfen. In der bildlichen Paraphrase Solimena erscheint diese Handlung mit einer allegorischen Darstellung der vier Jahreszeiten verknüpft.¹⁷

Die vorerwähnte Ölskizze behält indes von der Hauptszene Apollo und die Jahreszeiten-allegorien, läßt aber den Phaeton-Mythos ganz beiseite. Zuoberst thront wieder Apoll – hier allerdings allein – auf der Wolkenbank, umspielt von einigen Putten. Beherrschend im Vordergrund erscheint Flora als Frühling und streut Blumen aus dem von Putten emporgereichten Becken.¹⁸ Die bei Solimena zwischen Apoll und Phaeton sitzende Figur findet sich nun mit Füllhorn als Abundantia rechts außen am Bild, neben der von einem Putto mit Garbenbündel begleiteten Ceres, die ihre mittige Position hier aufgegeben hat. Sie bilden die Gruppe des Sommers. Nach links hin setzt Bacchus, begleitet von dem jungen Vertumnus, als Herbst den Jahreszeitenzyklus fort. Seitlich reicht Hebe, der Götter Mundschenkin, die goldene Schale mit dem Trunk, während bei Solimena ein Feuer-

becken dargestellt ist, an dem sich der – hier wiederum unverändert übernommene – alte Saturn als Winter erwärmen kann. Rechts oben am Bildrand belebt eine Puttengruppe den Himmel.

Trotz des Verzichts auf den eigentlichen ikonographischen Kern erscheint der Bildaufbau des Daun'schen Deckengemäldes zum größeren Teil übernommen, bzw. durch nur geringe kompositionelle Abänderungen wieder zur Geschlossenheit der Form gebracht. Die Übernahmen betreffen dabei das Gestaltungsrepertoire, also die Figurentypen in ihren individuellen Bewegungsmotiven, die Verteilung der Licht- und Schattenstrukturen, allerdings nicht in der starken Kontrastwirkung und auch nicht die kräftigen Farbakkorde. Zweifellos hat der Maler sein Vorbild sehr genau studiert, und es erscheint mehr als fraglich, ob der Saal des Palais Daun in Wien der geeignete Ort für derart intensive Auseinandersetzung gewesen sein kann.

Zu den zahlreichen, vorwiegend süddeutschen und österreichischen Malern des Spätbarock, die eine Ausbildungszeit bei Solimena als dem richtungsweisenden Meister der nea-

politischen Malerei absolvierten, gehört auch Daniel Gran, der die Jahre zwischen 1719 und 1723 mit Studien in Neapel und sodann in Venedig zubrachte.¹⁹ Er ist ja derjenige, in dessen Werk die wesentlichen Ererungenschaften und Charakteristika solimenesker Malerei den deutlichsten und nachhaltigsten Niederschlag gefunden haben. Kompositionelle Übernahmen, vor allem aber die konsequente Verwendung des Typenvorrats wie auch der Farbstellung und Lichtkontraste des Neapolitaners sollten für Grans eigenes Schaffen fortan von grundlegender Bedeutung sein. Berichte belegen, daß Solimena seine Schüler im Unterricht strikt angehalten hat, „sowohl motivisch-inhaltlich als auch künstlerisch exakt“ zu kopieren²⁰; die zahlreichen Werkstatt-Repliken, die mit sklavischer Detailtreue – wie etwa bei dem Phaeton-Bild in Seitenstetten – eine individuelle künstlerische Handschrift hintanhaltend, bestätigen diese Usance. Zu Grans Lehrzeit bei Solimena war zwar das Deckenbild für den Grafen Daun bereits in Wien, der eigenhändige Modello und wohl auch weitere Unterlagen dazu befanden sich aber im Vorrat der



Werkstatt, zu dem der Schüler zweifellos Zugang hatte.

Ein unmittelbares Produkt derartiger Schul-Arbeit ist unser Deckenbild indes sicher nicht, zu ausgeprägt ist hier der persönliche Anteil des Malers. Um es kurz auf einen Nenner zu bringen: In allen Abweichungen vom solimenesken Vorbild gibt sich der persönliche Stil Daniel Grans so unmißverständlich zu erkennen, daß auch eine zeitliche Einordnung in die weitgehend feststehende Werkreihe des Malers nicht allzu schwer sein sollte. Hauptsächliche Kriterien sind dabei die offenbar vollzogene Lösung aus Solimena's Tenebroso und zugleich eine delikate Farbigkeit, die die neapolitanischen Akkorde sichtlich gut kennt, dennoch aber in der heiteren Leuchtkraft des Kolorits mit seinen zarten Kompositionen von hellem Grün, Violett und Gelb sowie lichten Blau und Rot den Intentionen der venezianischen Malerei wesentlich näher steht, die sich dann auch in der Leichtigkeit der Figuren niederschlagen. Noch ist die Farbpalette nicht in das pastellige Rokoko gekippt, das dann bei Grans Freskenzyklus am Sonntagberg 1738/39 voll durchbricht, sich aber schon 1735 bei den kleinen Kuppelbildern der Wiener Karlskirche andeutet.²¹ Andererseits findet sich bei Gran das Tenebroso erstmals im Eckartsauer Saalfresko von 1732 ganz abgestreift. In der

