



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Altäre von Johann Lucas von Hildebrandt“

Verfasserin

Tina Kern

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, August 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

Inhaltsverzeichnis:

1. EINLEITUNG	3
2. DIE ALTARBAUTEN UND IHRE AUFTRAGGEBER.....	7
3. HILDEBRANDTS ALTARFORMEN	12
3.1. SÄULENRETABEL UND ARCHITEKTONISCH GEBILDETE RETABEL	14
3.2. KREUZALTÄRE UND SKULPTURENALTÄRE	15
3.3. EINFACH UND ORNAMENTAL GERAHMTE WANDRETABEL	16
3.4. VOLUTENRETABEL	18
3.5. ENGELALTÄRE.....	20
3.6. DIE EINBINDUNG DER ALTÄRE IN DIE ARCHITEKTUR.....	22
4. DIE ALTÄRE VON ANTONIO BEDUZZI UND JOHANN LUCAS VON HILDEBRANDT	24
5. HILDEBRANDTS STELLUNG INNERHALB DER (ÖSTERREICHISCHEN) ALTARBAUKUNST.....	34
5.1. DIE ENTWICKLUNG DER ALTARBAUKUNST AB 1700	34
5.2. AUS DER RAUMARCHITEKTUR ENTWICKELTE ALTARBAUTEN	37
5.3. VOLUTENRETABEL	39
5.4. ENGELALTÄRE.....	43
5.5. FORM UND FUNKTION - SCHLOSSKAPELLEN UND LÄNDLICHE PATRONATSKIRCHEN.....	47
6. SCHLUSSBETRACHTUNG	52
DIE ALTÄRE VON JOHANN LUCAS VON HILDEBRANDT	57
ALTÄRE FÜR PRINZ EUGEN VON SAVOYEN	58
1. DER KAPELLENALTAR IM OBEREN BELVEDERE	58
2. DER KAPELLENALTAR IN SCHLOSSHOF.....	60
ALTÄRE FÜR DIE GRAFEN HARRACH.....	61
3. DER KAPELLENALTAR IM SCHLOSS HARRACH IN BRUCK AN DER LEITHA	61
4. DER KAPELLENALTAR IM SCHLOSS ASCHACH.....	62
5. DIE ALTÄRE IN DER PFARRKIRCHE PARNDORF	64
6. DER ALTAR DER PRIESTERSEMINARKIRCHE IN LINZ.....	65
7. DIE ALTÄRE DER SCHLOSSKAPELLE MIRABELL	67
8. DIE ALTÄRE DER JANUARIUSKAPELLE	68
9. DER ALTAR DER PFARRKIRCHE IN SUCHDOL NAD ODROU/ ZAUCHTL	71
10. ALTAR DER JOSEFSKAPELLE IN DER PFARRKIRCHE GUMPOLDSKIRCHEN.....	72
11. DER EHEMALIGE HOCHALTAR DER AUGUSTINER EREMITEN IN BRUCK AN DER LEITHA	73

ALTÄRE FÜR FRIEDRICH CARL VON SCHÖNBORN- BUCHHEIM	75
12. DER KAPELLENALTAR IM SCHLOSS SCHÖNBORN	75
13. DIE ALTÄRE DER LORETO- GRUFTKAPELLE IN GÖLLERSDORF	76
14. DIE ALTÄRE DER SCHLOSSKIRCHE DER RESIDENZ WÜRZBURG.....	79
15. DER HOCHALTAR DER FILIALKIRCHE WEYERBURG	83
16. DIE ALTÄRE DER PFARRKIRCHE ASPERSDORF	84
17. DIE ALTÄRE DER PFARRKIRCHE STRANZENDORF	85
18. DIE ALTÄRE DER PFARRKIRCHE GÖLLERSDORF	88
 ALTÄRE FÜR VERSCHIEDENE AUFTRAGGEBER.....	 91
19. DIE KAPELLE DES GARTENPALAIS MANSFELD FONDI / SCHWARZENBERG	91
20. DIE ALTÄRE DER PFARRKIRCHE IN POTTENDORF	92
21. DIE ALTÄRE DER PFARRKIRCHE GROßSTELZENDORF	94
22. DER GRUFTALTAR IM HAGENHOF IN WOLFPASSING.....	96
 8. LITERATURVERZEICHNIS:.....	 99
 10. ABBILDUNGEN	 111

