

BAROCKBERICHTE

31

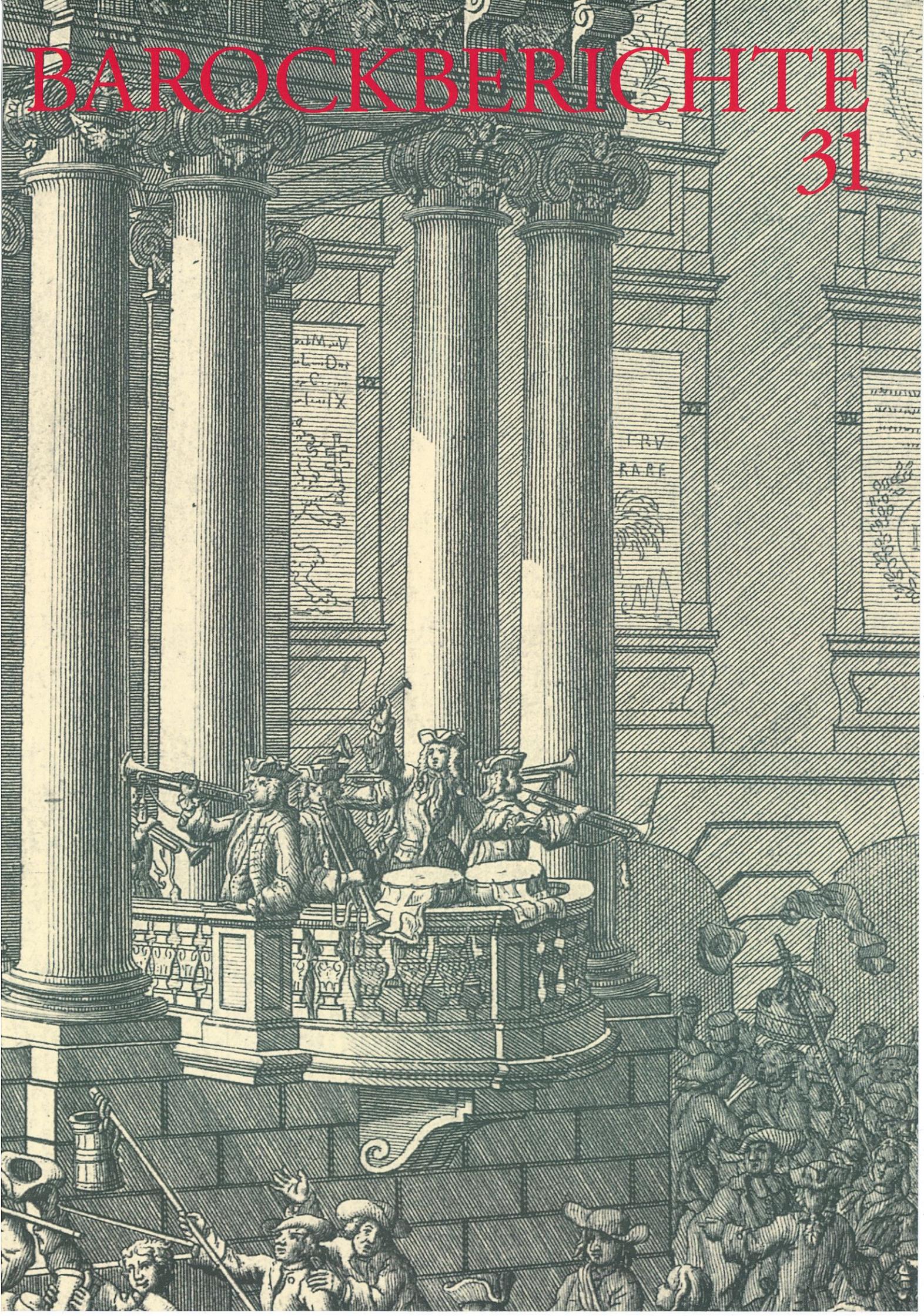




Abb. 1: Gregor Wilhelm von Kirchner, Wachs-
büste, Breitenfurt, Pfarrkirche (Foto: Bundes-
denkmalamt Wien, M. Oberer)

Abb. 2 (Seite 103): Georg Raphael Donner,
Apotheose Kaiser Karl VI., Österreichische
Galerie, Unteres Belvedere, Barockmuseum
(Foto: F. Simak, Wien)

Abb. 3 (Seite 104): Georg Raphael Donner,
Apotheose Kaiser Karl VI. (Detail), Österrei-
chische Galerie, Unteres Belvedere, Barock-
museum (Foto: F. Simak, Wien)

Abb. 4 (Seite 105): Georg Raphael Donner,
Apotheose Kaiser Karl VI. (Detail), Österrei-
chische Galerie, Unteres Belvedere, Barock-
museum (Foto: F. Simak, Wien)

Luigi A. Ronzoni

Gregor Wilhelm von Kirchner und die Apotheose Kaiser Karls VI. von Georg Raphael Donner

Gregor Wilhelm von Kirchner, der Bauher-
des in der Nähe von Wien gelegenen Schlos-
ses Breitenfurt, war, auch in der Sicht seiner
Zeitgenossen, eine geheimnisumwitterte und
rätselhafte Persönlichkeit (Abb. 1). Er war
kein Sproß einer großen alten, traditionsrei-
chen Adelsfamilie, aber er erwarb in relativ
kurzer Zeit ein enormes Vermögen und er-
baute das prächtig ausgestattete Landschloß
an der hauptstädtischen Peripherie. Er ver-
starb ohne leibliche Kinder und gründete
keine eigene Familie oder Dynastie, die seinen
Namen weitertrug.¹ So unmittelbar, wie er
auftauchte, ging sein Stern auch unter. Nicht
einmal sein Adelstitel erscheint in den zeitge-
nössischen Quellen unumstritten gewesen zu
sein, er wurde nicht einheitlich angeführt und
verwendet.² Allerdings billigten ihm einige

archivalische Nachrichten einen niederen ade-
ligen Rang zu.³ Wo Kirchner geboren wurde,
ist, wie die Herkunft und der Stand seiner El-
tern, ebenfalls nicht geklärt.⁴

Nur die berufliche Laufbahn läßt sich, abge-
sehen vom Beginn seiner Karriere, verläßlich
rekonstruieren.⁵ Der um 1671 geborene
Kirchner mußte schon sehr jung in den kai-
serlichen Dienst getreten sein. Um 1694 be-
gann er bei der N.Ö. Buchhaltere, wo er etli-
che Jahre lang die beschwerliche und höchst
mühsame Münz- und Bergwerksrechnung für
alle drei bergstädtische Kammern in Ausar-
beitung gehabt hätte. Darauf war er in den
Nieder Ungarischen Bergstädten selbst, gele-
gentlich der obgehabten Verrichtungen. Unter
Herrn Obrist Kammergraf Baron von Thavo-
nath hätte er alle erforderliche Erfahrung und

Praxis der Amtsgeschäfte gesammelt. 1698
wurde er bei der Oberungarischen Kammer
Buchhaltung Rait-Rat, 1701 zum Proviant-,
Münz- und Bergwerksbuchhalter bestellt.
1703 wurde er zum wirklichen Kammerrat
allernähdigst ernannt. Mittels seines schuldigen
Dienststeifers habe er bei den Ober Ungarischen
Magazinen die von seinem Vorgänger
jahrelang übersehenen schädlichen Amtierun-
gen entdeckt und dadurch das kaiserliche Ae-
rarium um viele tausend Gulden entschädigt.⁶
Kirchner war also schon als junger Beamter
mit wichtigen Verwaltungsaufgaben in den
von den Türken befreiten Gebieten Oberun-
garns betraut worden. Er überprüfte als
Rechnungsrat die Verrechnungen der Münz-
prägungen und inspizierte die Bergwerksanla-
gen in den königlich ungarischen Münzpräge-

stätten Kaschau und Nagy Bányá, wo er Unregelmäßigkeiten erfolgreich aufdecken konnte.⁷ Als 1701 der Spanische Erbfolgekrieg ausbrach, kam es neuerlich zu einer militärischen Mobilisierung und zur Verlagerung von Armeeeinheiten aus Ungarn nach Italien. Kirchner wurde, neben seinen anderen Funktionen, zusätzlich als Proviantbuchhalter berufen. In seiner neuen Stellung überprüfte er die Gebarung des verstorbenen Proviantmeisters in Ungarn Johann Wilhelm Syhn. Hier wurden erstmalig Vorwürfe aktenkundig, die Kirchner zeitlebens begleiten sollten, einerseits überhebliches Benehmen und andererseits der Verdacht der Bereicherung. Jedoch die Hofkammer in Wien dekretierte 1703, daß allen Angebern wider den Rait Rat der Kaschauer Kammer Kirchner die kaiserliche Ungnade zu verkünden sei und die Angelegenheit geriet in Vergessenheit.⁸ Durch den Ausbruch der ungarischen Erhebung unter Franz II. Rákóczi verlor Kirchner seine Stellung und bezog seit 1703 von der Kaschauer Kammer keine Besoldung mehr.⁹ Zwei Jahre später beauftragte die kaiserliche Kriegsbuchhaltung eine Cameralkommission mit der Überprüfung verschiedener Proviantverträge, die er in Siebenbürgen und Oberungarn abgeschlossen hatte.¹⁰ Alle Gegenstellungen Kirchners wurden von der Behörde verworfen und die Quittungen der beiden zuständigen, nachgeordneten Kriegsbuchhalter genau geprüft. Einer wurde für schuldig befunden und verurteilt, der andere verstarb. Kirchner wurde nicht belangt, seine Talente waren in Kriegszeiten offenbar wichtiger und für die fiskalische Staatsverwaltung unverzichtbar. Inzwischen zum *Obrist Commissarius* ernannt, widmete er sich der Aufgabe eines Feld-Proviant-Buchhalters. Nach dem Sieg der Verbündeten unter Prinz Eugen und Marlborough über die französisch-bayerische Armee bei Höchstädt (1704) besetzten die kaiserlichen Truppen Kurbayern. Diese Ereignisse griffen auch in den Lebensweg Kirchners ein. Er wurde von seinem bisherigen Wirkungsbereich in Oberungarn abgezogen und der neuerrichteten Administration für Bayern in München als *Oberbuchhalter und Rait-Rat* zugeteilt. In seiner neuen Funktion wurde er aber schon sehr bald mit weiteren Vorwürfen bezüglich seiner Amtsführung konfrontiert. Zugunsten des Wiener Handelshauses Samuel Oppenheimer, mit dem er schon länger in Geschäftsverbindung stand, versuchte Kirchner einen langjährigen Heereslieferanten in Bayern, Johann Baptist Ruffini, aus seiner Position zu verdrängen. Graf Löwenstein, der oberste Beamte der kaiserlichen Verwaltungsbehörde in Bayern, berichtete über dieses Vorhaben an die Hofkanzlei in Wien. Jedoch Kaiser Joseph I. entschied 1708 persönlich gegen Kirchner und seinen Protegé Oppenheimer, Ruffini wurde wieder beauftragt.¹¹ Im Zuge dieses mißglückten Versuchs wurden aber andere Vorfälle amtskundig. Man warf dem Oberbuchhalter pflichtvergessene *Collusionen* und

Malversationen mit Oppenheimer vor, die den *Mehlcontract*, die vorjährigen Proviantlieferungen von Bayern nach Ungarn, betrafen. Um die Sache zu klären, sollte sich Kirchner vor einem *Judicium delegatum*, einer eigens für diese Untersuchungen errichteten Untersuchungskommission, verantworten. Die Affäre beschäftigte die höchsten Kreise. Der Hofkammerpräsident Graf Starhemberg informierte den Kaiser, *Allem Anschein nach dürfte das präsumierte Delictum tiefe Wurzeln haben und sich unter Juden und Christen in viele Complices diffundieren.*¹² Nach zwei Wochen berichtete Starhemberg ausführlicher, *Oppenheimer und Konsorten, als denen Er, ex indicii der präsumpcion diefalls wider ihn steht, die Lieferung zuspiesen wollte und dargegen vom Gewinne zu participieren. Er, Buchhalter mit dem Juden stipuliert habe, pflichtvergessene Collusionen vorgegangen sein sollen.*¹³ Kirchner wurde einmal mehr massiver Vorwürfe der betrügerischen Bereicherung geziehen. Doch auch hier gelang es ihm, sich der drohenden Sanktionierung zu entziehen. Er stand offenbar unter dem Schutz höchster Protektion. Der eben aus den Niederlanden zurückgekehrte Generalleutnant Prinz Eugen befand den Fall als nicht so gravierend, um eine Untersuchungskommission dafür zu installieren und damit zu betrauen.¹⁴ Die beteiligten Behörden, das Oberste Hofgericht und die N.Ö. Regierung, forderten die Ausfertigung eines Dekrets, um das *Judicium delegatum* zu bestellen. Die unerfreuliche Angelegenheit wurde in Gegenwart anderer Minister mit Prinz Eugen besprochen. Es wäre die Zuständigkeit der Hofkammer, die Untersuchungskommission einzurichten und die Hofkanzlei werde alles hiezu veranlassen, aber auch nichts unterlassen.¹⁵ Im Sommer 1710 wurde zweimal in der Untersuchung gegen den Oberbuchhalter referiert.¹⁶ Aber schließlich überstand Kirchner die Anschuldigungen unbeschadet. Die Angelegenheit führte zu keiner förmlichen Anklage, geschweige denn zu einer Pönalisierung. Wahrscheinlich ließ der plötzliche Tod des Kaisers Joseph I. am 17. April 1711 die Erhebungen erlahmen oder Kirchner wurde von der Kaiserin Eleonore, die als interimistische Regentin für den noch in Spanien weilenden Nachfolger Karl fungierte, begnadigt.¹⁷ Wenig später erhielt er, nach der Befriedung der ungarischen Gebiete, am 18. November 1711 die neuerliche Bestätigung seiner früheren Position in Kaschau. Offensichtlich überschatteten die niemals restlos geklärten Anschuldigungen seinen weiteren Karriereverlauf in keiner Weise. Die entscheidende Wende in seiner beruflichen Laufbahn erfolgte drei Jahre später. Am 25. März 1714 bewarb er sich um die vakante Stelle des Buchhalters bei der *Wiener Stadt Banco*.¹⁸ Die Referenzen und Eignungen, die Kirchner in seinem Ansuchen formulierte, wurden als so ausreichend erachtet, daß er die erbetene Position am gleichen Tag antreten konnte.¹⁹ In