Aufnahme Dianas in den Olymp ist dort zugleich auch das venezianische Ideal der duftigen Komposition mit leichteren Figuren in merklich hellerer Farbstellung ohne starke Kontrastwirkung vorherrschend²²; also eine Entwicklungsstufe, die ziemlich genau unserem Deckenbild entspricht, sodaß ein etwa ähnlicher zeitlicher Ansatz anzunehmen wäre. Die überraschend starke Zuwendung zu Solimena, die Gran dann bei seinem nächsten bekannten Fresko im Landhaussaal in Brünn einnimmt, scheint im weiteren jene Richtung anzuzeigen, die die Ölskizze tendenziell in ihrer Gesamtheit dennoch überwiegend prägt, weswegen eine Entstehung nach Eckartsau und vor Brünn, also zwischen 1732 und 1734, einiges für sich hätte.²³

Die eingehendere Betrachtung dieses somit erstmals näher vorgestellten Bildes von Gran muß im gegebenen Zusammenhang von grundsätzlichem Interesse erscheinen, da ein enges persönliches Naheverhältnis zwischen dem Maler und dem Bauherrn von Schloß Breitenfurt auch abseits der Aufträge für die Fresken und Altarbilder der dortigen Schloßkapelle dokumentiert ist: Gregor Wilhelm Kirchner, seine Gattin und seine Haushälterin sind die Taufpaten aller drei Gran-Kinder, die 1725, 1726 und 1731 das Licht der Welt erblickt haben.²⁴ Auch wenn von den sonstigen Unternehmen Kirchners vieles noch im Dun-

kel liegt, darf man aufgrund dieser durch Jahre anhaltenden Verbindung annehmen, daß damit auch die Frage des Malers gerade bei diesem Hauptvorhaben ausgesprochen ist. Tatsächlich gibt es äußere wie innere Gründe, die einen Zusammenhang des Deckenbildes mit dem vorerwähnten Saal im Mittelbau des Breitenfurter Schlosses nahelegen. Zunächst stimmen die Proportionen von Bild und Saalgrundriß überein, und auch die absoluten Abmessungen von 4 zu 5 Klaftern sind – soweit sie sich aus der Parallelkomposition der Daun'schen Decke ableiten lassen – zu bestätigen. Außerdem erscheint die Jahreszeitenfolge eine passende Ergänzung zum Zyklus der Tageszeiten im Kaisersaal. Als „Allerweltsprogramm“ hier umso eher angemessen, indem man sich weder in der höfischen Sphäre noch in der des hohen Adels sondern eben nur auf der Ebene des Ministerial-Banco-Deputations-Buchhalters bewegt, wo hochgestochene allegorische Personifikationen nicht in Betracht kommen. In dieser Hinsicht mutet eigentlich schon die prononciert herausgestellte Figur des Apoll über den Jahreszeiten merkwürdig deplaziert an, und es darf die Frage gestellt werden, ob diese effektvolle Übernahme wirklich nur bezweckt, die solimeneske Komposition als solche zu retten. Ein nicht unwesentlicher Gesichtspunkt scheint nämlich dafür zu sprechen, daß



die Apotheose Karls VI. in späterer Zeit hier im Saal aufgestellt war. Tatsächlich wäre es völlig unverständlich, hätte der hochherzige Stifter gleichsam das Manifest seiner Reverenz für den Kaiser nicht diesem sondern der Haushälterin übereignet. Da der Entschluß zur Übertragung der Herrschaftsetage an den Landesfürsten infolge der persönlichen Lebensumstände Kirchners sicher schon frühzeitig gereift ist, könnte auch das Programm der Saaldecke bereits den Zweitauflageort der Statuengruppe berücksichtigen. Nach oder vielleicht noch knapp vor Kirchners Tod am 15. März 1735 dürfte die Donner-Statue dann tatsächlich aus dem sogenannten Kaisersaal in den nunmehrigen Saal des Kaisers hinaufgewandert sein, auch hier wiederum überhöht von der Darstellung Apolls in den Deckenfresken.²⁵

Die Ölskizze mit der angedeuteten scheinarchitektonischen Rahmung und der offenbar zur definitiven Form gebrachten Komposition ist wohl der originale Modello Daniel Grans zur Saaldecke im Obergeschoß. Die nach allem naheliegende Annahme, daß der Maler auch für die Fresken im Erdgeschoß-