1. Einleitung

Die Fokussierung dieser Arbeit auf ein Teilgebiet des künstlerischen Schaffens von Johann Lucas von Hildebrandt (1668 – 1745), dem Altarbau, ist einerseits durch die zahlreich erhaltenen Exemplare, andererseits durch den Wunsch begründet, einen Beitrag zur Erforschung der barocken Altarbaukunst in Österreich zu leisten. Dazu sollen nicht allein die Altäre innerhalb seines eigenen künstlerischen Gesamtwerks betrachtet werden, viel mehr muss auf deren Besonderheiten im Vergleich zur gesamten Entwicklung der Altarbaukunst in unseren Breiten hingewiesen werden.¹

Trotz der Fülle barocker Altäre, die aufgrund der Reformen des Konzils von Trient errichtet wurden,² gibt es bis dato kein Überblickswerk über die Entwicklung des Barockaltars in Österreich. Ein Standardwerk zur allgemeinen Geschichte des christlichen Altars ist das 1924 erschienene Werk von Joseph Braun, in dem er allgemein über den barocken Altarbau in den verschiedenen europäischen Gebieten schreibt.³ Spezifischer auf die Altarbaukunst in Österreich im 17. und 18. Jahrhundert gingen bisher nur wenige Forscher ein.

Vor allem die Arbeiten von Gudrun Rotter über die Altarbaukunst des 17. Jahrhunderts und Bernd Euler – Rolles Darstellung der kirchlichen Ausstattungen bis ins 18. Jahrhundert bilden eine Grundlage für die Beschäftigung mit österreichischen Barockaltären.⁴ Eine Übersicht der Entwicklung von Altartypen verschafft der Artikel von Ingeborg Schemper - Sparholz im Ausstellungskatalog „Triumph der Phantasie“, welcher im Übrigen wichtige Erkenntnisse über die österreichische Altarbaukunst lieferte.⁵ Daneben beinhaltet die von Adolf Winkler 1969 angelegte Analyse der Altäre des 18. Jahrhunderts im Raum Wien und Niederösterreich eine statistische Sammlung des vorhandenen Materials.⁶ Eine der wenigen

¹ Zwar betrifft die Untersuchung das Werk eines einzelnen Künstlers, doch soll dieses Werk nicht, in einer reinen „Künstlergeschichte“ alleine stehen, sondern, im Sinne einer „Kunstgeschichte“, im Kontext betrachtet werden und so Aufschluss über eine Gesamtentwicklung der Altarbaukunst bringen.

² Aufgrund der Forderung des Konzils von Trient (1545 – 1563), den Hochaltar als Aufbewahrungs- und repräsentativen Aussetzungsort der Eucharistie ins Zentrum der Andacht zu stellen, setzte Ende des 16. Jahrhunderts eine Erneuerungswelle der Altarausstattung ein, die zu einer großen Anzahl neuer Altäre führte. Vgl. Guido REUTER, Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660 – 1770, Petersberg 2002, S. 8 ff.

³ Joseph BRAUN, Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Die Ausstattung des Altares, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschränken, Band 2, München 1924

⁴ Gudrun ROTTER, Die Entwicklung des Österreichischen Altarbaues im 17. Jahrhundert. Mit Beschränkung auf Nieder- und Oberösterreich, Steiermark und Salzburg, phil. Diss., Wien 1956; Bernd EULER- ROLLE, Form und Inhalt Kirchlicher Gesamtausstattungen des Österreichischen Barock bis 1720/30, phil. Diss., Wien 1983

⁵ Ingeborg SCHEMPER- SPARHOLZ, Barockaltäre in Österreich – Möbel, Schaubühne, Dankmal. Versuch einer Typologischen Ordnung, in: Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 49 - 63

⁶ Adolf WINKLER, Die barocken Altäre im 18. Jh. in Wien und Niederösterreich, techn. Diss.,

künstlerspezifischen Untersuchungen zur österreichischen Altarbaukunst strebte Ingrid Laßnig 1990 in ihrer Diplomarbeit über die Altäre von Matthias Steinl an, die sie auf der Grundlage der Künstlermonographie von Pühringer - Zwanowetz 1966 verfasste.⁷