dieser einflußreichen Stellung, die er bis zu seinem Tod 1735 innehatte, konnte Kirchner dem Bankunternehmen durch seine eminenten Fähigkeiten nützlich sein. Ein Vorteil, der sich wohl auch in seinem persönlichen Vermögen segensreich niederschlug. Die Wiener Stadtbank wurde am 24. Dezember 1705 als Nachfolge des nicht sehr erfolgreich agierenden *Banco del Giro* errichtet.²⁰ Ihre Aufgabe bestand in der Absicht, einen Teil der Staatsschuldenverwaltung auszugliedern und den Anschein einer Privatisierung zu erwecken, um das Ärar von einem Teil seiner Verpflichtungen zu entlasten und ihm allenfalls Neuverschuldungen zu erleichtern.²¹ Sie betrieb keine Bankgeschäfte im heutigen Sinn. Der Hauptzweck bestand in der Verzinsung und Tilgung der an sie übertragenen Staatsschulden durch zu erwartende staatliche Einnahmen. Außerdem mußte man sich bemühen, privates Kapital aufzunehmen, um es als Darlehen oder Vorschüsse dem Staat zur Verfügung stellen zu können. Dafür war die Bonität des Instituts in der öffentlichen Meinung eine unverzichtbare Voraussetzung. Da die Stadt Wien die Bank einzurichten und zu verwalten hatte, bezahlte sie auch das Personal.²² Kirchner war städtischer Beamter geworden, sein Arbeitsplatz war das Rathaus.²³

Zehn Jahre nach seinem Amtsantritt mußte sich die Stadtbank bereit erklären, die bestehenden Kameralsschulden und Zahlungsrückstände der Hofkammer in der ungeheuren Höhe von 8 bis 9 Millionen fl zu übernehmen. Die Rückzahlungen sollten sukzessive erfolgen und die Stadtbank erhielt als Deckungsfonds einige Kameralgefälle *mit allen Rechten und Lasten* übertragen.²⁴ Sie umfaßten unter anderem die Erträge des Salzkammerguts, bestehend aus den Grafschaften Gmunden und Orth sowie der Herrschaft Wildenstein, ferner der kaiserlichen Spiegelfabrik Neuhaus und des niederösterreichischen Waldamts.²⁵ Durch diese Transaktion ging das Waldamt in den Verantwortungsbereich der Stadtbank über.²⁶ Im Zuge dieser verwaltungstechnischen Neuordnung wuchs Kirchner ein zusätzlicher Aufgabenbereich zu. Eine Verordnung regelte die notwendigen Straßenreparaturen im Gebiet des Wiener Walds.²⁷ Über ein Ansinnen des Obrist Hof- und Landesjägermeister Graf Hardegg sollte der Weg von Liesing bis hinter den *Roten Stadl* in Breitenfurt als Pirsch- und Jagdweg für den Kaiser wiederhergestellt werden, denn er war *für Ihro Kaiserliche Majestät unpassierbar, ohne incomodiert zu werden.*²⁸ Das verordnete Unterfangen wurde sofort in Angriff genommen und Kirchner trug als Leiter der *in Weg Sachen geführten Direktion* dafür die Verantwortung.²⁹ In dieser Eigenschaft verewigte sich der Buchhaltungsbeamte in schriftlich und sein persönlicher Einsatz wurde auch lobend in der zeitgenössischen Literatur vermerkt. Den gangbar gemachten Weg säumten fünf Quellenbecken, die den Reisenden und Jägern erfrischendes Wasser



spendeten. Die vierte Raststelle zeigte eine Tafel mit dem Hinweis: *SUB CURA ATQUE DIRECTORIO GREGORII KIRCHNER.*³⁰

Kirchners Persönlichkeit wurde von seiner kaufmännischen Begabung und seinem unternehmerischen Durchsetzungsvermögen geprägt. Der daraus resultierende Erfolg brachte ihm nicht nur offizielle Ehren und Anerkennungen ein. Er schlug sich auch in der persönlichen Vita nieder, denn er konnte im Laufe seines Lebens erhebliche Vermögenswerte erwerben. So prosperierend sich seine finanzielle Habenseite entwickelte, so unkonventionell – auch für damalige Verhältnisse – gestaltete sich sein Privatleben.

Er heiratete zweiunddreißigjährig 1703 Anna Maria Rosenberg, geborene de Grana. Die vierundzwanzig Jahre ältere, zweifache Witwe war in ihren früheren Ehen mit Amtskollegen Kirchners verheiratet.³¹ Sie brachte ein Haus *an der Hohen Brücke* in Wien in die gemeinsame Verbindung ein, das ihr Gregor Wilhelm von Kirchner 1719 abkaufte.³² Wahrscheinlich kam er auch über seine Frau nach Breitenfurt. Sie hatte hier von ihrem zweiten Gatten Johann Christoph Rosenberg drei, von den Türken völlig verwüstete Bauernhöfe geerbt, die dieser 1686 erworben hatte.³³ Diesen Grundbesitz vergrößerte Kirchner kontinuierlich.³⁴ Ab den frühen Zwanzigerjahren des 18. Jahrhunderts begann der vermögend gewordene *Ministerial-Banco-*

Deputations-Buchhalter das ihm vorschwebende Bauvorhaben zu verwirklichen.³⁵

Die Aufgabe, die der Bauherr seinem ausführenden Architekten, dem Hofbaumeister Anton Erhard Martinelli, stellte, war von der Überlegung geprägt, in einem Baukörper zwei höchst unterschiedliche Verwendungszwecke unterzubringen (vgl. Rizzi, Seite 93, Abb. 1). Der eigenwillige Grundriß sollte einen repräsentativen, dem eigenen Wohnen vorbehaltenen Flügel mit einem zweiten für die Erfordernisse einer Spitalstiftung verbinden.³⁶ Beiden Bestimmungen diene, quasi als verknüpfende Drehscheibe, die in der Mitte der linken Hälfte situierte, große Kirche als verbindender, dem Kult und der Andacht geweihter Mittelpunkt.

Im äußerst rechten Oktogon – gleichzeitig der äußerste Eckpunkt des Grundrisses, bevor der leicht schräggestellte rechte Seitenflügel in die Tiefe des Gartens führte – lag der sogenannte *Kaisersaal*.³⁷ Der etwas abseits liegende, mächtige und überhöhte Festsaalraum war prächtig ausgestattet.³⁸ Die Decke freskierte Bartolomeo Altomonte und Gaetano Fanti lieferte die Quadratur dazu, die Wände waren mit Malereien oder nobilitierendem Stuckmarmor geziert.³⁹ Gegenüber der Fensterwand befand sich an der blinden hinteren, linken Schrägseite ein achtundzwanzigteiliges, gerahmtes Spiegelfenster. Türen öffneten den Saal gegen den Verbindungsflügel, der zu

der in der Mitte der Schloßanlage liegenden Einfahrt führte. Zwei einander gegenüberliegende Marmorkamine wurden von großen, an der Wand befestigten Ölgemälden, *Poetischen Stücken*, überhöht.⁴⁰ In der geschlossenen Schmalwand, gegen den Gartenflügel, zeigt der Grundriß eine ausgenommene Mauernische (vgl. Rizzi, Seite 93, Abb. 1).

Für diesen Standort beauftragte Kirchner eine der Widmung des Saals entsprechende prominente Dekoration. Seine Wahl fiel auf Georg Raphael Donner. Ihn verdingte er für die Marmorgruppe der *Apotheose* Kaiser Karls VI. (Abb. 2). Wie es zu der Auftragserteilung an den damals als *Fürsterzbischöflicher Bildhauer* des Erzbischofs von Gran und Primas von Ungarn Emmerich Esterházy in Preßburg tätigen und arbeitenden Künstler kam, ist archivalisch nicht belegbar. Jedoch läßt sich die Vorgangsweise mit großer Sicherheit über einen gleichzeitigen Auftrag rekonstruieren. Im ersten Halbjahr 1732 erhielt Donner vom damaligen Wiener Bürgermeister Daniel Edler von Bartuska und dem Inneren Stadtrat den Auftrag für die beiden Wandbrunnen und einen Ofen in der Unteren Sakristei im St. Stephansdom.⁴¹ Wahrscheinlich wurde der Bildhauer von Mitgliedern der sowohl am Hof des Kirchenfürsten als auch in der Wiener Stadtverwaltung tätigen Familie Mannagetta empfohlen.⁴² Im Zuge dieses ersten großen Magistrateauftrags ist der Breitenfurter





Bauherr sicherlich auf Donner aufmerksam geworden. Kirchner hatte berufsbedingt engsten Kontakt zu den leitenden Stadtbehörden. Der jeweilig amtierende Bürgermeister war kraft seines Amtes im Rat der *in Banco-Sachen verordneten Ministerial-Deputation*, wo Kirchner als Buchhalter tätig war.⁴³ Schon bevor Bartuska Bürgermeister wurde, war er als *Ober-Einnehmer der Haupt-Cassa und Buchhalterey der Stadt Wien Banco* tätig, also unmittelbarer Beamtenkollege Kirchners.⁴⁴ Daß ein Sohn des Bürgermeisters als Bankkassier tätig war, ist als weiterer Hinweis für das Naheverhältnis Kirchners zu dem in seiner Amtsführung sehr umstrittenen Bartuska zu deuten.⁴⁵ Allerdings warf der Hofkammerrat Joachim Georg Schwandner, einer der sieben Ministerial-Banco-Deputation-Räte, 1733 dem jungen Bartuska vor, daß er durch Auszahlung auf fingierte Namen im Interesse Kirchners und anderer die Bankkassa um mehrere hunderttausende Gulden geschwächt hätte.⁴⁶ Aufgrund dieser Anschuldigung wurde der Kassier entlassen und die Tätigkeit Kirchners einer stärkeren Kontrolle unterzogen, seine Allmacht wurde entscheidend geschwächt. Durch diese engen, vielleicht sogar freundschaftlichen Beziehungen, ist die Entscheidung des Oberbuchhalters, Donner zu beauftragen, plausibel nachzuvollziehen.

Wahrscheinlich Ende 1732 oder anfangs 1733 mußte der Vertrag mit dem Bildhauer abge-

schlossen worden sein. Die Vollendung erfolgte im Laufe des Jahres 1734. Möglicherweise wurde die Gruppe, die Donner in Preßburg verfertigte, mit Teilen der ebenfalls zu dieser Zeit gelieferten Lavabo-Umrahmungen für die Untere Sakristei der Metropolitankirche in einem Sammeltransport mitgeliefert.⁴⁷

Georg Raphael Donners zweifigurige Marmorgruppe, die meistens als Apotheose interpretiert wurde⁴⁸, ist als Manifest des kaiserlichen Ruhms zu verstehen. Der Bildhauer oder sein Auftraggeber wählte für das Porträt Karls VI. die Darstellung als *Romanorum Imperator*.⁴⁹ Angetan mit einem enganliegenden Brustpanzer, der auf den ersten Blick den Oberkörper fast nackt erscheinen läßt, setzt der lorbeerbekränzte und das Bijou des Goldenen Vlieses am Halsausschnitt tragende Kaiser seinen rechten Fuß auf Waffentrophäen, die auf der Plinthe aufliegen (Abb. 3). Ein mit Pfeilen gefüllter Köcher, ein Bogen, ein türkisches Roßschweif-Feldzeichen und zwei Schilde bilden das Waffenstillleben.⁵⁰ Der obenauf liegende rhomboide Reiterschild trägt den türkischen Halbmond. Der halbverdeckt darunter liegende Hochovalschild läßt in seiner Mitte die französische Lilie erkennen, von der konzentrische Sonnenstrahlen zum Rand laufen. Mit diesen eindeutigen Anbindungen der unter dem kaiserlichen Fuß liegenden Hoheitszeichen wurde augenfällig der Anspruch Karls VI. formuliert. Einerseits

triumphiert er über den französischen Erbfeind im Westen, mit dem er seit dem Spanischen Erbfolgekrieg und seinen Folgen um die europäische Vorherrschaft rang, andererseits obsiegt er über die Hohe Pforte, die Bedrohung im Osten.⁵¹ Der Kaiser zeigt sich als *hostium deballator*, als Vernichter seiner Feinde.⁵² In dieser Eigenschaft hat er sich als *Civium observator* unsterbliche Lorbeeren erworben und um die *summa Subditorum salus* verdient gemacht.⁵³