Saal verantwortlich war, läßt sich jedenfalls an der oben vorgestellten Zeichnung nicht verifizieren. Versatzstückhaft finden zwar auch hier solimeneske Figuren Verwendung – so ist die Personifikation mit dem Schirm im Mittagsquartier etwa Bacchus' Zwillings aus der Phaeton-Komposition – doch verweist eben dieser Umstand zusammen mit der individuellen künstlerischen Handschrift direkt auf einen anderen Schüler des Neapolitaners. Bartolomeo Altomonte, nach verschiedenlichen Einzelaufträgen in den Zwanzigerjahren dann seit 1732 durch Jahre im Raum Wien tätig, hat uns gerade aus dieser Zeit mehrere zeichnerische Entwürfe speziell für Deckenfresken hinterlassen, die stilistische Vergleiche und Aussagen über die technische Faktur gut absichern.²⁶ Da der Maler später wiederholt nach detaillierten Programmen von Gran gearbeitet hat, wobei die Umsetzung vom Wort ins Bild allerdings meist Altomonte zukam, wäre ein derartiger Vorgang auch für Breitenfurt zu diskutieren.²⁷ Grundsätzlich erscheint die Zuziehung eines literarisch umfassend gebildeten Konzeptors bei komplexen ikonographischen Freskenprogrammen wohl ver-

ständig, allein für die vergleichsweise einfache Komposition im Kaisersaal muß eine derartige Fremdvorlage nicht notwendigerweise angenommen werden. Eher wäre zu vermuten, daß es ein Gesamtprogramm zur malerischen Ausstattung des Schlosses gegeben hat, mit dem die Themen für die Räume verbindlich festgelegt worden sind. Welcher der beiden Künstler – Gran oder Altomonte – nun in Breitenfurt den anderen beerbt hat, hängt wohl von der Chronologie dieser Fresken ab, worauf noch näher eingegangen werden soll.

Wertvolle Hilfestellung gibt die Vita des Quadraturmalers Gaetano Fanti, die sein Sohn Vincenzo offenbar nach genauen Aufzeichnungen und Unterlagen des Vaters zusammengestellt hat.²⁸ Wir erfahren, daß Fanti zunächst nach Brünn gerufen worden ist, wegen der Ausstattung des dortigen Landhaussaales; *Riconosciuto Restituito a Vienna, videsi dal S' de Kirchner, a bella posta quivi trasferitosi, gentilmente, coll' assegnamento di 1086 Fiorini per dipingere la Sala ed una Camera del suo Palagio, riescite veramente di un squisitissimo Gusto. Ne primi giorni del Mag-*

gio 1734 di nuova a Brina potatosi, dopo sette Mesi di assiduo Lavoro, terminò la gran Sala di Landhaus con tale sua gloria, che questa sola basta a rendere il nome suo immortale; Venne però quivi riconosciuto di 2000 Fiorini, come pur anche di altri 250 di più regalato.

Fanti hat also in Breitenfurt zwischen zwei Aufhalten in Brünn gearbeitet, über die wir recht genau Bescheid wissen.²⁹ Hinsichtlich der malerischen Ausstattung des Großen Sitzungssaales der mährischen Stände hatte es Verhandlungen mit mehreren Künstlern, zuletzt aus Wien gegeben. 1733 bzw. schon Ende 1732 begannen Gespräche mit Bartolomeo Altomonte, wobei als Quadraturist Gaetano Fanti bald mit von der Partie war. Ein Vertragsabschluß kam jedoch nicht zustande, im Dezember 1733 ergeht an das bereits mehrfach gemeinsam tätige Maler-Duo die letzte Zahlung für Reisespesen nach Brünn und die Anfertigung von Rissen.³⁰ In der Folge wandte man sich sodann an Daniel Gran und erneut an Fanti – die Quadratur war offensichtlich nicht das Problem gewesen. Nachdem der Landtag am 15. April 1734 die Verträge mit beiden genehmigt hatte, konnte die Arbeit, wie in der Vita berichtet, sofort beginnen. Erst im Frühjahr 1735 kehrte Gran aus Brünn wieder zurück, und auch Fanti ging erst im Juni seiner neuen Aufgabe in der Karlskirche – hier ebenfalls gemeinsam mit Gran – nach.³¹

Am 15. März dieses Jahres war inzwischen Gregor Wilhelm Kirchner gestorben, die fertige Freskenausstattung seines Breitenfurter Schlosses – *la Sala ed una Camera* – hatte er nur wenige Monate genießen können. Zweifellos handelt es sich bei den in der Vita genannten beiden Räumen um den nicht spalierten Mittelsaal und den gleichfalls nicht spalierten sogenannten Kaisersaal, denn die Höhe von Fantis Bezahlung kann sich nur auf umfängliche Quadraturarbeit – also unter Einschluß der Wände – beziehen, wie etwa auch der Preisvergleich zum Landhaus mit seinen riesigen Wandflächen bestätigt.

Aus der Zusammenschau bietet sich daher die Annahme, daß Gran nach Vollendung der Jahreszeiten im Mittelsaal in Breitenfurt deswegen ausgeschieden ist, weil er den bedeutenden, für Reputation und weiteres Fortkommen wichtigen Auftrag in Brünn überraschend erhalten hat. Die Empfehlung Altomontes als Nachfolger dürfte ebenfalls auf ihn zurückgehen. Die Beiden standen sich seit der Lehrzeit bei Solimena künstlerisch wie auch persönlich nahe, und außerdem war Bartolomeo in Brünn ja wieder „frei“ geworden. Ehe sein Kompagnon Fanti erneut nach Brünn ging, hatte dieser genügend Zeit um Breitenfurt einzuschieben, da die Quadratur im Landhaussaal vermutlich nur auf den geringfügig geänderten Bildausschnitt von Gran adaptiert werden mußte, die Vorarbeit des Entwurfs sohin wegfiel. Er konnte daher den Mittelsaal mit der Architekturmalerei abschließen und den Kaisersaal gemeinsam mit Altomonte angehen. Daraus folgte, daß