Die grundlegende Erforschung von Hildebrandts künstlerischem Werk ist vor allem Bruno Grimschitz zu verdanken, der 1932 ein bis heute gültiges Standardwerk veröffentlichte.⁸ Dieses basierte auf bereits früher veröffentlichten Arbeiten aus den Jahren 1922 und 1929 und wurde in einer überarbeiteten Version 1959 ein zweites Mal aufgelegt.⁹ Für die Beschäftigung mit Hildebrandts Altären liefert vor allem der 1929 erschienene Artikel zu den Kirchenbauten Informationen, da sich Grimschitz hier auch konkret zu den Altären äußert. Nähere Beachtung finden die Altarbauten erst bei Wilhelm Georg Rizzi, der 1975 in seiner Dissertation die Monographie von Grimschitz ergänzt und an manchen Stellen korrigiert.¹⁰ Rizzis zahlreiche Artikel, in denen er auch wichtiges Archivmaterial verarbeitet, bilden die zweite große Grundlage meiner Untersuchungen.¹¹ Rizzi erkennt darüber hinaus schon bald nach der Veröffentlichung seiner Dissertation die enge Beziehung zwischen Hildebrandt und Antonio Beduzzi (1675 – 1735), die sich auch deutlich in deren Altären widerspiegelt.¹² Diese enge künstlerische Verbindung macht es in einigen Fällen unmöglich, die Altäre entweder Hildebrandt oder Beduzzi zuzuschreiben.¹³

Bei der Zuschreibung von Altären an entwerfende Künstler muss dazu beachtet werden, dass diese Bauten meist Resultate einer Zusammenarbeit mehrerer Handwerker und ausführender Künstler sind und daher verschieden und von unterschiedlicher Qualität sein können. Dazu wurden Altäre im Laufe der Zeit verändert oder sind nur noch teilweise erhalten. In Göllersdorf wurden die Altäre zwar nie ganz im Sinne Hildebrandts ausgeführt, die Planungsgeschichte ist jedoch anhand zahlreicher Briefe überliefert. Die Ergebnisse der

Wien 1969

⁷ Ingrid LASSNIG, Studien zu Altarbaukunst Matthias Steinls, phil. Dipl. Wien 1990 und Leonore PÜHRINGER ZWANOWETZ, Matthias Steinl, Wien 1966

⁸ Bruno GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien 1932 (1. Auflage)

⁹ Bruno GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis zum Jahre 1725, Wien 1922; Bruno GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandts Kirchenbauten, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Band VI. Wien/ Augsburg 1929, S. 206 – 301; Bruno GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien/ München 1959 (2. Auflage)

¹⁰ Wilhelm Georg RIZZI, Johann Lucas von Hildebrandt. Ergänzende Forschungen zu seinem Werk, techn. Diss., Wien 1975

¹¹ Hier vor allem: Wilhelm Georg RIZZI, Die Barockisierung der ehemaligen Augustinereremitenkirche in Bruck/Leitha und einige neue Beiträge zu den Landkirchenbauten Johann Lucas von Hildebrandts, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Nr. 34, 1980, S.35 - 47

¹² Wilhelm Georg RIZZI, Antonio Beduzzi und Johann Lucas von Hildebrandt, in: Alte und Moderne Kunst, 24, Heft 166/167, 1979, S. 36 - 45

¹³ Auf diese Problematik wird im 4. Kapitel dieser Arbeit näher eingegangen.

ausgiebigen Archivarbeit von Marianne Wang geben uns einen Eindruck von der Bedeutung des Altarbaus für Hildebrandt.¹⁴

Das Entwerfen von Altarbauten übernahmen Künstler oder Handwerker verschiedener Tätigkeitsbereiche. Es konnten sowohl Bildhauer, als auch Architekten oder Maler Altarentwürfe zeichnen. Die Fülle an Fertigkeiten, die in manchen Künstlern vereint war, bedingte auch deren breites Betätigungsfeld. So war Antonio Beduzzi sowohl als Maler, wie auch als Architekt und Dekorationskünstler tätig¹⁵

Auch Hildebrandts Schaffen war, von der Architektur als Hauptbetätigungsfeld ausgehend, breit gestreut und beinhaltete viele verschiedene Aufgabenbereiche. Da eine ungewöhnlich reiche Anzahl an Altarbauten des Künstlers erhalten ist, die seinem individuellen Verständnis von Architekturdekoration entsprechen, lohnt es sich diese genauer zu untersuchen.