Vorn am Halsausschnitt des Panzers befestigt, fällt über die rechte Schulter Karls der weite Kriegsmantel über den Rücken hinab und liegt auf der Plinthe und auf dem Pfeilköcher auf. Der die zeitgenössische Allonge-Perücke tragende Kaiser erscheint als *paludatus*, als Imperator im Muskelpanzer und dem umgehängten *paludamentum*, dem Feldherrnmantel.⁵⁴ Den Mantel schiebt er mit seiner Linken zurück, um das Kurzschwert an seiner Hüfte griffbereit zu zeigen. Um die Leibesmitte trägt der Kaiser einen *balteus*. Der Gürtel besteht aus sieben gemmenartigen, mit Waffentrophäen gezierten, querovale Medaillons, die durch eine dreireihige Kette verbunden werden. Das größte in der Gürtelmitte zeigt die liegende römische *lupa* mit den Zwillingen Romulus und Remus – ein Hinweis auf den römischen Charakter des Kaisertums Karls VI. und auf die panegyrische Verklärung der Haupt- und Residenzstadt Wien als *Nova Roma*.⁵⁵

In seiner Rechten hält Karl einen Marschallstab, das Insignum des kommandierenden Feldherrn. Ihn umschlingt Efeu, den der Bildhauer höchst lebendig gestaltete, teilweise durchbrochen und den Stab abgehoben frei umrankend. Das immergrüne Gewächs alludiert symbolisch auf den Ewigkeitsanspruch der habsburgischen Dynastie.⁵⁶ Es ist wohl als Hinweis auf die Fortdauer des Herrschergeschlechts und seines kaiserlichen und erbländischen Herrschaftsanspruchs zu interpretieren – eine zur Bildformel gewordene Darstellung der Pragmatischen Sanktion. Dieser skulptierte Hinweis ist eindeutig in diesem Zusammenhang zu lesen. Die wichtige Anerkennung der Erbfolgeregelung der weiblichen Sukzession, die sich über Jahre hinzog, erfolgte durch die Reichsstände nur wenige Monate vor der Auftragserteilung an Donner.⁵⁷

An der rechten Seite des Kaisers schwebt eine geflügelte, weibliche Personifikation. Sie unterstützt seine den Marschallstab tragende Rechte, gleichsam als wollte sie ihm die Bürde dieser Last erleichtern. Mit ihrer ausgestreckten linken Hand hält sie einen Schlangenring, den *Circulus Aeternitatis* oder *Perennitatis*, als Symbol der Ewigkeit über das kaiserliche Haupt.⁵⁸ Es handelt sich wahrscheinlich um die Personifikation der *Aeternitas Augusti*, die dem in Karl verkörperten und durch seine Siege gesicherten *Imperium Romanum* unüberwindlichen Bestand und ewige Dauer in Aussicht stellt.⁵⁹ Diese zweifigurige Bildsäule glorifiziert nicht nur den Kaiser ad personam. Sie verherrlicht nicht nur die unüberwindliche Person und seinen unvergänglichen Ruhm, sondern vor allem die von ihm propagierte Idee seines Kaisertums als von den römischen Caesaren übernommenes und dem Haus Habsburg zustehendes Erbe. Karl ist der durch die Tradition legitimierte Verteidiger des deutschen Reichs und der Christenheit, einerseits gegen den französischen *Rex Christianissimus* und andererseits gegen die Türken.

Dieser ikonologischen Vorgabe wurde Donner durch seine singuläre Bildfindung gerecht. Er ließ die Personifikation der *Aeternitas Augusti* in einen unmittelbaren Dialog mit Karl VI. eintreten (Abb. 4). Das gleichberechtigte Rangverhältnis schlägt sich in der Interaktion der beiden Darstellungen nieder. Sie wurden im Augenblick eines intensiven Blickkontakts wiedergegeben, sie blicken einander ohne Über- oder Unterordnung an. Nicht von ungefähr sah sich Hans Sedlmayr an eine Verkündigung erinnert.⁶⁰ Die von Donner gefundene Lösung einer gleichrangigen, in ihrer Anordnung fast isokephalen und im innigem Blickkontakt zu einander stehenden Zweifigurengruppe relativiert sämtliche Vergleichsbeispiele, die bis jetzt in der kunsthistorischen Literatur als Anregung herangezogen wurden. Schon Andreas Pigler sah sich an französische Vorbilder erinnert.⁶¹ Allerdings rekurren auch die von ihm angeführten Beispiele

auf die berühmte Statue Ludwigs XIV. im antiktischen Imperatorenengewand, die Martin Desjardins für den *Maréchal de la Feuillarde* 1679–1683 schuf.⁶² Donner konnte sich ohne Schwierigkeiten mit Stichwiedergaben dieser Statue auseinandergesetzt haben.⁶³ Ihm konnten ebenfalls andere Reproduktionen ähnlicher französischer Statuenwerke, die auf Desjardins zurückgingen, zugänglich gewesen sein.⁶⁴

Diese allfälligen Vorlagen betrafen aber nur den Figurentypus eines antiken Imperators, nicht die Bildfindung Donners, einen solchen Typus mit einer Personifikation zu vereinen. Für diese Zweifigurengruppe wurde ein weiteres Denkmal Desjardins in Betracht gezogen, das er für den *Place des Victoires* in Paris schuf.⁶⁵ Das Denkmal fand vielfach über das Medium des Kupferstichs Verbreitung und wurde als Archetyp vielfältig zum Vorbild anderer französischer Denkmalschöpfungen (Abb. 5). Gleiches geschah im übrigen Europa, wo es auch variiert rezipiert wurde.⁶⁶ Hier sind aber erhebliche Unterschiede zu der von Donner in der Breitenfurter Apotheose gefundenen Lösung festzustellen. Außer daß der französische König einen zeitgenössischen Krönungsornat trägt, überhöht ihn, sein Haupt bekränzend, die *Victoria* an seiner Rückseite. Im wesentlichen Unterschied zu Donners Bildwerk findet hier kein Augendialog zwischen den beiden Figuren statt. Die Statue Ludwigs wäre auch ohne der dahinter plazierten Darstellung vorstellbar. Eine solche Reduktion wäre aber bei Donner undenkbar (vgl. Abb. 2).

Allen diesen Anregungen durch Kupferstiche französischer Bildfindungen ist nur ein genereller Vorbildcharakter für Donner zuzubilligen. Er übersetzte sie in eine sehr persönliche und neuschöpfende Lösung. Möglicherweise könnten ihm auch Paraphrasen bekannt gewesen sein, die Eingang in die *Historia metallica* gefunden haben. Hier gab es eine Reihe von Publikationen, die mittels Kupferstichen französische Medaillen wiedergaben, die die berühmte von der *Victoria* gekrönte Statue Ludwigs XIV. des Desjardins variantenreich umsetzten.⁶⁷ Derartige Rezeptionen hatten auch in Medaillen habsburgischer Provenienz Eingang gefunden.⁶⁸

Trotz aller politischen Auseinandersetzungen, die das Zeitalter Ludwigs XIV. mit den gleichzeitigen habsburgischen Kaisern, Leopold I., Joseph I. und Karl VI., dominierten, verfehlte die perfekt funktionierende Inszenierungsmaschinerie des Sonnenkönigs und die durch sie gefundenen ikonographischen Schöpfungen keineswegs ihre Wirkung.⁶⁹ Lösungen, die dem Anspruch des französischen Herrschers genügten, konnte der habsburgische Kaiser, wenn sie für gut befunden wurden, selbstverständlich für seine Propagandazwecke wiederverwenden.⁷⁰ Sie schienen sich selbstständig zu haben. Sie wurden ihres französischen Ursprungs entkleidet und verloren dadurch, wenigstens für den nicht

vollständig informierten und kundigen Adressaten, die feindliche Provenienz. So erklären sich ikonographische Rezeptionen in der Verherrlichung des Kaisers Karl VI., die eindeutig französischen Herkommens waren.

Ein Nachfahre des Feldherrn und Schriftstellers Raimondo Montecucoli, Franz Raimund, schloß mit einer kommentierten Bearbeitung der berühmtesten Schrift seines Vorfahrens seine Universitätsstudien ab.⁷¹ Der Frontispiz-Kupferstich der 1718 in Wien verteidigten *Dissertatio*, den der Augsburger Verleger Johann Andreas Pfeffel angefertigt oder zumindestens vertrieben hat, führt das exemplarisch vor Augen.⁷² Karl VI. wurde in einem *Pasticcio* solcher französischer Anregungen als *Thracum Domitor*, als Bezwinnger und Bändiger *Daziens*⁷³, glorifiziert (Abb. 6).⁷⁴ Der Kaiser als antiker Imperator und *paludatus* mit dem Marschallstab ist als Bildsäule auf einem runden Postament wiedergegeben. Unter seinen Füßen liegen zwei unterworfenen und besiegte Türken. Sie werden im nächsten Augenblick in ein schon ausgehobenes Erdloch, das sich vor der Statue auf tut, geworfen werden. Der daneben kniende *Chronos* deutet in die Grube, die er mit dem bereitgehaltenen Steindeckel für ewige Zeiten verschließen wird – dadurch ist die Türkengefahr gebannt. Der mittig stehende kleine Knabe hält den Kommentar Montecucolis und auf der wehenden *Draperie* an seinem Rücken steht vermerkt: *pro anathemate*?⁷⁵ Das kaiserliche Standbild bekrönt die *Fama*, der kaiserliche Adler schwebt in der Bildmitte über dem Heerlager im Hintergrund. Die Scheibe des Vollmonds an der rechten Seite zeigt die Landkarte der angesprochenen Provinz mit dem Lauf der Donau bis zum Schwarzen Meer. Die eingetragenen Städte reichen von Belgrad bis Constantinopel.

Als Vorbild für das gestochene Porträt Karls VI. wurde eine Statue des jugendlichen Ludwigs XIV. als Besieger der Stadt Paris herangezogen. Sie setzt in ähnlicher Haltung ihren Fuß auf einen bezwungenen Krieger, der die niedergeworfene Rebellion der Stadtpatrizier gegen die königliche Ordnung symbolisiert.⁷⁶ Dazu wurde die von hinten heranfliegende *Fama* kombiniert, ähnlich der Statuengruppe des *Place des Victoires* in Paris (vgl. Abb. 5).⁷⁷ Sollte vielleicht die Spur der eindeutig französischen Anbindung durch die Vereinigung verschiedener Vorbilder verunklärt werden? Allerdings ist bei der Beurteilung möglicher Anregungen ein Traditionsstrang nicht außer acht zu lassen, der als älteres Vorbild seinerseits Desjardins inspiriert hat. Es handelt sich um die überlebensgroße Marmorgruppe der Apotheose des *Alessandro Farnese*, die sich heute im *Palazzo Reale* in Caserta befindet. Der Bildhauer dieser 1594–1598 geschaffenen, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts im römischen *Palazzo Farnese* befindlichen Kolossalgruppe war *Simone Moschino*.⁷⁸ Für die Kenntnis dieser bahnbrechenden Figurenfin-



Abb. 5: Nicolaus Arnoult, Statue Ludwigs XIV. von Desjardins auf der Place des Victoires in Paris, Kupferstich, um 1686 (Foto: Kunsthist. Institut, Univ. Wien)

Abb. 6 (Seite 108): Johann Andreas Pfeffel, Kaiser Karl VI. als Bezwinger Daziens, Kupferstich, vor 1718 (Foto: ÖNB, Bildarchiv)

ding wäre aber ein Rombesuch nicht notwendig gewesen, sie wurde auch gestochen wiedergegeben.⁷⁹

Georg Raphael Donners Anregung für die Formulierung der Kaiserfigur in seine Apotheose ist, unabhängig von der Kompositionsumwandlung zu einer gleichberechtigten Zweiergruppe, aus guten Gründen übergestochene Vorbilder denkbar. Ein ebenfalls in Augsburg aufgelegtes Thesenblatt der Ettaler Ritterakademie zeigt die habsburgische Umsetzung französischer Vorbilder geradezu paradigmatisch (Abb. 7).⁸⁰ Der in Begleitung seiner Gemahlin Elisabeth Christine auftretende Kaiser Karl VI. wird von der Gottesmutter und dem Jesuskind gesegnet. Heilige, Götter, Tugendpersonifikationen und Flußgötter huldigen seiner Majestät und seinem

militärischen Erfolg gegen die Türken. Die Darstellung des habsburgischen Imperators erinnert in Haltung, Gestik und Adjustierung erstaunlich der Figurenfindung Donners (Abb. 2, 7). Doch auch hier gilt es, die *prima vista* postulierte Anregung französischer Vorbilder der Regierung Ludwigs XIV. zu hinterfragen. Ist doch seit der Antike eine ungebrochene Traditionsreihe der Darstellung apothetischer Herrscherverehrungen, ausgedrückt durch Krönungen durch Tugenden, Göttinnen und anderer Personifikationen letztlich die Grundlage, die ihrerseits französische Bildfindungen beeinflusste.⁸¹ Es könnte also auch eine Anregung aus diesem Umfeld für Donner als impulsgebend angenommen werden, also kein notwendigerweise über die vielfältige Darstellungskampagne Ludwigs

eingeschlagener Rezeptionsumweg. Das Titelpkupfer einer Torquato Tasso-Ausgabe, die zum Zeitpunkt des Regierungsantritts des noch jugendlichen Ludwigs entstand, könnte einen solchen Vermittlungshinweis bergen (Abb. 8).⁸² Hier wurde der antik gerüstete Gottfried von Bouillon nach der Befreiung Jerusalems und im vollen Bewußtsein seines Ruhmes und Erfolgs, die von der hinter ihm heranschwebenden Fama gekündet werden, dargestellt.⁸³ Seine Haltung und die kostümlichen Details sind von überraschender Ähnlichkeit zu Donners Karl VI. Auch das Motiv der türkischen Waffentrophäen, auf die der Held seinen Fuß setzt, ist hier sehr vergleichbar vorgegeben.