Grans Fresken tatsächlich zwischen seinen Arbeiten in Eckartsau und Brünn, wahrscheinlich im Laufe des Jahres 1733 entstanden sind, während Bartolomeo dann 1734 im zeitigen Frühjahr im Kaisersaal fortgesetzt hat. Auch wenn es sich nicht um Hauptwerke der Künstler handelt, bedauern wir ihren Verlust, ebenso sehr wie den des Kirchnerschen Schlosses, dessen Kapelle uns heute allein noch den harmonischen Zusammenklang von Architektur, Plastik und Malerei im intimen Rahmen eines spätbarocken Landsitzes vor Augen führt.

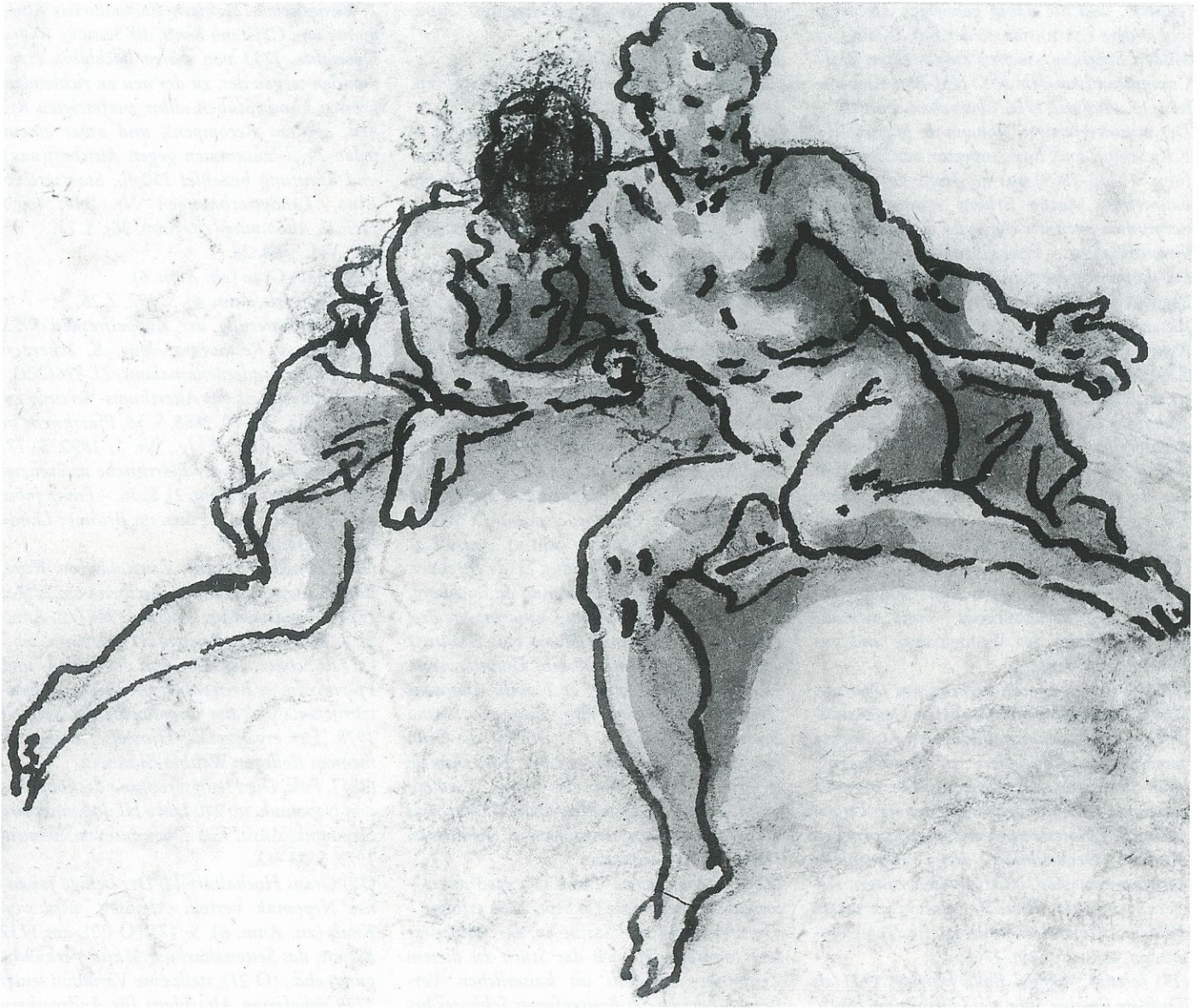
Werfen wir abschließend noch einen Blick auf die Fresken in der Kapelle (Abb. 6). Eckhart Knab hat eine Entstehung um 1731 angenommen, wohl auch mit Sicht auf die im September 1732 vorgenommene Kirchenweihe³²; ich möchte die Kuppelmalereien einige Jahre früher ansetzen. Die geballte Figurenfülle der Komposition ist für Gran an sich ungewöhnlich, am ehesten aber noch im frühen Werk, vor der Ausmalung der Hofbibliothek unterzubringen, wogegen sich später, etwa um 1732 in Eckartsau, die kompakte Dichte doch wesentlich lichtet. Die von Knab angebotenen Figurenvergleiche mit den Prunksaalfresken der Palatina betreffen zum Großteil Ableitungen solimenesker Typen und sind für die zeitliche Einordnung daher nicht hilfreich. Die Gran-Zeichnung „Adam und Eva“ bzw. die verso-Durchzeichnung dieser Gruppe ist beispielsweise von der Figurenfindung her eine Direktübernahme von Solimena.³³ Die recto-Fassung findet sich etwa in der Figur des Orion am ehemaligen Deckenbild des Goldkabinetts im Oberen Belvedere, die verso-Fassung als Bacchus in der Phaeton-Decke für Daun und analog dazu dann in Grans Modell für den Mittelsaal in Breitenfurt (Abb. 7); dagegen ist ein näherer Zusammenhang aber weder zu den dortigen Kapellenfresken noch zur Hofbibliothek konstatierbar. Nicht zielführend ist auch der Hinweis, daß in der Kapelle ein älterer Maler – eventuell aus dem Umkreis Reselfelds oder Hackhofers, den Knab aus den nicht eigenhändigen Figuren Gottvaters, Johannes von Nepomuks und des krönenden Engels erschließt, für den „horror vacui“ verantwortlich sein könnte; das würde im wesentlichen bedeuten, daß Gran eine fremde Komposition ausgeführt hätte, wogegen so gut wie alles spricht.