Ähnlich wie Hildebrandt zeichnete auch sein Künstlerkollege und Konkurrent Johann Bernhard Fischer von Erlach Entwürfe für Altarbauten. Interessant ist der Vergleich mit Fischer vor allem dann, wenn man sich die unterschiedliche Funktion und Stellung der Altarprojekte vor Augen hält. Auf Fischer gehen einige bedeutende Hochaltarlösungen zurück, wie der Altar der Wallfahrtskirche von Mariazell, während Hildebrandt seine Altäre vorwiegend für intimere Räumlichkeiten, wie die Schlosskapelle im Oberen Belvedere, entwarf.

Hildebrandt übernahm auch organisatorische Aufgaben und überwachte die Ausführung seiner Planungen. In einigen Fällen schloss er selbst die Kontrakte mit den ausführenden Künstlern. Im Familienarchiv der Grafen Harrach ist ein solcher Vertrag mit Josef Kracker über die Anfertigung von zwei Altären erhalten.¹⁶

Hildebrandts selbstständige Zusammenarbeit mit Handwerkern stieß jedoch nicht immer auf positive Reaktionen der Auftraggeber.

So beklagte sich Johann Joseph Phillip Harrach über den Architekten, der *„mit allen handwerkern Vermutlich Unter der degken steket, der in meiner abwesenheit auch einige sachen, auß seinem capritiosen kopf angeortnet, welche gar nicht nöthich waren, ...“*¹⁷

¹⁴ Siehe dazu Kat. Nr. 17. Vgl. Marianne WANG, Die Pfarrkirche von Göllersdorf. Ein Spätwerk von Johann Lucas von Hildebrandt, phil. Dipl. Wien 2001

¹⁵ Klare Trennlinien der Berufe sind zu dieser Zeit kaum möglich, da die meisten Künstler in mehreren Gebieten der bildenden Kunst tätig waren.

¹⁶ RIZZI 1975, Hildebrandt (Zit. Anm. 10), S. 104 f., Anm. 1

¹⁷ Zitiert nach: Dora SKAMPERLS, ... Der Verfluchte Kerl zürnet mich oft das im möchte in die Ohren beissen... . Quellen zu Johann Lukas von Hildebrandt aus dem Harrachschen Familienarchiv, in: Hippolytus. Neue Folge, St. Pöltner Hefte zur Diözesankunde 28/29, 2004, S.43

Tatsächlich arbeitete Hildebrandt immer wieder mit denselben Künstlern und Handwerkern zusammen. Die Wahl der ausführenden Künstler konnte sowohl beim Auftraggeber, als auch bei Hildebrandt selbst liegen.¹⁸

Beim Entstehungsprozess der Altäre spielte natürlich auch die finanzielle Situierung des Auftraggebers eine nicht zu unterschätzende Rolle. Dabei muss auch klar sein, dass ein Auftraggeber je nach Rang der Bauaufgabe diese finanzierte. In einem Schreiben vom März 1735 äußerte sich der Architekt, dass die eben geweihte Januariuskapelle für den Grafen Alois Thomas Harrach, nicht so prächtig ausgefallen sei, wie er das gewollt hätte, um dem Grafen nicht zu hohe Kosten zu verursachen.¹⁹ Eine weniger prunkvolle Ausführung schadete jedoch der „Reputation“ des Künstlers, wie Hildebrandt dies bei Johann Joseph Philipp Harrach (1678 – 1764) beklagte.²⁰

Der Fokus dieser Arbeit soll eine zusammenhängende Betrachtung aller Altäre von Hildebrandt sein, die im anschließenden Katalogteil monographisch behandelt werden. Dabei steht die Analyse des Erscheinungsbilds der das Altarbild rahmenden oder hinterfangenden Retabel im Zusammenwirken mit der Raumarchitektur im Vordergrund. Es soll anhand einer Stilanalyse festgestellt werden, welche Altartypen und Gestaltungsweisen für Hildebrandt typisch sind und wie sich diese entwickeln. Die durch die Einzelanalysen gewonnenen Erkenntnisse sollen es ermöglichen, die Charakteristika seiner Altarbaukunst zu definieren und Hildebrandts Altäre mittels Vergleich in den Kontext der allgemeinen Entwicklung einzuordnen.