Freilich sind alle diese möglichen und denkbaren Anregungen hypothetischer Natur. Sie



könnten herangezogen worden sein, müssen aber nicht zwingend Vorlagecharakter gehabt haben. Und sie gelten nur für die Gestaltung der Kaiserstatue, nicht für die Findung der dialogorientierten Doppelgruppe. Impulse dafür könnte Donner dem Medium der Malerei verdanken.⁸⁴ Aber die Umsetzung in die Haptik der Skulptur ist als Donners originäre *inventio* zu schätzen und anzuerkennen.⁸⁵

Ein immer wieder angestellter Vergleich mit Donners Apotheose betrifft die in der Raummitte des Prunksaals der Hofbibliothek stehende Statue Karls VI. Die Autorenfrage dieses Werks wurde verschiedentlich diskutiert und die Frage, welche der beiden Bildsäulen früher entstanden sei.⁸⁶ Da das Bildwerk der Bibliothek keine zweifigurige Apotheose figuriert, sondern den Kaiser als Einzelstatue zeigt, kann ein allfälliger stilistischer Vergleich nur die Kaiserstatue Donners betreffen. Hier erscheint die Abhängigkeit des Prunksaalwerks von der Lösung, die Donner für Breitenfurt wählte, evident zu sein. Seine Figurenfindung ist jedoch ungleich eleganter und in ihrem figürlichen Aufbau ponderierter, ihre Detailausarbeitung weit feinteiliger und die Porträtgestaltung verrät auch mehr bildhauerisches Können. Dagegen setzte der nicht gesicherte Bildhauer der Prunksaalstatue in seinem Werk eine besonders in den Draperiepartien und in der Detailbehandlung ungleich schwerer wirkende, blockhaftere Paraphrase des Kirchnerschen Kaisers um.⁸⁷ Salomon Kleiners bekannte und exakt zu datierende Stichvorzeichnungen des Einblicks in den Prunksaal ermöglichen es, die zeitliche Abfolge genau zu rekonstruieren.⁸⁸ Daraus ergibt sich aber, daß Donners 1734 datiertes Werk sicherlich früher vollendet war. Seine Breitenfurter Statue war die beeinflussende und impulsgebende Vorlage, die der Bildhauer des Prunksaalkaisers rezipierte.

Eine Frage stellt sich noch. Ob für die Apotheose Donners ein literarischer, die Ikonographie festlegender *conchetto* vorhanden gewesen sein mag und wenn, wer zeichnete dafür verantwortlich?

Auch darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen. Ob Donner eigene Ideen in die Gestaltung seines Werks einbrachte, ist nicht schlüssig zu beantworten. Gemessen an seinem sonstigen Œuvre, erscheint der Bildhauer nicht als *sculptor doctus*. Er war in ikonographischen Belangen kein sich besonders hervortuender Erfinder. Die komplizierteren und ikonographisch anspruchsvolleren Werke seiner Spätzeit, wie der Wiener Mehlmarktbrunnen oder der des Rathauses, basierten bezüglich ihrer zur Darstellung zu bringenden Themen auf genau determinierten Vorgaben des auftraggebenden Stadtmagistrats. Noch mehr im Dunkeln liegt in dieser Beziehung die Persönlichkeit Kirchners. Hatte der reiche Bankbuchhalter in dieser Hinsicht bestimmte und exakt definierte Vorstellungen? Aber eines ist mit Bestimmtheit anzunehmen, der Breitenfurter Bauherr konnte, wenn er so

wollte, sich ohne Schwierigkeiten eines gelehrten Rats versichern. Von den maßgebenden Programmverfassern dieser Zeit war Karl Gustav Heraeus 1725 verstorben und sein Nachfolger Konrad Adolph von Albrecht (1682–1751) war zum Zeitpunkt der Entscheidung, welche ikonographische Vorgaben Donner für seine Apotheose übermittelt werden sollten, nicht in Wien anwesend.⁸⁹ Er befand sich als kaiserlicher Resident von 1730 bis 1737 am portugiesischen Hof in Lissabon. Aber ein anderer Concettist war Kirchner sicherlich bekannt. Der in Köln geborene Hofpoet Johann Carl von Newen wurde nach dem Tod des Heraeus 1725 mit der *Formir- und Darstellung* der Inschriften auf neu errichteten castra doloris beauftragt.⁹⁰ Daß er mit derlei ikonographischen Verflechtungen im großen Maß vertraut war, belegt eines seiner Gedichte.⁹¹ Da er auch für die Stadt tätig war, könnte sich Kirchner seiner versichert haben, um einen *conchetto* zu entwerfen, der vielleicht auch für die Freskoausstattung des Schlosses Breitenfurt Richtlinien entwickelt haben konnte.

Kirchner plante, die Marmorgruppe in der Mauernische des Kaisersaals aufzustellen. Für diese ursprünglich in Betracht genommene, nicht freistehende Platzierung spricht auch der technische Befund der Apotheose. Das Bildwerk ist rückseitig ausgehöhlt und das Steinmaterial im ganzen Bereich der großen hinteren Draperiefläche reduziert. Nicht sehr sorgfältig gehobelte Holzbretter decken die großflächige Vertiefung ab. Vier starke Schrauben ziehen die weiß getünchte Holzschalung, die wie ein Sargdeckel gebaut ist und die Höhlung komplett verschließt, an das Steinmaterial. Auch die rückseitige, teilweise nur grob bossierte Steinbearbeitung wäre für ein rundansichtig aufgestelltes Bildwerk undenkbar. Die Gruppe ist an vielen Stellen ausgebessert und ergänzt.⁹² Wobei es schwer zu entscheiden ist, ob es sich um Veränderungen handelt, die schon während der Fertigstellung vorgenommen wurden, oder ob es sich um spätere Restaurierungseingriffe handelt? Auffällig ist jedoch, daß Donner offenbar nicht zögerte, Ergänzungen, Änderungen oder Ansetzungen mit Stuck und Gips vorzunehmen.⁹³ Wenn der zu erzielende Effekt und der ihm genehme Gesamteindruck nur durch solche Kunstgriffe oder Kompromisse erreicht werden konnte, war ihm die Makellosigkeit der technischen Ausführung und die Einheitlichkeit des Materials kein Anliegen.⁹⁴

Wahrscheinlich wurde die ursprünglich geplante Aufstellung auch vorgenommen, wenn auch nur für kurze Zeit. Kirchner verstarb schon am 15. März 1735. In seinem Testament bedachte er seine Wirtschafterin Catharina Beer, daß sie *in meinem Gebäude zu Preitenfurth drei Zimmer zu ebener Erden nebst dem gemalten Saal, wie auch Kammer, Kuchel und Speis usque dies vita frey und after alle Hinterniß solle zu genießen haben*.⁹⁵ Dieses

lebenslange Wohnrecht schloß also auch den Kaisersaal im Erdgeschoß mit ein (vgl. Rizzi, Abb. 1, Seite 93).⁹⁶ Zusätzlich legte er in einem Testamentsanhang fest, daß *die in meinem ermelten Breitenfurther Gebäu sonderlich in oberen Stocke befindlichen Zimmer zu dero landesfürstl. Bedienung occasione einer verhabenden Jagdlust in gutem Stande unterhalten und solches zu nichts anderen gebraucht, noch teterionieret werden*. Die persönlich genutzten Herrschaftsräume im Obergeschoß bestimmte der Erblasser zur ausschließlichen und unwiderruflichen Verwendung des Kaisers, und zwar nach Maßgabe und Laune seiner Jagdleidenschaft. Aus dieser testamentarisch festgeschriebenen Nutzungsteilung, die nach dem Tod Kirchners auch von den Testamentsvollstreckern rechtlich umgesetzt wurde, ergab sich das Problem des weiteren Aufstellungsorts der Donnerschen Apotheose. Es ist als sicher anzunehmen, daß die Marmorgruppe übersiedelt wurde. Sie wanderte vom ebenerdigen, nunmehr in der alleinigen Nutzung der Catharina Beer, verheiratete Frau von Russi, stehenden Kaisersaal in den dem Landesherrn vorbehaltenen Oberstock, den dieser wahrscheinlich niemals mit seiner Anwesenheit beehrt hat (vgl. Rizzi, Abb. 2, Seite 93). Hier kam als Ort der Zweitaufstellung wohl nur der über der Einfahrt gelegene Mittelsaal, in Frage.⁹⁷ Für diesen Standortwechsel spricht auch die Tatsache, daß die Gruppe auserwählten interessierten Besuchern für eine Besichtigung zugänglich gemacht wurde. Das war sicherlich in den offiziellen, einer seltenen oder nie erfolgten kaiserlichen Nutzung gewidmeten Schloßbereichen leichter durchzuführen als in den ausschließlich Privatappartements der Frau von Russi. So konnte der Kunstschriftsteller, Kenner und spätere Generaldirektor der sächsischen Kunstakademien Christian Ludwig von Hagedorn 1755 das Marmorbildwerk besichtigen und bewundern, *La Statue de l'Empereur Charles VI. Qu'on voit à Breitenfurt proche de cette Capitale, est un morceau également distingué dans son espèce. On diroit que le marbre s'est amoli sous le ciseau de l'excellent Sculpteur*.⁹⁸ Er bemühte einen alten Künstlertopos für Donner, unter dessen Meißel sich der Marmor verlebendigte.

Den größten Teil seines hinterlassenen Vermögens stiftete Kirchner *zur Aufrichte und Unterhaltung eines Spittals für arme Leute beyderley Geschlechtes, welches Spittals und darinnen wohnende arme Leute zu meinen Erben hiemit instituieren*.⁹⁹ Der zur Disposition stehende Nachlaß, nach Abzug aller zu erfüllenden Legate, betrug die ungeheure Summe von 345.189 Gulden.¹⁰⁰ Aus diesem Betrag wurden die Kosten der projektierten Stiftungsgebäude bestritten. Der dafür vorgesehene nördliche Flügel der Schloßanlage war erst im Errichten begriffen oder noch gar nicht begonnen worden. Er wurde erst nach dem Tod des Stifters über kaiserliche Anord-

nung realisiert. Schon bald nach Kirchners Tod wurde der für den Bau nicht benötigte Vermögensüberschuß der in Sachen des Wiener Bürgerspitals verordneten Hofcommission zur stiftungskonformen Verwaltung überantwortet. Im nicht ganz der Stiftung entsprechenden Abusus wurde aber die gesamte Anlage im Laufe der Jahre als dem Hof gehörendes Eigentum angesehen. Das Ärar mußte wegen der anderwärtigen Verwendung der Stiftungserträge immer wieder für notwendige Reparaturen aufkommen.¹⁰¹ Die Frage nach einer sinnvolleren Verwendung des Schlosses, das sich zunehmend im schlechten Bauzustand befand, wurde immer öfter gestellt. Der Hofarchitekt Niccolò Pacassi äußerte sich in einer Nota an Kaiserin Maria Theresia, *Wann dieses Schloß als ein jacht-Schloß in allen, in Vorigen Baustand herzustellen, so wird es Viel kosten* und beziffert die zu erwartenden Kosten mit 3800 Gulden.¹⁰² 1766 wurde neuerlich eine umfassende Sanierung überlegt, insbesondere die rechte Gartenstiege wurde als völlig unbrauchbar gemeldet. Nachdem zwei Kostenvoranschläge eingeholt wurden, entschied die zuständige Kommission, *es solle dieser Bau mit aller Wüthtschaft vorgenommen werden.*¹⁰³ Im Zuge dieser Überlegungen plante man aber doch entscheidende Veränderungen mit dem Schloß. Die K.K. General-Bau-Direktion verfügte, ein Inventar aufnehmen zu lassen und die Gebäudeverwaltung der Stiftungskommission zu übergeben. Von den ursprünglichen Verkaufsplänen wurde wieder Abstand genommen und der im Schloß wohnende Jäger Johann Georg Eharth erhielt die Zusage, bis zu seinem Lebensende bleiben zu können.¹⁰⁴ Gleichzeitig wurden aber Anstalten getroffen, einzelne Ausstattungsstücke an andere Orte zu verbringen. Vor der Übergabe an die neue Verwaltungsbehörde, teilte Pacassi in einer Nota dem Oberstkämmerer mit, *Ihro Mayt. Kayserin Königin haben befohlen vor der Über Gab Preitenfuhr, die Famose Statua Kayzers Carl in das Belvedere zu übersetzen, dann die schönsten Bilder von Altamundi gemahlen, in die Gallerie zu überbringen.*¹⁰⁵ Diese Anordnung wurde unverzüglich in die Tat umgesetzt. Der mit der Abwicklung betraute N.Ö. Regierungsrat Thaddäus von Spaun meldete den Vollzug an die Stiftungskommission am 15. September 1766, *dem zu Folge sey dann auch bereits gestert Hand angelegt, und erdeute Statua nach Wien überbracht worden.*¹⁰⁶ Die Apotheose Donners hat für immer Breitenfurt verlassen.¹⁰⁷ Sie fand ihren neuen Standort im Erdgeschoß des Oberen Belvederes, wo sie vier Jahre später bereits von Mathias Fuhrmann beschrieben wurde.¹⁰⁸