Bezüglich der „fremden“ Figuren sehen wir heute, nach der letzten Restaurierung der Fresken, etwas klarer.³⁴ Die gelegentlich der großen Instandsetzung der Kirche 1888 vorgenommenen Übermalungen und partiellen Neuherstellungen wie die Johannes Nepomuk-Engel-Gruppe sind als solche deutlich erfassbar; die zweite, nicht so stilsichere Hand ist also die des damaligen Maler-Restaurators Franz Jobst.³⁵

Für die Vordatierung gibt es weitere Argumente. Wie aus einem Schreiben Kirchners von 1726 hervorgeht, wurde zu diesem Zeitpunkt am Schloß noch gebaut und sind die Spitalstrakte gar erst nach dem Tod des Bau-

herrn vollendet worden.³⁶ Die Kapelle muß allerdings zu den zuerst errichteten Teilen zählen, ist doch die präziöse Orgel des Gotteshauses „1726“ datiert und trägt auch der anschließende Raum mit der Stuckdecke – wie erwähnt – das Datum „1724“.³⁷ Es hat wenig Wahrscheinlichkeit, daß die Fresken erst nach der Orgel hergestellt worden sind, zumal der Aufstellungsort auf der Empore damals bereits fertig dekoriert gewesen sein muß. Möglicherweise liefern die Fresken selbst einen Hinweis: Die Wahl Johannes von Nepomuks zum ikonographischen Hauptthema der Schloßkapelle erscheint angesichts seiner Patronanz für die Armen und des mit dem Kirchnerschen Schloß verbundenen Armenspitals sinnstiftend, sie bildet das eigentliche Programm. Die erstaunlich zurückgenommene Apotheose in der zentralen Darstellung der Heiligsten Dreifaltigkeit in der Kuppel, der die Kapelle jedoch nicht dediziert ist, erweckt den Verdacht, daß Johannes Nepomuk als Hauptheiliger hier deshalb noch nicht möglich war, weil seine Heiligsprechung eben noch keine abgeschlossene Sache gewesen ist.³⁸ Als die Kapelle nach der späten Ausführung der Altarbilder – deren eines nicht von Gran, sondern wohl wiederum aus Zeitgründen von einem anderen, noch unbekanntem Maler geliefert wurde – sodann 1732 geweiht werden konnte, war das Johannes Nepomuk-Patrozinium kein Problem mehr.³⁹ Die Fresken müßten sohin vor der Heiligsprechung 1729 entstanden sein, in Grans frühen Jahren, in denen sich das Oeuvre dicht zusammendrängt. Allein das Jahr 1725, nach Vollendung der Fresken im Kuppelsaal des Palais Schwarzenberg 1724 und vor den 1726 beginnenden Arbeiten in der dortigen Galerie und dem dicht anschließenden Opus magnum in der Hofbibliothek, das den Maler dann bis 1730 blockierte, ist noch nicht ausgebucht.⁴⁰ Eine Frühdatierung der Gran-Fresken in der Breitenfurter Schloßkapelle, für die sohin manches zu sprechen scheint, kann wohl nur in dieses Jahr verlegt werden. Daß im Juni 1725 dann auch Daniel Grans erstgeborene Tochter von Kirchner aus der Taufe gehoben wird, könnte die Richtigkeit unserer Vermutung zusätzlich abstützen.