Das Interesse der vorliegenden Arbeit gilt demnach der Form der Altarretabel und kann daher ikonographische und ikonologische Fragestellungen nicht mit einbeziehen. Die Form von Altarkonzepten ist freilich eng mit ihrer Funktion verbunden und darüber hinaus mit den Wünschen und Ansprüchen der Auftraggeber, weshalb zu allererst erläutert werden soll, wann und für wen Hildebrandt Altäre entwarf.

¹⁸ Bei der großen Anzahl an Altären, die Hildebrandt gestaltete, tauchen immer wieder dieselben ausführenden Künstler auf, wie im Katalogteil der Arbeit nachzulesen ist. Zu Hildebrandts Künstlerkreis siehe: Manfred KOLLER, Der unbekannte Künstlerkreis von J. L. Hildebrandts Frühwerk, in: *Alte und Moderne Kunst* 130/131, 18. Jahrgang. Innsbruck 1973. S. 29 – 37; In einem Brief an Friedrich Carl Schönborn schlägt Hildebrandt dem Auftraggeber Handwerker vor, welche den Hochaltar der Göllersdorfer Pfarrkirche errichten könnten. Vgl.: Georg DUMITRESCU; Johann Lukas von Hildebrandts kirchliche Bauten in Göllersdorf, techn. Diss., Wien 1940, S. 66

¹⁹ Wilhelm Georg RIZZI, Die Restaurierung der Hauskapelle des ehemaligen Harrachschen Gartenpalais in Wien – Landstraße, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 42, Wien 1988, S. 149. Brief vom 3.3. 1735.

²⁰ In einem Brief von Johann Joseph an seinen Bruder Alois Thomas Raimund Graf Harrach wird eine solche Beschwerde erwähnt. Vgl.: Franz WILHELM, Johann Lukas von Hildebrandt. Seine Persönlichkeit und das Verhältnis zu seinen Bauherren, in: *Zeitschrift des Vereins der Geschichte der Stadt Wien* VIII, 1928, S.66

2. Die Altarbauten und ihre Auftraggeber

Hildebrandts künstlerisches Schaffen umfasste ein breites Spektrum verschiedenster Bauaufgaben, die er für mehrere Auftraggeber erfüllte. Das Entwerfen und Ausführen von Altarbauten oblag ihm ebenso die Planung von Kanälen und die Konstruktion von Festungsarchitektur. Gewöhnlich entstanden seine Altäre im Rahmen größerer Bauprojekte seiner adeligen Auftraggeber. Mehrere Altarentwürfe zeichnete er für deren Patronatskirchen im ländlichen Raum. Es entstanden auch Altarausstattungen von Gruftkapellen oder Schlosskapellen nach Hildebrandts Entwürfen.

Die eindrucksvollsten Altarprojekte sind die gut erhaltenen Altäre der Schlosskapellen Prinz Eugens (1663 – 1736) im Oberen Belvedere und in Schlosshof.

Ihre Ausstattung ist ähnlich konzipiert und dieselben hochkarätigen Künstler wurden mit ihrer Gestaltung beauftragt. Die dafür eigens aus Italien herangeschafften Altarbilder von Francesco Solimena sind nur ein Beispiel dafür, wie prunkvoll diese Raumausstattungen waren.²¹ Neben diesen bekannten Schlosskapellen gab es auch im Schloss Ráckeve auf der Donauinsel Csepel oder im Stadtpalais des Prinzen eine eigene Kapelle. Der ehemalige Kapellenraum im Schloss Ráckeve war äußerst großzügig angelegt und nur durch ein Zimmer vom Corps de logis getrennt. Die Kapelle im Winterpalais in der Himmelpfortgasse fiel den Umbauarbeiten durch Nicolaus Pacassi zum Opfer. Die Altarmensa dürfte sich jedoch in der damals neu angelegten Kapelle des Palais bis heute erhalten haben.²²