Selbstverständlich waren auch die Gartenanlagen in Breitenfurt mit Statuen geziert. Schon Hagedorn fand sie bei seiner Schloßvisite erwähnenswert, *Le jardin qui y appartient, est orné des plus belles cascades.*¹⁰⁹ Genauere Auskunft gibt das ausführliche Inventar aus

dem Jahre 1766. *Mehr befinden sich in dem Garten 2 grosse mit steinernen Platten ausgepflasterte Basscins, wo beederseits in der Mitte ein 8 Klafter hoch-springende Wasser-Kunst, rings herum aber beederseits 4 aus schönen Statuen Bögen-weiß springende Wässer zu ersehen sind. Ebenfalls seyn beederseits 2 kleinere Basscins, wo Mitten auch hohe Wasser-Künste sind. Dann befinden sich in dem Garten unter dem Schloßberg 2 Grotten, worinnen steinerne grosse Muscheln, aus welchen durch den Berg auf den forderen Schloß-Platz beederseits sogenannten Beerl-Wässer empor-spritzen... und an der äusseren Garten Mauer 2 springende Wasser-Künste, deren eine die Dianam, der zweyte aber den Neptunum vorstellt. In Mitte der Ein- oder Auffahrt gegen dem Schloß seynd abermal 4 mit Stein zierlich ausgesetzt- und mit dito Platten gepflasterte Basscins, und Wasser Künste. Item eine Cascada, auf welchen, wie auch im Garten verschiedene grosse Statuen mit daraus springenden Wässer befindlich... Zu allen Wasser-Künsten befindet sich hinter dem Wüthschaffts-Haus auf der Höhe des Bergs ein sehr grosses ausgemauertes Reservoir.*¹¹⁰ Das abfallende Terrain wurde also für Kaskaden und Grotten genutzt. Verschieden große Wasserbecken mit Springbrunnenanlagen waren in die Gartengestaltung eingebunden. Statuen verströmten Wasser, an der Gartenmauer befand sich ein Diana- und ein Neptunbrunnen. Das ganze System speiste ein am Berg gelegenes Reservoir. Ob ein Teil der Gartenfiguren und ihre Postamente nach Laxenburg transferiert wurde, wie es Pacassi angekündigt hat, ist heute nicht mehr zu eruieren.¹¹¹ Jedenfalls befanden sich am Ende des 18. Jahrhunderts noch Statuen im Breitenfurter Garten. Nachdem das Armenasyl und das Spital 1785 unter Joseph II. aufgehoben wurden, bemühte man sich, längere Zeit die gesamte Anlage zu verkaufen.¹¹² Aber mehrere Versuche schlugen fehl. Nur Inventargegenstände wie Bilder, Möbel und Tapeten konnten versteigert werden. Durch eine allerhöchste Entschließung im Oktober 1789 erwarb schließlich der Brandweiner, Bäcker und Hausbesitzer im Schottenfeld Johann Andreas Maria das Areal. Er blieb den größten Teil des Kaufschillings schuldig und verkaufte aber seinerseits Statuen und Steine der Wassereinfassungen.¹¹³ Hundert Jahre später fand Albert Ilg als letzte Überreste zwei Sandsteingruppen vor.¹¹⁴ Sie existieren jedoch heute auch nicht mehr in Breitenfurt.¹¹⁵

Das optische Erscheinungsbild des geheimnisvollen Stadtbank-Buchhalters ist auf ungewöhnliche Weise in fast beklemmender Erscheinungsform bis zum heutigen Tag den Nachgeborenen überliefert. Das äußerst beeindruckende Wachsporträt Kirchners dokumentiert seine Gesichtszüge mit höchst anschaulicher Realistik (vgl. Abb. 1).¹¹⁶ Uns blickt das Antlitz eines im bestem Lebensalter stehenden Mannes entgegen. Eine hohe, energisch wirkende Stirne wölbt sich über einer

geraden, sanft gebogenen Nase. Unter den markanten Brauen akzentuieren schwere Lider die Augen. Volle, geschwungene Lippen modellieren den Mund, während das massive, willensstarke Kinn seine Tendenz zu einer gewissen fleischlichen Fülle nicht verbergen kann. Es ist das Konterfei eines Mannes, der den Freuden des Lebens nicht abgeneigt zu sein scheint und der sein Leben erfolgreich gestaltet hat. Sein Gesichtsausdruck verrät das Wissen um seine gesellschaftliche Stellung und um seine geachtete Position.

Die lebensgroße Büste, das Werk eines vorzüglichen, unbekanntem Bildhauers, ist ange-tan mit Samtrock, kleinteilig gemusterter Weste und Plastron. Sie ist eines der wenigen erhaltengebliebenen Beispiele einer auf Grund der Vergänglichkeit des Materials nur spärlich überkommenen Porträtkunst.¹¹⁷ In der ungebrochenen Tradition einer seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert angewandten Materialverwendung des Wachses verwurzelt, bestechen diese Zeugnisse umwerfender Porträt-treue durch die Unmittelbarkeit ihrer lebensnahen Wirkung. Ihnen ist ein kaum noch zu übertreffender Verismus eigen, dessen unmittelbarer Eindruck auf den Betrachter oft mehr ungläubiges Erschrecken als verblüfftes Staunen erweckt.¹¹⁸

Im 18. Jahrhundert entwickelte sich eine Neubewertung solcher wächserner Porträts. Sie wurden aus dem alten Zusammenhang ihrer festdefinierten Funktionsrahmen des christlich motivierten Gebrauchs und des Sepulkral-Zeremoniells gelöst.¹¹⁹ Das Wachs-porträt, oft lebensgroß, wurde ob seiner optischen Wirkung geschätzt. Der Verblüffungseffekt, den keroplastische Produkte erzeugen konnten, stand im Vordergrund der Wertschätzung. Sie wurden zu dreidimensionalen Spiegelbildern, denen auf Grund ihres repräsentativen Charakters neue Funktionsbereiche erschlossen wurden. Gerade sie erfüllten den Anspruch der Identität sowohl im Wesen als auch im Sinn der Ähnlichkeit durch die Wirkung auf den Betrachter. Die Wachsfigur war zum adäquaten Mittel der Repräsentation geworden. Nur sie erfüllte die Forderung der Lebensnähe in geradezu idealer Weise. So erklärt sich, daß die von der aktuellen Kunsttheorie theoretisch untermauerten Eintragungen der zeitgenössischen Lexika Wachsfiguren höchste Wertschätzung entgegenbrachten. *Diese sind, wann sie von rechten Künstlern gemacht werden, und entweder Historien, Landschaften, heilige Bilder, Statuen, oder gar ähnlich sehende Portraits vorstellen, gewisslich hoch zu schätzen, und gar der Mahlerey vorzuziehen: weil bey solcher noch lange nicht Kunst so sehr herrschet, als bey einem von Wachs erhobenen,.. und wohlgetroffenem Contrefeit, welches oftmahls dergleichen Lebhaftigkeit in sich begreiffet, daß nichts mehr, als die Sprache, daran fehlt.*¹²⁰ Die Wachsbildnisse hatten die Aufgabe übernommen, das menschliche Antlitz so authentisch wie möglich wiederzugeben, wenn auch ihr Naturalismus manchmal die Grenze



zur Indiskretion berührte. Der größtmögliche Memorialcharakter war zu ihrer Funktion geworden.¹²¹

Kirchners Wachskopf sitzt auf einem Holzgestell, über das die textile Büste drapiert wurde. Welchem Zweck mag er gedient haben? Möglicherweise war es ursprünglich eine ganzfigurige Porträtarstellung, die einen ganz speziellen Zweck erfüllen sollte. Vielleicht wurde sie angefertigt, um im geplanten Refektorium des Spitaltrakts, der erst nach dem Tod Kirchners errichtet wurde, aufgestellt zu werden (vgl. Rizzi, Abb. 1, Seite 93).¹²² Dieser oktagonale Raum am Ende des Nordflügels entsprach spiegelbildlich dem Kaisersaal auf der anderen Seite des Schlosses. In der hinteren Abschlußwand war eine Nische ausgenommen, gleich der im Kaisersaal, in der die Apotheose Donners aufgestellt wurde. Ob das Wachsporträt die Nische füllen sollte? Vielleicht sollte Kirchners Konterfei innerhalb des karitativen Stiftungsbereichs eine stellvertretende Funktion erfüllen. Dadurch wäre der Stifter, höchst realistisch wiedergegeben, den Pfründnern täglich vor den Augen. Dann hätte der Wohltäter die gleiche Memorialfunktion für die im Refektorium verpflegten Armen der Kirchnerschen Stiftung erfüllt wie die Marmorgruppe im Kaisersaal. Die Armen verdankten Gregor Wilhelm Kirchner ihr lebensveretertes und gesichertes Dasein, der reiche Schlosserbauer der milden Gnade des Kaisers seinen Wohlstand. Wenn das so geplant war, dann allerdings in einer erheblich abgestuften Materialhierarchie – Kirchner realistisch in Wachs und der Kaiser glorifiziert in Marmor.

Anmerkungen:

(1) Sein Bruder Max Michael war Arzt in Wien. Er überlebte Gregor Wilhelm von Kirchner und wurde von ihm testamentarisch mit den Zinsen von 6000 fl bedacht. Das Kapital erhielt Max Michaels Tochter Anna Maria aus seiner ersten Ehe. Weiters lebten zwei Schwestern in Leobschütz in Oberschlesien. Siehe W. Twerdy, *Schloß Breitenfurt, in: Marktgemeinde Breitenfurt* (Hrsg.), Breitenfurt und seine Geschichte, Breitenfurt 1980, S. 102–140, hier S. 107.

(2) Ebd., S. 104. Sein Testament unterfertigte er nur mit Gregori Guillelmus Kirchner. Vgl. W. Twerdy, *Gregor Wilhelm Kirchner, Festschrift zum 250. Todestages des Begründers der heutigen Pfarrkirche St. Johann in Breitenfurt, Marktgemeinde Breitenfurt* (Hrsg.), 1986, S. 19–21: Transkription des Testaments, nach der Originalabschrift, Pfarre St. Johann, Breitenfurt, Pfarrchronik, Bd. I.

(3) Wiener Stadt- und Landesarchiv, Totenbeschauprotokolle, 20. März 1735: Edl geboren. – Kaiserlicher und Königlich, Wie auch Erzherzoglicher, Und Dero Residenz-Stadt

Wien, Staats- und Standeskalender, Wien, 1721–1735.

(4) Ilg vermutete ihn aus Prag gebürtig. Vgl. 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, hier S. 26.

(5) W. Twerdy, *Gregor Wilhelm Kirchner, Baubherr des Schlosses in Breitenfurt*, o.D. (vor 1986), unveröffentlichtes Manuskript mit Quellenangaben, Marktgemeinde Breitenfurt, Archiv. Die Aufzeichnungen wurden nach dem Tod Wilhelm Twerdys von seiner Witwe dem Archiv übergeben. Für die Einsichtnahme ist Herrn H. Schmitt, Gemeinderat in Breitenfurt, herzlich zu danken. – Siehe auch *Manuskripthinweise in: Twerdy, Kirchner, 1986* (wie Anm. 2), S. 25.

(6) Ebd., S. 17f: Auszüge aus Kirchner Bewerbungsschreiben um die freigewordene Buchhalterstelle bei der Wiener Stadt Banco, 25. März 1714. – Twerdy, *Manuskript*, (wie Anm. 5), S. 224.

(7) Ebd., S. 216f.

(8) Ebd., S. 217. – Twerdy, *Kirchner, 1986*, (wie Anm. 2), S. 6.

(9) Zur historischen Situation vgl. E. Zöllner, *Geschichte Österreichs, Wien-München 1990*, S. 257–265.

(10) Twerdy, *Kirchner, 1986* (wie Anm. 2), S. 7.

(11) Twerdy, *Manuskript*, (wie Anm. 5), S. 219f.

(12) Vortrag und Ersuchen um Beschleunigung dero allergnädigsten Resolution, 1. Dezember 1708.

(13) Vortrag, 15. Dezember 1708.

(14) Hofkammerarchiv, Hofffinanzakten, Akten mit Roten Nummern, (HKA, HFA, RN) 728, Beilage, 29. April 1710.

(15) Ebd.

(16) HKA, HFA, Registerband 1710, 364, 491 (4. Juli und 9. September).

(17) Twerdy, *Manuskript*, (wie Anm. 5), S. 223.

(18) Vgl. Anm. 6.