Als frühes Werk hat die komprimierte Figurenfülle auch in den Fresken der Salzburger Dreifaltigkeitskirche eine Entsprechung bei Rottmayr. Am Beispiel dieses kompositionell ähnlichen Kuppelbildes von 1697 hat Franz Wagner vor zehn Jahren die Arbeitstechniken barocker Freskomalerei in einer Dokumentationsausstellung des Salzburger Barockmuseums wie auch in einer gediegenen Begleitpublikation der Barockberichte dargestellt und damit zur Vermittlung grundlegender Kenntnisse der historischen Arbeitsmethoden wesentlich beigetragen.⁴¹ Auch der vorliegende Beitrag hat davon einiges profitiert; als bescheidenes Angebinde soll er den Gabentisch des dem Phänomen „Barock“ so verdienstvoll zugetanen Jubilars um eine Randfacette zum Thema bereichern.



Anmerkungen

(1) W. G. Rizzi, *Das Kirchnersche Schloß in Breitenfurt*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 33, 1980, S. 191–193. – Die im Planfundus der Dikasterialgebäudeverwaltung (Österr. Staatsarchiv, AVA) verwahrten Grundrisse sind Bauaufnahmen aus der Zeit um 1750, stehen also nicht mit der Errichtung des Schlosses in Zusammenhang. Im Erdgeschoß sind die damaligen Nutzungen eingetragen. Siehe auch Anm. 9.

(2) W. Twerdy, *Schloß Breitenfurt*, in: *Breitenfurt und seine Geschichte*, Hrsg. Marktgemeinde Breitenfurt, 1980, S. 102–140, bringt Rekonstruktionen der Aufrißerscheingung und der Gesamtanlage, weiters Nachrichten zur Person und den Lebensumständen G. W. Kirchners wie auch zur Geschichte des Schlosses nach dessen Tod. – Ders., *Gregor Wilhelm Kirchner, Festschrift zum 250. Todestage des Begründers der heutigen Pfarrkirche St. Johann in Breitenfurt*, Hrsg. Marktgemeinde

Breitenfurt, 1986. – M. A. Becker, *Breitenfurt*, in: *Topographie von Niederösterreich*, Bd. 8, Wien 1885, S. 204–206. – A. Ilg, *Schloß Breitenfurt bei Wien*, in: *Berichte und Mitteilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, N.F. 13, Wien, 1887, S. 25–30. – Ders., *Zur Geschichte des Schlosses Breitenfurt*, in: *Mitteilungen des Altertumsvereines zu Wien*, Bd. 26, Wien 1890, S. 212–217. – H. Raab, *Das ehemalige Schloß und die Pfarrkirche in Breitenfurth Niederösterreich*, in: *St.-Leopold-Blatt, Organ des christlich-religiösen Kunstvereines in Niederösterreich*, 1891, S. 5–9, 25–30 u. 33–38.

(3) Die Rekonstruktion des oberen Gartenteils bei Twerdy, 1980 (zit. Anm. 2), stützt sich auf das Mappenblatt des Katasters von 1819 und zeigt daher einen bereits stark veränderten Zustand. Die reiche Gestaltung der ursprünglichen Anlage geht aus dem Inventar von 1766 und einem Projekt von Joseph Gerl zur Sanierung einer der Stiegenanlagen von September 1766 hervor. Siehe Anm. 9.

(4) *Wiener Stadt- und Landesarchiv, Innungen 63, Steinmetze und Maurer, A 71, Fasz. 45.* – A. E. Martinelli (um 1684–1747) wurde 1711 Meister in der Wiener Innung. Dzt. noch unveröffentlicht: A. Filip, *Zur Verbreitung der Wiener Barockarchitektur in Mitteleuropa – Anton Erhard Martinelli und seine Bauherren* (Brno 1997). Martinellis eigenständiges Schaffen und seine ausführende Tätigkeit nach fremden Planungen lassen sich auf dieser Basis nun mit größerer Sicherheit auseinanderhalten.

(5) Ilg, 1887 (zit. Anm. 2), S. 30.

(6) E. Knab, *Daniel Gran*, Wien-München 1977, S. 75ff. u. 163.

(7) *Niederösterr. Landesmuseum, St. Pölten, Inv. Nr. 8954 (alt 1524)*. Feder über Blei, grau laviert, 36,0×50,5 cm; an den vier Seiten jeweils beschriftet: *Aurora, Apollo, Diana, Nox*.

(8) *Testament im vollen Wortlaut bei Twerdy*, 1986 (zit. Anm. 2), S. 19ff.