1701 gewann Hildebrandt Prinz Eugen als seinen wohl reichsten Mäzen mit dessen Bauvorhaben er fortan betraut wurde. Heute ist es schwierig zu klären, in welchem Ausmaß der Auftraggeber Hildebrandt bei diesen Altarprojekten Vorgaben machte, da es kein erhaltenes Archiv und nur wenige Briefe von Prinz Eugen gibt. Da er ursprünglich die kirchliche Laufbahn verfolgen sollte, lag Eugen wohl besonders an der Einrichtung von zwar repräsentativen, aber auch sehr intimen Kapellen.

Vermutlich über Prinz Eugen lernte Hildebrandt den Reichsvizekanzler Friedrich Carl Schönborn (1674 – 1746) kennen. Mit ihm verband Hildebrandt nicht nur ein lebenslanges Dienstverhältnis, sondern auch ein fast schon freundschaftlicher Umgang, der auf

²¹ Den hohen Wert, der den Altarbildern Solimenas beigemessen wurde bezeugt die Tatsache, dass das Altarbild der Kreuzabnahme Christi von Schlosshof durch eine Kopie ersetzt wurde und das Original seit 1781 in die Kaiserliche Gemäldegalerie aufgenommen wurde. Vgl.: Anna Maria SIGMUND, Die Innenräume von Schlosshof, ihre Veränderung im 18. und 19. Jahrhundert und ihre Restaurierung, ARX 2, 1988, S. 397

²² Vgl. Georg LECHNER, Die Schlosskapelle des Belvedere und die daran beteiligten Künstler, in: Husslein-Arco (Hg.), Die Schlosskapelle des Belvedere, Wien 2010, S. 45 ff.

gegenseitiger Bewunderung beruhte.²³ Diese Wertschätzung fand später dadurch Ausdruck, dass Friedrich Carl seinem „Jean Luca“ die Oberaufsicht über die Bauvorhaben seiner Güter in Österreich und weitere Vollmachten übertrug, als er nach Würzburg übersiedelte.²⁴ Friedrich Carl war davon überzeugt, dass Hildebrandts Stil und Bauweise die beste seiner Zeit darstelle und empfahl ihn auch seinen Verwandten Johann Philipp Franz Schönborn Erzbischof von Würzburg und Lothar Franz Schönborn Kurfürst von Mainz und Bischof von Bamberg.²⁵

Aus dieser Wertschätzung heraus beauftragte Friedrich Carl Hildebrandt mit allen möglichen Bauaufgaben, eben auch mit dem Bau mehrerer Altäre.²⁶ Bemerkenswert ist die durch Friedrich Carls Bauleidenschaft zu Stande kommende Situation, die Hildebrandt Aufträge für eine ganze Reihe Landkirchen mit Altarausstattung einbrachte.²⁷ Für diese Aufgabe verwendete Hildebrandt nicht nur einen eigenen Kirchentypus, sondern auch eine sehr eigene Form des Altarensembles.

Im Jahr 1730 gratulierte Franz Erwein seinem Bruder Friedrich Carl zu vier gebauten Kirchen und acht geweihten Altären.²⁸ Unter diesen geweihten Altären befanden sich wohl auch jene der Loreto-Grufkapelle in Göllersdorf. Gemeinsam mit den Kirchen Aspersdorf, Weyerburg und der Kirche in Magersdorf ergibt die Anzahl der Altäre insgesamt acht.²⁹ Eine Bauinschrift der Kirche in Magersdorf gibt die Jahreszahl 1727 an, wobei nicht klar ist, ob damit die Fertigstellung oder der Baubeginn gemeint ist. Laut Rizzi ist der in seiner Ausführung deutlich auf provinzielle Schreinerarbeit zurückgehende Altar von Hildebrandt'scher Form (Abb.75).³⁰ Das frei in der Apsis aufgestellte Retabel verwendet das Motiv des von Engeln getragenen Altarbildes und ist im Grunde aus verschiedenen Ornamentformen gebildet. Ob der Altar eventuell auf einen Entwurf Hildebrandts zurückgeht und aus der Bauzeit stammt ist aber ungewiss.³¹

Eine der ersten Altarkonzeptionen für Friedrich Carl entwarf Hildebrandt allerdings für die Schlosskapelle von Göllersdorf. Als dieser das Amt des Bischofs von Bamberg und Würzburg

²³ WILHELM, Hildebrandt (Zit. Anm. 21) S. 63 f.