(19) Vgl. Staats- und Standeskalender (wie Anm. 3, Bestand ab 1721 erhalten): 1721–23 als Banco-Deputations-Gefäll Buchhalter, ab 1724–1735 als Ober-Hungarischer Cammer-Raht und Kaiserlicher Ministerial-Banco-Deputations-Buchhalter (ab 1729 zusätzlich Commerciens-Raht).

(20) F. Mensi, *Die Finanzen Österreichs von 1701–1740*, Wien 1890, S. 207–299 (Kap. IV.: Die Wiener Stadtbank von 1711–1720), S. 573–637 (Kap. X.: Die Wiener Stadtbank von 1721 bis 1740).

(21) R. Fuchs, *Die Wiener Stadtbank, Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1998*, S. 41f.

(22) Ebd., S. 39f. – Von der Gründung an bis zu Kirchners Tod war der Hofkammerpräsident Gundacker Thomas Reichsgraf Starhemberg Der Röm. Kaiserl. Majestät in Banco-Sachen verordnete Ministerial-Deputation Praeses und Direktor. Vgl. Staats- und Standeska-

lender (wie Anm. 3).

(23) Fuchs, *Stadtbank, 1998*, (wie Anm. 21), S. 46.

(24) Gefälle = Steuern, Abgaben und Gebühren.

(25) Mensi, *Finanzen, 1890*, (wie Anm. 20), S. 589–594. – Fuchs, *Stadtbank, 1998*, (wie Anm. 21), S. 75f. – Dem N.Ö. Waldamt oblag die Verwaltung der Herrschaft Purkersdorf, die peinliche Gerichtsbarkeit und die Aufsicht über die Mautämter im Wiener Wald.

(26) HKA, ad generalia Banco, S. 310–324. Benachrichtigung an den Kaiser, 16. November 1724.

(27) Ebd., 4. April 1728.

(28) Ebd., 12. Dezember 1728. – Twerdy, *Kirchner, 1986*, (wie Anm. 2), S. 13.

(29) Für die dreijährige Direktionstätigkeit erhielt Kirchner am 12. Juli 1732 300 Dukaten. Vgl. Twerdy, *Manuskript*, (wie Anm. 5), S. 236. – Durch diese zusätzliche Aufgabe kam es in der älteren Literatur zu einer nur teilweise richtigen Berufsbezeichnung Kirchners. Außer als Beamter der Ministerial-Banco-Deputations wurde er fälschlich als Oberaufseher der kaiserlichen Forste tituliert. Vgl. Ilg, *Breitenfurt, 1887*, (wie Anm. 4), S. 26. – A. Ilg, *Georg Raphael Donner, Wien, 1893*, S. 28.

(30) F. Keller, *Augusta Carolinae Virtutis Monumenta seu Aedificia a Carolo VI Imp. Max. P.P. per orbem Austriacum publico bono posita*, Wien 1733, S. 46–48 und Schautafel: *Aedificia oeconomica, Viae reparatae*. – Zur nunmehr geklärten Autorenfrage vgl. E. Klecker und B. Mersich, *Nobiliora habitant nunc atria Musae – Der Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek in einem lateinischen Hochzeitsgedicht*, in: *Biblos, Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift*, 43, 1–2, Wien-Köln-Weimar 1994, S. 47f, Anm. 21. – F. Matsche, *Die Kunst im Dienste der Staatsidee Kaiser Karls VI., Berlin-New York 1981*, S. 386–427 (noch mit irrtümlicher Autorenschreibung an Anton Höller), hier S. 410f und Abb. 158.

(31) 1. Ehe mit dem Oberungarischen Ober-Proviantkommissär Johann Wilhelm Syhn, 2. Ehe mit Christoph von Rosenberg(er), Räth-Rat und N.Ö. Buchhalter. Sie war nicht sehr vermögend und hatte aus jeder früheren Ehe zwei Kinder. Die späte Ehe mit Kirchner blieb kinderlos. Sie starb am 12. Juli 1734 im 87. Lebensjahr. Vgl. Twerdy, *Breitenfurt, 1980*, (wie Anm. 1), 107f, S. 136f (Zeittafel).

(32) Ebd., S. 106f, S. 136f. – P. Harrer, *Wien, seine Häuser, Menschen und Kultur*, 2. Bd., III. Teil, Wien 1953, (Manuskript im WStLA): Haus Wipplingerstraße 25 (alt Konstr.Nr. 146–149), Renngasse 14. – In den Staats- und Standeskalendern (wie Anm. 3) wurde Kirchner mit dieser Adresse geführt.

(33) Twerdy, *Kirchner, 1986*, (wie Anm. 2), S. 6. – Ders., *Manuskript*, (wie Anm. 5), S. 217.

(34) Ebd., S. 229, S. 231 (größter Ankauf am 30. Oktober 1721), S. 232 (für die untere Schloßallee, 18. Oktober 1724).

Abb. 8: Aegid Rousselet, Gottfried von Bouillon vor dem befreiten Jerusalem, Kupferstich, 1644 (Foto: Kunstsammlung Stift Göttweig)



Abb. 7 (Seite 111): Gottlieb Heuss, Verberrlichung Kaiser Karls VI. und seiner Gemahlin Elisabeth Christine, Kupferstich, vor 1724 (Foto: Kunstsammlung Stift Göttweig)

(35) Zu den neuesten Erkenntnissen zur Bau- und Ausstattungsgeschichte siehe den Beitrag von W. G. Rizzi in diesem Band, Seite 92.

(36) Ebd.: der Grundriß, der von beweglich geführten Trakten zwischen pavillonartigen Gelenksbauten gegliedert wurde, entsprach dem Buchstaben „W“. Die eigentlichen Herrschaftsräume befanden sich im Obergeschoß, sie umfaßten den zentralen Saalbereich über der Einfahrt und die inneren Flankenbauten, weiters der im äußerst rechten Oktogon befindliche, ebenerdige Kaisersaal. Rizzi konnte die genaue Lage dieses Festsaaes jetzt endgültig klären.

(37) 1734 im Testament Kirchners als gemalter Saal bezeichnet. Vgl. Twerdy, Kirchner, 1986, (wie Anm. 2), S. 20. – A. Ilg, Zur Geschichte

des Schlosses Breitenfurt, in: Mitteilungen des Altertumsvereines zu Wien, Bd. 26, Wien 1890, S. 214, S. 217 (in einer Gebäudeschätzung 1785: Abmessung 13,7x7,6 m) wählt die Bezeichnung Kaisersaal. Vgl. Anm. 35.

(38) Niederösterreichisches Landesarchiv (NÖLA), St. Pölten, Niederösterreichische Regierung, N 3348, Fasc. 9, 20: Inventarium Über das Schloß zu Braitenfurth und die daher gehörigen Mobilien und andere Fahrnussen, so der Kaisl. Königl. in Mildten Stiftungs-Sachen aufgestellten Hof Commission von dem K.K. Hof-Bau-Amt untern 13. Augusti 1766 übergeben worden, pag. 6, No. 7: der sogenannte Kayser-Saal (hier erstmals so benannt). – Frau Christiane Salge, Berlin, hat den informationsreichen Aktenbestand aufge-

funden. Ihr ist herzlich für diese wichtigen Quellen zu danken.

(39) Vgl. Anm. 35.

(40) Vgl. Anm. 38.

(41) L. Ronzoni, Beiträge zur Geschichte der Ausstattung des Wiener St. Stephansdoms im 18. Jahrhundert – Zu den Magistrateaufträgen von Georg Raphael Donner und Balthasar Ferdinand Moll, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. L, 1997, S. 207–254, S. 389–406 (Abb.), hier S. 215.

(42) Ebd., S. 214f.

(43) Vgl. Staats- und Standeskalender (wie Anm. 3).

(44) Ebd., 1726.

(45) Ronzoni, Beiträge, 1997, (wie Anm. 41), S. 222–224.