(9) *Niederösterr. Landesarchiv, St. Pölten, Niederösterr. Regierung N 3348, Fasz. 9, 1762ff., Inventarium über das Schloß zu Brai-*

tenfurth, und die dahin gehörigen Mobilien und andere Fahrnussen, so der Kaisl. Königl. in Milden Stiftungs-Sachen aufgestellten Hof-Commission von dem K.K. Hof-Bau-Amt untern 13. Augusti 1766 übergeben worden. – Der mitunterfertigte „Johann de Martinelli / K.K. Schloß und Bau Inspector von Bradenfurth“ (1730–1809) war der Neffe des Schloßbaumeisters Anton Erhard Martinelli und vermutlich auch der Verfasser der erhaltenen Grundrißpläne. – Frau Christiane Salge, Berlin, danke ich die Kenntnis des für den vorliegenden Zusammenhang hoch wichtigen Aktenbestandes der Nö. Regierung. – Der Kaisersaal wurde bisher im Pendantbau zur Kapelle geortet. Auch ich habe die Binnenstruktur dieses Bauteils als nachträgliche Veränderung angenommen (Rizzi, zit. Anm. 1), doch ergibt sich nunmehr aus dem Inventar, daß es sich hier um alt ausgestattete, mithin aus der Bauzeit stammende Räume handelt. Die eigentliche Nutzung des Kaisersaals in seiner dislozierten Lage bleibt als Frage offen.

(10) Ilg, 1890 (zit. Anm. 2), S. 217.

(11) Die Überhöhung des Kaisersaales – bei Twerdy nicht berücksichtigt – ergibt sich aus der Darstellung der Wendeltreppe und aus Pkt. 24 des Inventars.

(12) Die kaiserliche Anordnung von 1766, aus Schloß Breitenfurt unter anderen Gegenständen auch die „schönste Bilder von Altomonte gemahlen, in die Gallerie zu überbringen“, kann sich nicht auf Deckenstücke bezogen haben, da weder in den Beständen der Österreichischen Galerie noch im Kunsthistorischen Museum Deckenbilder dieser Provenienz nachzuweisen sind. NÖLA, Niederösterreich. Regierung N 3348, Fasz. 9, Relation an die in Milden Stiftung Sachen delegierte Hof-Commission, präz. 15. Sept. 1766.

(13) Johann Michael Bolla fungiert 1731 als Taufpate für den Sohn des Gärtners im sogenannten Buchhalterhof zu Breitenfurt. Anton Camesina erscheint 1724 als Trauzeuge, wobei er in den Laaber Pfarrmatriken als im Buchhalterhof wohnhaft bezeichnet wird. Vgl. Twerdy, 1980 (zit. Anm. 2), S. 129ff.

(14) 1920. Kunstauktion Dorotheum Wien, 30. März 2000, Nr. 65, als Nicola Maria Rossi bestimmt. Öl/Leinwand, 46,5 × 57,0 cm.

(15) Siehe den Beitrag von W. Prohaska zur malerischen Ausstattung des 18. Jahrhunderts, in: *Das Palais Daun-Kinsky*, Hrsg. Amisola-Privatstiftung, Wien 2000, S. 125–157.

(16) W. Prohaska, *Vienna versus Napoli, Bemerkungen zum Verhältnis neapolitanischer und österreichischer Malerei im 18. Jahrhundert*. In: *Barock in Neapel, Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige*, Ausstellungskatalog Kunstforum Wien, Napoli 1993, S. 77ff.

(17) Ebd., Kat. Nr. 50, S. 236.

(18) Die vorgeschlagene Deutung der Vordergrundfigur als Aurora kann nicht überzeugen, da selbige seitlich, im Ausschnitt aus dem Zodiacus neben Orion, im Bild aufscheint, auf der im Stift Seitenstetten befindlichen Replik an der Darstellung des Morgensterns deutlich

erkennbar. Vgl. *Barock in Neapel* (zit. Anm. 16), Kat. Nr. 81.

(19) Knab (zit. Anm. 6), S. 14ff.

(20) Vgl. E. Benesch, in: *Barock in Neapel* (zit. Anm. 16), Kat. Nr. 81, S. 302.

(21) Die Vordatierung der Gran-Fresken in den Nebenkuppeln folgert aus der sicher gleichzeitigen Quadraturmalerei Gaetano Fantis. Siehe unten u. Anm. 31.

(22) Vgl. *Barock in Neapel* (zit. Anm. 16), Kat. Nr. 79, S. 298.

(23) Die Figurenerfindung des Bacchus kehrt weitgehend unverändert als Herkules im Brünnner Landhaussaal wieder, ebendort, spiegelbildlich und leicht variiert, auch die *Abundantia*.

(24) Pfarrarchiv St. Michael, Wien, Taufbücher Bd. 1725–30 / 5. 6. 1725: Granin Anna Maria Christina, ex Pre. D. Daniele Gran, et Dna. Anna Maria eius Conste. / Pictor Caesarius / Matr. D. Anna Christina v. Kirchnern, nata de Garna eius loco levavit D. Maria Magdalena de Buchberg cum vi. Anna Cathar. de Beerin. Patr. Perillus. D. de Kirchner, eius loco fuit Nobil. D. Antonius de Buchberg. – 5. 7. 1726: Granin Anna Catharina, ex Pre. Daniele Gran et Anna Maria eius Conste. / Caesar. Pictor / Matr. Nobilis Domina Anna Christina de Kirchner, et Nobilis Dominus Gregorius S.C. cum Virg. Anna Catharina Beerin. – Bd. 1731–32 / 11. 9. 1731: Le Gran Joes Baptista Gregorius, ex Pre. Joe. Daniele le Gran et Anna Mra. eius Cons. / Camera pictor, in kaisl. Jagd-ställen / Patr. D. Gregorius de Kirchner, Caes. Consiliarius et Ministerial Deputations-Buchhalter.