²⁴ GRIMSCHITZ, Hildebrandt 1959 (Zit. Anm. 9), S. 18

²⁵ GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt, (Zit. Anm. 9) und WILHELM 1928, Hildebrandt (Zit. Anm. 21) S. 63.

²⁶ Vgl. Kat. Nr. 12 - 18

²⁷ RIZZI 1980, Barockisierung der ehem. Augustinereremitenkirche (Zit. Anm. 11) S. 40 ff.

²⁸ GRIMSCHITZ 1929, Kirchenbauten (Zit. Anm. 9), S. 275. Anm. 80. Schönbornsches Archiv Wiesenheid, Korr. Des Jahres 1730.

²⁹ Vgl. RIZZI 1975, Hildebrandt (Zit. Anm. 10), S. 30 und RIZZI 1980, Barockisierung der ehem. Augustinereremitenkirche (Zit. Anm. 11), S. 43

³⁰ RIZZI 1975, Hildebrandt (Zit. Anm. 10), S. 31

³¹ Vgl. DEHIO – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich nördlich der Donau. (1. Auflage Wien 1990) 2. Auflage, Wien 2010, S. 688

antrat übernahm er auch das großartige Bauvorhaben einer neuen Residenz in Würzburg. Obwohl sich Hildebrandt nur schwer in das hiesige Bauunternehmen unter der Leitung Balthasar Neumanns einfügen konnte, wurde auch er mit der Aufgabe betraut, Pläne für den Schlossbau zu entwerfen. Auf ausdrücklichen Wunsch des Auftraggebers sollten die Seitenaltäre der Schlosskirche nach Hildebrandts Rissen erfolgen.³²

Mehrere Mitglieder der Familie Harrach, als deren Hausarchitekt Hildebrandt für alle möglichen Bauaufträge zur Verfügung stand, beauftragten ihn mit verschiedenen Altarprojekten. Graf Alois Thomas Raimund Harrach (1669 – 1742) war Auftraggeber zweier Kapellenaltäre seiner Schlösser in Bruck an der Leitha und Aschach an der Donau. Später betraute er Hildebrandt auch mit der Errichtung einer Kapelle für sein Gartenpalais in Wien. Daneben wurde Hildebrandt für Bauarbeiten diverser Patronatskirchen der Familie eingesetzt. Die heutige Pfarrkirche in Parndorf, die Pfarrkirchen von Georgswalde/ Jiříkov (Abb.76) und Alt Ehrenberg/ Starè Křečany (Abb.77) in Böhmen und die Pfarrkirche in Hartkirchen (Abb.78) zeigen Altarlösungen, die auf Hildebrandts Altarschema hinweisen. Die heutigen Altäre der Pfarrkirche von Georgswalde können nicht auf Hildebrandt zurückgeführt werden. Die Kirche in Alt Ehrenberg ist ein Werk des Hildebrandt- Schülers Johann Georg Aichbauer. Dieser lehnte sich an Hildebrandts Altarschema an. Der Hochaltar in Hartkirchen hat klassizistische Züge und entspricht nur durch die Form des gerahmten, an der Apsiswand angebrachten Altarbildes den Konstruktionen Hildebrandts.³³ Auch für die nicht mehr erhaltene Augustiner Eremitenkirche in Bruck an der Leitha zeichnete Hildebrandt Entwürfe. Zumindest zwei Zeichnungen wurden von Grimschitz publiziert, der sie fälschlicherweise der Brucker Schlosskapelle zuordnete.³⁴ Sie zeigen den ehemaligen Hochaltar, der sich heute in Weiden am See befindet.³⁵