- (46) Mensi, *Finanzen*, 1890, (wie Anm. 20), S. 635.
- (47) WStLA, *Stadtrat, Alte Registratur*, A 1-35, 48/1724. *Betrifft Ansuchen an die Kaiserl. Ministerial Banco Deputation, ein Paßbrief für die bereits fertiggestellten Architekturräumungen der Wandbrunnen für die Untere Sakristei in St. Stephan auszustellen*, 18. Dezember 1733. Hier werden 9 oder 10 weitere Fuhren (einige Stain) in der näheren Zukunft angekündigt. – Vgl. Ronzoni, *Beiträge*, 1997, (wie Anm. 41), S. 218, S. 252 (Dokument IX).
- (48) A. Pigler, *Georg Raphael Donner*, Leipzig-Wien 1929, S. 47–51. – K. Blauensteiner, G. R. Donner, Wien 1944, S. 25. – G. Schikola, *Wiener Plastik der Renaissance und des Barocks*, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Wien – Plastik in Wien*, Wien 1970, S. 144. – E. Baum, *Katalog des österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*, Wien-München 1980, S. 106, Kat. Nr. 54. – Österr. Galerie (Hrsg.), *Ausstellungskatalog*, G. R. Donner, Wien 1993, Kat. Nr. 24 (M. Pözl-Malikova).
- (49) *Österreichische Galerie, Barockmuseum im Unteren Belvedere*, Inv. Nr. 4216. *Marmor, Höhe 228 cm. Recht auf der Seitenfläche der Plinthe bezeichnet: G. R. Doñer, Aust(riacus) F(ecit) P(ostonii) Pañ(noniae) 1734. Auf dem wohl späteren Marmorpostament (in Versalien): CAROLUS. VI. ROMAN. IMPERATOR. HISP. HUNG. ET. BOH. REX. ARCHIDUX. AUSTRIAE. CONSTANTIA. ET FORTITUDINE.*
- (50) *Von dem abgebrochenen, heute verloren gegangenen Bogen ist unter den Schildern nur mehr der Handgriff zu sehen.*
- (51) F. Matsche, *Die Verberrlichung der kaiserlichen Majestät Karls VI. im Kunstwerk*, in: K. Gutkas (Hrsg.), *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, Salzburg 1985, 387. – Matsche vermutete wohl zu Recht, daß sich hier auch eine Anspielung auf die gemeinsame Sache Ludwigs XIV. mit den Türken verbirgt. Der Schild des französischen Königs liegt unter dem der Osmanen, er unterstützt sie heimlich im Kampf gegen die Habsburger.
- (52) F. Matsche, *Die Hofbibliothek in Wien als Denkmal kaiserlicher Kulturpolitik*, in: C.-P. Warnecke (Hrsg.), *Ikonographie der Bibliotheken*, Wiesbaden 1992, S. 205.
- (53) *Ebd.*, S. 206 (= *Behüter der Bürger; = das gesamte Wohl der Untertanen*).
- (54) Matsche, *Staatsidee*, 1981, (wie Anm. 30), S. 294f.
- (55) *Ebd.*, S. 300–302, S. 305f.
- (56) *Ebd.*, S. 256: *Lorbeer crönt den Stamm mit immer grünen Pracht/ Dies Sieges- und Kaisers-Laub, das kein Gewitter rühret/ – Zit. nach K. G. Heraeus, Bedeutungen und Innschriften Einiger Wienerischen redenden Erleuchtungen*, Wien 1716.
- (57) *Trotz der bayrischen Interventionen garantierte die Mehrheit der Reichsstände im Jänner 1732 die Pragmatische Sanktion. Vgl. O. Redlich, Das Werden einer Großmacht, Österreich von 1700–1740*, Brunn-München-Wien 1942, S. 320–341. – Zöllner, *Geschichte*, 1990, (wie Anm. 9), S. 265f. – R. Zedinger, *Hochzeit im Brennpunkt der Mächte – Franz Stephan von Lothringen und Erzherzogin Maria Theresia*, Wien-Köln-Weimar, 1994, S. 78f.
- (58) *Zum Schlangenring als Symbol der Ewigkeit vgl. Matsche, Staatsidee*, 1981, (wie Anm. 30), S. 302, S. 307, S. 322, S. 384.
- (59) *Zit. nach Matsche, Verberrlichung*, 1985, (wie Anm. 51), S. 387. Die Interpretation Matsches ist die überzeugendste, denn die Darstellung trägt außerdem zwei Oberarmerschmuckringe, jeweils mit dem Motiv eines Efeukranzes. Vgl. auch F. Matsche, *Gestalt und Aufgabe der Kunstunternehmungen Kaiser Karls VI.*, in: A. Edler und F. W. Riedel (Hrsg.), *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst, Musik im Spätbarock*, Laaber 1996, S. 38. – *Andere Deutungen sahen in der weiblichen Personifikation meistens die Fama oder die Victoria. Z. B. Matsche, Staatsidee*, 1981, (wie Anm. 30), S. 62 (Fama).
- (60) H. Sedlmayr, *Raphael Donner – Ein Beitrag Österreichs zur europäischen Plastik*, in: *Ders., Epochen und Werke*, 2. Bd., Wien-München 1960, S. 198: *Sein schwächstes Werk ist wohl die Apotheose Karls VI., die er bezeichnenderweise in der stilleren Gestalt einer Verkündigung zu fassen versuchte. – Warum Sedlmayr dieses Werk derartig abqualifizierte, ist nicht nachvollziehbar.*
- (61) Pigler, *Donner*, 1929, (wie Anm. 48), S. 49, Abb. 44, 45. – *Er glaubte Anregungen für Donners Kaiserstatue in zwei Werken des Nicolas Coustou zu erkennen. Allerdings sind seine Vergleichsbeispiele beide fast gleichzeitig mit Donners Apotheose entstanden. Vgl. F. Souchal, French Sculptors*, Oxford 1977, 1. Bd., S. 174f, N. Coustou: Kat. Nrn. 71 (Maréchal de Villars, 1719–33), 74 (Ludwig XV. als Jupiter, 1726–31). – *Dagegen schon M. Pözl-Malikova, in: Ausstellungskatalog Donner*, 1993, (wie Anm. 48), Kat. Nr. 24.
- (62) Souchal, *Sculptors*, 1977, (wie Anm. 61), 1. Bd., S. 251f, Desjardins, Kat. Nr. 41a. – T. v. d. Dunk, *Das Deutsche Denkmal*, Köln-Weimar-Wien, 1999, S. 354–359, Abb. 144. – *Das Denkmal war erst für das Landschloß in Oiron geplant, aber dann änderte der Auftraggeber seine Pläne und es sollte in Paris auf einem öffentlichen Platz errichtet werden. Als es Ludwig XIV. fertiggestellt sah, war er so begeistert, daß der Maréchal es ihm schenkte. Es befindet sich heute in der Orangerie in Versailles.*
- (63) *Sie wurde z. B. von Thomassin publiziert. Siehe S. Thomassin, Recueil des statues, groupes, fontaines, termes, vases et autres magnifiques ornements au château et du parc de Versailles, gravés d'après les originaux par Simon Thomassin, The Hague 1723, Pl. 86.*
- (64) Vgl. Souchal, *Sculptors*, 1987, (wie Anm. 61), 3. Bd., S. 165: J.-B. Poulitier, Kat. Nr. 41 (1704, gestochen von Charpentier und Chevalier). – *Einen ähnlichen Stich sah Matsche als Vorlage für Donner an, siehe Matsche, Hofbibliothek*, 1992, (wie Anm. 52), S. 226, Anm. 110: *Stich (Pierre Le Pautre nach Jean Beaus-*
- ire) einer Statue, die zur Erinnerung des königlichen Besuchs im Pariser Rathaus 1687 errichtet wurde. Abgebildet in: W. Oechslin und A. Buchow, Ausstellungskatalog Festarchitektur*, Stuttgart 1984, S. 70, Abb. 76. – *Allg. zur Statuenkampagne unter Ludwig XIV. 1685/86 vgl. P. Burke, Ludwig XIV., Frankfurt/Main 1995, S. 131f.*
- (65) Souchal, *Sculptors*, 1977, (wie Anm. 61), 1. Bd., 253–257, Desjardins, Kat. Nr. 45. *Das Denkmal entstand 1682–85 und wurde 1792 zerstört. – Vgl. H. Keller, Das Nachleben des antiken Bildnisses*, Freiburg-Basel-Wien, 1970, S. 198f.
- (66) *Zur Entstehungsgeschichte und der davon beeinflussten Anregungen für Denkmäler in Deutschland vgl. Dunk, Denkmal*, 1999, (wie Anm. 62), S. 353–368, S. 404–408.
- (67) Claude-François Menestrier, *Histoire du Roy Louis Le grand Par les Médailles, Emblemes, Devises, Jettons, Incriptions, Armoiries, et autres Monuments Publics*, Paris 1691, S. 7, 4. *Medaille (Gloria Francorum)*; S. 9, 1. *Medaille (Ludovico XIII. Restitutori Quietis Lugdunum)*; S. 13, 4. *Medaille (Promissi Constantia)*; S. 23, 4. *Medaille (Ob. Vices Centina. Millia Calvinianae Ecclesiae Revocata. MDCLXXXV)*; S. 27, 5. *Medaille (Aderta Urbis Tranquillitate. Argentoratum Alzatiae Metropolis)*. – *Weiters die von der Akademie herausgegebene offizielle Medaillegeschichte: Medailles sur Les principaux evenemens Du Regne De Louis Le Grand avec des explications historiques Par l'Académie Royale des Medailles & des Incriptions*, Paris MDCCII, 96 (Tornacum et Curtracum Capta), S. 108 (Promissi Constantia), S. 123 (Tranatus Rhenus), S. 129 (Carolo-regium Obsidione Liberatum), S. 206 (Hispanis Rogantibus Remissa Aureorum Coronatorum Septingenta Millia). – *Zur allgemeinen histoire métallique und zu der 1691 gefälschten Menestrier-Ausgabe vgl. Burke, Ludwig*, 1995, (wie Anm. 64), S. 158–164, S. 197, S. 268–270.
- (68) *Z. B. in Medaillen für Prinz Eugen, vgl. L. Popelka, Ausstellungskatalog Eugenius in Nummis*, Wien 1986, Kat. Nrn. 30, 88, 117, 130, 243, 249. – *Oder in einer Medaille anlässlich der Einnahme Barcelonas 1705 durch König Karl III. (als Kaiser VI.), vgl. Ausstellungskatalog Münzen und Medaillen des Österreichischen Heldenzeitalters 1683–1794*, Brüssel 1987, Kat. Nr. 426 (recto: Expectato Vindici Laeta se Subicit; Medailleur Philipp Heinrich Müller).
- (69) Burke, *Ludwig*, 1995, (wie Anm. 64), S. 222, S. 227–232. – F. Polleross, *Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst*, in: R. Feuchtmüller und E. Kovács, *Welt des Barock*, Wien-Freiburg-Basel 1986, S. 87f. – *Ders., Sonnenkönig und österreichische Sonne – Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Kriegs mit anderen Mitteln*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. XL, 1987, S. 241f, S. 251f.
- (70) *Solche Rezeptionen gab es schon früher, z. B. die Allegorie auf Kaiser Leopold I. (Gerard Hoet, 1670/75). Vgl. Kunsthistorisches*

Museum, Katalog der Gemäldegalerie, Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400–1800, Wien 1976, Kat. Nr. 130, Tafel 229.

(71) Diesen militärhistorischen und über die Türkenkriege referierenden, handschriftlichen Traktat, *Aforismi – Della Guerra col Turco in Ungheria, überreichte Raimondo Montecucoli am 5. Februar 1671 dem Kaiser. Er befindet sich heute im Kriegsarchiv. Gedruckte Ausgaben erschienen erst nach dem Tod des Autors.* – Vgl. G. Schreiber, *Raimondo Montecucoli: Feldherr, Schriftsteller und Kavalier*, Graz-Wien-Köln 2000, S. 221, Anm. 40.

(72) *Commentarii Bellici Raymundi Sac. Rom. Imp. Principis Montecucoli Juncto Artis Bellicae Sistemat... Cum Sub Augustissimis Auspiciis Positiones ex Universa Philosophia defenderet Illustrissimus, & Doctissimus Dominus March. Franciscus Raymundus de Montecucoli... Anno MDCCXVIII, Mense Augusto, Die... Viennae.* – Das Frontispiz ist rechts unten signiert: I.A. Pfeffel S.C.M. *Chalcography sculp. Aug. Vind.* – Den Hinweis auf diesen Kupferstich verdanke ich F. Polleross.

(73) *Siebenbürgen und die Walachei. Zur Kontinuität der direkt dem Kaiser unterstehenden Militärgrenze zum türkischen Reich in Analogie der ehemals römischen Kolonie des damaligen abeniam siehe Matsche, Staatsidee, 1981, (wie Anm. 30), S. 308.*

(74) *An der Säulenbasis: Hic Thracum Dominator. Claud. De VI. Cons. Hon.*

(75) = für die dem Zorn der Götter Überlieferten, die Verfluchten.

(76) *Dunk, Denkmal, 1999, (wie Anm. 62), S. 320f, Abb. 129.* Das 1653 von Gilles Guérin errichtete Denkmal befand sich ehemals im Pariser Rathaus, heute in Versailles.

(77) Siehe Anm. 65.

(78) *H. Keutner, Über die Entstehung und die Formen des Standbilds im Cinquecento, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. VII, 1956, S. 164–168, Abb. 24–27.* – Zum Einfluß auf Desjardins vgl. Keller, *Nachleben, 1970, (wie Anm. 65), S. 121f.*

(79) *Keutner, Standbild, 1956, (wie Anm. 78), Abb. 28 (Stich des Francesco Villamena nach Moschino, 1600).*

(80) *G. M. Lechner und M. Grünwald, Ausstellungskatalog Gottfried Bessel (1672–1749) und das barocke Göttweig, Stift Göttweig/Niederösterreich 1999, 73, Kat. Nr. II 25: Verherrlichung Kaiser Karls VI. und seiner Gemahlin Elisabeth Christine, vierteiliges Schabkunstblatt, 213,8×149,3 cm; Sign. unten links: Franc Georg Hermann pinx., rechts: Gottlieb Heuss sculp. Aug. Vindel. Auftragneber und Thesenverteidiger war Johann Baptist Franz Graf von Thurn-Valsassina und Taxis, 1724.* – Ich bedanke mich bei Pater G. Lechner und bei M. Grünwald für ihre außerordentliche Hilfsbereitschaft.

(81) *Etwa die Gemma Augustea im Kunsthistorischen Museum in Wien. Hier krönt die eine Mauerkrone tragende Oikumene Augustus mit dem Eichenkranz. Siehe P. Zanker,*

Augustus und die Macht der Bilder, München 1997, S. 232f, Abb. 182.

(82) *Il Goffredo Overo La Gierusalemme Liberata Di Torquato Tasso, Paris 1644. Titelpuffer bezeichnet: In Parigi nella Stamperia Reale MDCXLIV. Am Schildrand bezeichnet: J. Stella Invenit, Aegid Rousselet Sculpit.* – Vgl. G. M. Lechner und W. Telesko, *Ausstellungskatalog Lieben & Leiden der Götter – Antikenrezeption in der Barockgraphik, Stift Göttweig/Niederösterreich 1992, S. 210f, Kat. Nr. 150.*

(83) *Diese Stichdarstellung ist wahrscheinlich von einem antiken Torso einer Panzerstatue abhängig. Sie wurde von Bernini und Algardi um 1630 zu einer Porträtstatue des Bruders von Papst Urban VIII., Carlo Barberini, adaptiert und umgestaltet (heute: Rom, Palazzo dei Conservatori). Vgl. R. Wittkower, Bernini, London (1955) 1999, S. 250, Kat. Nr. 27.*

(84) *Peter Paul Rubens hat in mehreren Gemälden Heldenkrönungen durch Tugenden dargestellt. Ihnen ist gemeinsam, daß sie durchwegs die Blickbeziehung der Darsteller thematisieren. Eine solche Version befand sich schon zu Donners Lebenszeit in der kaiserlichen Galerie. Vgl. Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien – Gesamtverzeichnis der Gemälde, Wien 1991, S. 105, Tafel 411 (Krönung des Siegers, Inv. Nr. 695). Der hier wohl sitzend dargestellte Sieger wird von der Victoria gekrönt, blickt aber intensiv auf die an seiner anderen Seite sitzenden Minerva mit den Blitzbündeln des Zeus. – Zu einem anderem, noch besser vergleichbarem Rubensgemälde vgl. Katalog Gemäldegalerie Dresden – Alte Meister, Leipzig 1992, S. 330, Kat. Nr. 956: Der Tugendheld (Mars), von der Siegesgöttin gekrönt. Allerdings befand sich das Gemälde bis 1743 in Mantua, es ist fraglich, ob es Donner im Original bekannt gewesen sein konnte.*

(85) *Die einzige dreidimensionale Lösung, die eine nicht unerhebliche Verwandtschaft zu Donners Apotheose aufweist, kann ihm unmöglich bekannt gewesen sein. Es handelt sich um eine Terrakotta-Gruppe „Venus übergibt Aeneas die Waffen“ (um 1704, Höhe: 108,1 cm), die offenbar nie im großen Maßstab ausgeführt wurde. Hier kann es sich aber wohl nur um den Zufall einer sehr ähnlichen Darstellungsfindung zweier in keinerlei Beziehung stehender Künstler handeln. Auch ein allfälliger Transfer über andere Medien, wie Zeichnung oder Stich, ist nicht anzunehmen. – Vgl. Souchal, *Sculptors, 1993, (wie Anm. 61), 4. Bd. (Supplementary), 40, Kat. Nr. 28: zugeschrieben an Jean Cornü (1650–1710). Jüngst wurde die Gruppe Pierre Le Gros zugeschrieben, siehe G. Bissell, Pierre Le Gros, Reading 1997, Tafel 48.**

(86) *Vgl. Matsche, Staatsidee, 1981, (wie Anm. 30), S. 40, Abb. 53.* – Ders., *Verherrlichung, 1985, (wie Anm. 51), S. 387 (als Strudel).* Die ältere Zuschreibung an die Brüder Strudel wird heute einheitlich aus stilistischen Gründen und Datierungsfragen abgelehnt. Vgl. M.