(25) Die von Maria Theresia angeordnete – unmittelbar vor dem 15. Sept. 1766 erfolgte – Transferierung der Statue in das Belvedere setzt voraus, daß sich das Stück zu diesem Zeitpunkt jedenfalls im kaiserlichen Verfügungsbereich des Breitenfurter Schlosses befunden hat.

(26) B. Heinzl, *Bartolomeo Altomonte*, Wien-München 1964. – Stift St. Florian, *Graphische Sammlung*. Vgl.: *Die Kunstsammlungen des Augustiner Chorherrenstiftes St. Florian*, Österr. Kunsttopographie, 48, Wien 1988; S. 230f., insbes. Z 34, Z 37 u. Z 38.

(27) Fresken in Bibliothek (1747) und Kapitelsaal (1749/50) von Stift St. Florian, zwei Quadri riportati für Schloß Rosenau (1746), Vollendung von Grans Freskenzyklus in der Stiftskirche Herzogenburg (1753).

(28) *Brieve notizia di Ercole-Antonio Gaetano Fanti*, in: *Vite di pittori, scultori e architetti in gran parte scritte da loro medesimi raccolte da Marcello Oretti*, Bologna, Archiginasio MS, B 95, fol. 115. – Frau Dr. Ulrike Knall-Brskovsky danke ich die Kenntnis dieses Manuskripts.

(29) Z. Drobná, *Granovo Fresko v Brně*, in: *Akord 2*, Brno 1935, S. 57ff. und 65ff. – J. Drimal, *Zemsky Dům v Brně*, Brno 1947. – Heinzl, *Altomonte* (zit. Anm. 26), S. 78, *Archivalienanhang 17*. – Knab, *Gran* (zit. Anm. 6), S. 250f.

(30) *Den 12. ten Decembris Anno 1733 denen*

2 Wienerischen Malern Bartholomeo Altomonte und Cajetano Fanti, die Sessione 10. ma Decembris 1733 von denen hochlöbn. Hrn. Ständen wegen der, zu der neu zu richtenden grossen Landt Stuben allbir, verfertigten Rißen, alß ein Recompens, und zwar einem ieden 75 fl. zusammen gegen Anschaffung und Quittung bezahlet 150 fl., Staatsarchiv Brno, Landesrechnungen Nr. 344, nach Heinzl, *Altomonte* (zit. Anm. 26), S. 78.

(31) Vgl. Anm. 28.

(32) Knab, *Gran* (zit. Anm. 6).

(33) Knab (zit. Anm. 6), S. 192, Z 26.

(34) Restaurierung der Kuppelfresken 1993 durch akad. Restaurator Mag. K. Scherzer. Bericht im Bundesdenkmalamt, Zl. 896/2/93.

(35) Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, 5. Jg., Nr. 10, 1888, S. 56, *Pfarrkirche in Breitenfurt*. Ebd., 7. Jg., Nr. 5, 1890, S. 27, *Wiederherstellung der Pfarrkirche in Breitenfurt*. – Raab (zit. Anm. 2), S. 36. – Franz Jobst hat 1888 auch die Fresken im Brünnner Landhaussaal restauriert.

(36) Deutscher Orden, Zentralarchiv Wien, Ballei Österreich, Laab. Schreiben vom 2. Mai 1726. Abgedruckt bei Twerdy, 1986 (zit. Anm. 2), S. 22. – Becker, *Breitenfurt* (zit. Anm. 2).

(37) K. Schütz, *Die Orgel in der Schloß- und Pfarrkirche in Breitenfurt bei Wien*, in: *Festschrift anlässlich der Orgelweihe*, Breitenfurt 1978. Für ergänzende Hinweise danke ich meinem Kollegen Walther Brauneis.

(38) J. Polc, *Die Heiligsprechung des Johannes von Nepomuk*, in: *250 Jahre Hl. Johannes von Nepomuk*, Ausst. Kat. Dommuseum Salzburg 1979, S. 33–42.

(39) *Grans Hochaltarbild: Der heilige Johannes Nepomuk verteilt Almosen*, wird von Knab (zit. Anm. 6), S. 175 (Ö 20), um 1732 datiert; das *Seitenaltarbild: Maria Verkündigung*, ebd., (Ö 21), stellt eine Variation seines 1729 gelieferten Altarblatts für Andreasberg dar.

(40) *Chronologie nach Knab* (zit. Anm. 6).

(41) *Handwerk und Genie. Die Arbeitstechniken barocker Freskomaler am Beispiel von Rottmayrs Kuppelbild in der Salzburger Dreifaltigkeitskirche*. Ausstellung und Begleitheft: *Barockberichte 2*, Salzburg 1990.

Anschrift des Verfassers:

Dipl.-Ing. Dr. Wilhelm Georg Rizzi
Präsident des Bundesdenkmalamtes
Hofburg, Säulenstiege
A-1010 Wien