Koller, Die Brüder Strudel, Innsbruck-Wien 1993, S. 202. – *Matsche schlägt in seinen rezenten Aufsätzen Lorenzo Mattielli als Autor vor. Gegen diese Zuschreibung spricht aber ein genauere stilistischer Befund der Werke des Vicentiner Bildhauers. Vgl. Matsche, Hofbibliothek, 1992, (wie Anm. 52), S. 223–223f, Anm. 101.* – Ders., *Gestalt, 1996, (wie Anm. 59), S. 38, Anm. 20.*

(87) *Jüngst wurde der Hofstatuarius Antonio Corradini als Bildhauer in Erwägung gezogen. Interessanterweise eine Zuschreibung, die schon im frühen 19. Jahrhundert für die gesamte Skulpturenausstattung des Prunksaals, also auch für die Statuen der Brüder Strudel, tradiert wurde. Vgl. Gottlieb von Leon, Kurzgefasste Beschreibung der K.K. Hof-Bibliothek in Wien, Wien 1820, S. 13 und Anm. – M. Weber, Die Statue Karls VI. im Prunksaal der ehemaligen kaiserlichen Hofbibliothek, Kunsthistorisches Institut der Univ. Wien, Aufnahmearbeit (MS), 2000.*

(88) *Die beiden Stecher Salomon Kleiner und Jeremias Jakob Sedelmayr kündigten 1735 im Wienerischen Diarium ein mehrbändiges Werk über die Hofbibliothek an. Es erschien aber nur der erste Band. Jedoch sind vier Vorzeichnungen für die projektierten, aber niemals fertiggestellten Folgebände erhalten geblieben. Sie wurden 1819 vom Kustos der Albertina, Adam von Bartsch, in einem Codex zusammengestellt. Eine dieser Zeichnungen (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Min. 71, Blatt 58, um 1734/35) zeigt den Einblick in den Prunksaal, der Sockel der Mittelstatue ist schon errichtet, aber die Statue selbst noch nicht vorhanden. Eine weitere, später zu datierende, stellt die schon aufgerichtete Kaiserfigur vor (Blatt 57). Daraus ergibt sich, daß die Bildsäule der Hofbibliothek knapp nach der 1734 vollendeten Donneraschen Apotheose verfertigt wurde. Vgl. P. Prange, Ausstellungskatalog Salomon Kleiner (1700–1761) zum 300. Geburtstag, Salzburg 2000, S. 16f, Anm. 36 und Kat. Nr. 26 (Abb.). – Aus diesen Argumenten folgert, daß die Annahme von G. Schikola, die Prunksaalstatue wäre von Donners Statue abhängig, richtig war, die aber von Matsche in Unkenntnis der Vorzeichnungen bezweifelt wurde. Vgl. Schikola, *Plastik, 1970, (wie Anm. 48), 111.* – *Matsche, Gestalt, 1996, (wie Anm. 59), Anm. 20.**

(89) *Matsche, Staatsidee, 1981, (wie Anm. 30), S. 43–47.*

(90) *Ebd., S. 45, Anm. 156.* – *H. Haupt, Kunst und Kultur in den Kameralzahlamtsbüchern Kaiser Karls VI., 1. Teil, 1715–1727, in: Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs, Ergänzungsband 12, Wien 1993, S. 40 (Reg. 405), S. 175.*

(91) *Johannes New(en), Coronata Constans Fortitudo Seu Fortis Constantia – Die Becrönte recht Belohnte Beständigkeit und Stärke Deß Allerdurchleuchtigsten Großmächtigsten und Unüberwindlichen Herrn CAROLI VI., Wien 1711.* – *Ehrenschrift anlässlich der Kaiserkrönung Karls. Da er im Unterschied zu Heraeus seine Werke nicht ge-*

sammelt herausgegeben hatte, ist sein Euvre ungleich schwerer zu rekonstruieren.

(92) Marmorverbesserungen an der Kaiserfigur: unteres Eck des Mantelumschlags, Schwert aus 2 Teilen offenbar nachträglich eingesetzt.

(93) Stuck- oder Gipsergänzungen bei der Kaiserfigur: hintere Mantelpartie an der Schulter, Mantelüberschlag über der linken Hand, am Waffenrock große Gips(?)plombe, detto an den Innenseiten der Ärmel des Untergewands. Bei der weiblichen Figur: der abstehende Gewandbausch aus Marmor wurde mit Stuck an der Draperie angesetzt und am Ende genauso ergänzt, das rechte Bein in der Höhe des halben Oberschenkels unter der Draperie mit Marmorplomben befestigt, das linke ist unter dem Knie angesetzt, die Draperie am Rücken, aus der die Flügel wachsen, besteht aus Stuck. Linker Daumen und rechter kleiner Finger angesetzt. Waffen auf der Plinthe: Pfeilspitzen mit Marmorflicken am Köcher angesetzt, am Roßschweif des Feldzeichens Stuckergänzung. Teilweise ist Gips oder Stuck auch über die Kanten der hinteren Holzverschalung gezogen. Einige Fehlstellen und diverse Bruchrestaurierungen.

(94) Ähnliches ist bei den Marmorfiguren der Preßburger Eremosynariuskapelle und bei den Putti auf den Lavabo-Rahmungen in der Unteren Sakristei des Wiener Stephansdoms zu beobachten. Siehe Ausstellungskatalog, Donner, 1993, (wie Anm. 48), Kat. Nr. 24. – Ronzoni, Beiträge, 1997, (wie Anm. 41), S. 220, Anm. 80.

(95) Twerdy, Kirchner, 1986 (wie Anm. 2), S. 19–21.

(96) In dem Grundrißplan der Bauaufnahme um 1750 sind diese Räume mit „Frau von Ruhsi“ bezeichnet. Das Oktagon des Kaisersaals führt die Beschriftung „Salon Frau von Ruhsi“. Nach dem Tod Kirchners heiratete die Nutzungsinhaberin Catharina Beer einen Herrn von Russi (oder Russig). Sie verstarb hochbetagt 1776.

(97) Diese Bezeichnung führt der Saal im Inventarium, 1766. – NÖLA, Inventarium, 1766, (wie Anm. 38), pag. 6, Nr. 9. – Möglicherweise wurde anlässlich dieser Übersiedlung die gehöhlte Rückseite der Apotheose mit der Holzverschalung abgedeckt.

(98) Ch. L. von Hagedorn, *Lettre à un Amateur de la Peinture avec des Eclaircissemens historiques sur un cabinet et les Auteurs des Tableaux qui le composent*, Dresden 1755, S. 331f., Anm. e).

(99) Testament, Pkt. 11.– Siehe Twerdy, Kirchner, 1986 (wie Anm. 2), S. 20.

(100) M. A. Becker, Breitenfurt, in: *Topographie von Niederösterreich*, II. Bd., Wien 1885, S. 204–204, hier 205. – Das Vermögen wuchs bis 1760 auf 471.771 fl 58 kr an. Vgl. Twerdy, Breitenfurt, 1980, (wie Anm. 1), S. 111.

(101) NÖLA, (wie Anm. 38), Fasc. 9, 24: Dekret der in Mildten Stiftungssachen verordneten Hofkommission an die K.K. Hofbuchhaltung, 20. September 1762 (Sekretär Galler): Anfrage über die Höhe der Kirchnerischen

Stiftungskapitalien und etwaiger sonstige jährliche Einkünfte.

(102) Ebd., Fasc. 9, 11. Dazu 9: Vortrag der Ministerial Banco Deputation an Kaiserin Maria Theresia, 5. Juli 1762: Bedenken über die Kosten, da die Kirchnersche Stiftung wegen der anderweitigen Ertragsverwendung für Breitenfurt zu geringe Erträge abwarf. – 1762 wurde das Schloß dem N.Ö. Waldamt, für das die Deputation zuständig war, zur Verwaltung übergeben.

(103) Ebd., Fasc. 9, 17: Voranschlag von einem Wohlmeinenden über 1513 fl 36 kr, 3. September 1766; 18: Kostenvoranschlag des bürgerlichen Baumeister Josef Gerl über 2000 fl, 10. September 1766 mit Zusatzvermerk der Entscheidung der Wirtschaftskommission. – Allerdings dauerte es noch weitere zehn Jahre, bis tiefgreifendere Maßnahmen in Breitenfurt durchgeführt wurden. Erst im Sommer 1776 wurden Renovierungen durchgeführt. Vgl. J. Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material der Geheimen Kammerzahlamtbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790*, Wien 1932, S. 139, Reg. 700 (3143 fl 43 kr).

(104) NÖLA, (wie Anm. 38), Fasc. 9, 20, vor 28. Juli 1766.

(105) Ebd., Fasc. 9, 14, Wien, 12. August 1766. Pacassi vermeldete außerdem, daß alle anderen Statuen und Postamente aus dem Garten nach Laxenburg zu transferieren wären.

(106) Ebd., Fasc. 9, 13: Bericht des N.Ö. Reg.Rat Thaddäus von Spaun an die in Mildten Stiftungs-Sachen delegierte Hof-Commission, 15. September 1766.

(107) Die Transferierung der Donner-Gruppe muß im Zusammenhang mit neugefaßten Aufstellungsprojekten im Oberen Belvedere gestanden haben. 1766 wurden auf Veranlassung der Kaiserin auch 13 Statuen der Brüder Strudel aus dem Bauholzstadl in der Rossau in das Belvedere überführt. Siehe HHST, Hofbauamt 1766, Nr. 231.

(108) Mathias Fuhrmann, *Historische Beschreibung und kurz gefaßte Nachricht von der Römisch-Kaiserl. und Königlichen Residenzstadt Wien und Ihren Vorstädten*, Wien 1770, 3. Teil, S. 35: in einem Raum neben der Salaterrena. – Im 19. Jahrhundert übersiedelte Donners Marmorgruppe als Pendant der Apotheose des Prinzen Eugen von Balthasar Permoser in die Sala terrena. Beiden standen auf roten Marmorpostamenten. Vgl. A. Krafft, *Verzeichniß der K.K. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien*, Wien 1837, S. 319f.

(109) Hagedorn, *Lettre*, 1755, (wie Anm. 98), S. 332, Anm. e).

(110) NÖLA, *Inventarium*, 1766, (wie Anm. 38), pag. 3f.

(111) Siehe Anm. 105. – Auch Archivalien, die Laxenburg betreffen, klären diese Frage nicht.

(112) Twerdy, Breitenfurt, 1980, (wie Anm. 1), S. 138. Die Pfründner wurden nach Mauerbach verlegt.

(113) Becker, Breitenfurt, 1885, (wie Anm. 100), S. 205f. – H. Raab, *Das ehemalige Schloß und die Pfarrkirche zu Breitenfurt* in

Niederösterreich, in: *St. Leopolds-Blatt, Organ des christlich-religiösen Kunstvereins in Niederösterreich*, 1891, Nr. 2, S. 28.

(114) Ilg, Breitenfurt, 1887, (wie Anm. 4), S. 28 (Je ein Putto im Kampf mit einem Satyrknäbchen). – Das Schicksal des Schlosses wurde 1796 besiegelt. Es wurde fast gänzlich niedergerissen und die dazugehörigen Gründe verkauft. Ebd., S. 27.

(115) Ilg berichtete von 2 Sandsteifiguren, Diana mit Hund und Venus mit Amor, die sich in der Wiener Nicolsdorferstraße Nr. 8 befunden haben. Nach der Vorbesitzertradition sollten sie aus Breitenfurt stammen. Ilg hielt das für nicht zutreffend. Sie wurden vom Bildhauer Viktor Tilgner für sein Haus in Perchtoldsdorf, Weinstraße 6, gekauft. Tilgner erwarb das Anwesen 1884, ließ es umbauen und aufstocken, veräußerte es aber 1892 wieder. Die Skulpturen befinden sich heute nicht mehr dort. – A. Ilg, *Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien*, Nr. 6, Juni 1889, S. 44. – *Grundbuch Mödling, Perchtoldsdorf*, EZ 14.

(116) Die Büste befindet sich heute in der Sakristei der ehemaligen Schloßkirche, der heutigen Pfarrkirche. Die Kleidung ist wahrscheinlich im 19. Jahrhundert erneuert worden. Die Perücke, die auf älteren Abbildungen noch zu sehen war, existiert nicht mehr. Ilg vermutete, daß Donner die Büste geschaffen hat. Vgl. Ilg, Breitenfurt, 1887, (wie Anm. 4), S. 28f.

(117) Die umfassendste Darstellung über die Wachsbildnerie noch immer J. Schlosser, *Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs. Ein Versuch*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Jg. 9, Wien 1910/11, S. 171–258. *Reprint Th. Medicus* (Hrsg.), *Tote Blicke*, Berlin 1993, hier S. 86–88 (mit 2 Abb.). Schlosser bezweifelt mit Recht die Zuschreibung an Donner.

(118) D. Freedberg, *The Power of Images*, Chicago-London 1989, S. 220f, Abb. 119.

(119) S. Waldmann, *Die lebensgroße Wachsf figur*, München 1990, S. 76.

(120) J. H. Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig und Halle, 1747, 52. Bd., Sp. 224. (unter: Wachs-Figuren).

(121) Waldmann, *Wachsf figur*, 1990, (wie Anm. 119), S. 100.

(122) F. Polleross, *Des abwesenden Prinzen Porträt*, in: J. J. Berns und Th. Rahn (Hrsg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995, S. 403f. Polleross fragt, welche Funktionen Wachsporträts profanen Charakters zu erfüllen haben.

Anschrift des Verfassers:

Luigi Ronzoni
Am Berg 17
A-3714 Sitzendorf