Auch Alois Thomas Bruder Graf Franz Anton Harrach (1665 – 1717) beauftragte Hildebrandt mit einigen Altarprojekten. Als Erzbischof von Salzburg übertrug er ihm unter anderem den Umbau der Residenz und des Schlosses Mirabell. Im Zuge dieser Arbeiten entstanden auch Altäre.³⁶ Franz Anton Harrach beauftragte auch Antonio Beduzzi mit Altarentwürfen und konnte ihn zu einer Zusammenarbeit mit Hildebrandt am Altar der Linzer Deutschordenskirche bringen, wo beide Künstler urkundlich erwähnt werden.³⁷ Graf Johann Josef Phillip Harrach ließ wohl auch den von ihm gestifteten Altar der Josefskapelle von

³² Jarl KREMEIER, Die Hofkirche der Würzburger Residenz, Worms 1999, S.209.

³³ RIZZI 1975, Hildebrandt (Zit. Anm. 10), S. 103 ff. und S.263.

³⁴ GRIMSCHITZ 1932, Hildebrandt (Zit. Anm. 8), S.140.

³⁵ RIZZI 1980, Barockisierung der ehem. Augustinereremitenkirche (Zit. Anm. 11), S. 36

³⁶ Vgl. Kat.- Nr. 7

³⁷ Vgl. Kat.- Nr. 6 und RIZZI 1979, Hildebrandt und Beduzzi (Zit. Anm.12), S. 42

Gumpoldskirchen von Hildebrandt entwerfen.³⁸ Neben den drei Brüdern Alois Thomas Raimund, Franz Anton und Johann Josef beauftragte auch Friedrich August Harrach den Hausarchitekten mit Bauvorhaben auf seinen Ländereien in Mähren. Für eine Pfarrkirche in Zauchtl lieferte Hildebrandt Pläne, wahrscheinlich auch für den heute noch erhaltenen Hochaltar, der das Allianzwappen der Grafen Harrach und der Fürsten Liechtenstein trägt.³⁹ Neben diesen Hauptauftraggebern, entstanden auch einige Altäre für andere Mäzene, die Hildebrandt meist im Zuge größerer Bauprojekte mit einer solchen Aufgabe betrauten. Auf den für den Grafen Heinrich Franz Mansfeld Fürst Fondi (1640 – 1715) gezeichneten Gartenpalaisentwürfen ist eine Kapelle mit einem schlichten Altar zu erkennen. Dieser Entwurf wurde später relativ getreu umgesetzt und ist einer der frühesten bekannten Altäre Hildebrandts.⁴⁰ Für eine Gruftkapelle des Grafen Johann Julius Hardegg plante Hildebrandt vermutlich einen Kreuzaltar, von dem leider nur mehr Entwurfszeichnungen erhalten sind.⁴¹ Über Schlosskapellenaltäre und Gruftaltäre hinaus wurde Hildebrandt über seine adeligen Auftraggeber auch mit dem Bau ihrer Patronatskirchen und deren Altarausstattung betraut. In der ehemaligen Patronatskirche der Grafen Starhemberg in Pottendorf sind drei Altäre erhalten, die eindeutig auf Hildebrandts Urheberschaft hindeuten.⁴² Eine seiner berühmtesten Kirchen ist die St. Laurentius Kirche in Deutsch Gabel (Jablonné v Podještědí), die Hildebrandt für Graf Franz Anton Berka (1635 – 1706) errichtete. Der Architekt fertigte ein nicht mehr erhaltenes Modell der Kirche an, das als Grundlage für den Kirchenbau diente.⁴³ Die Altäre sind mit Sicherheit nicht auf Hildebrandt zurückzuführen, da sein Bauherr Graf Berka schon 1706, wenige Jahre nach der Grundsteinlegung, starb und der Bau in weiterer Folge nicht mehr unter Hildebrandts Leitung stand.⁴⁴ Dazu fiel die ursprüngliche Ausstattung der Kirche 1788 einem Brand zum Opfer.⁴⁵ Hildebrandt hatte auch bei dem von der Dreifaltigkeitsbruderschaft in Auftrag gegebenen Bau der Peterskirche, dessen ursprünglich von Gabriele Montani stammenden Entwurf er wohl maßgeblich veränderte, keinen Anteil an der Innenausstattung. Vermutlich wurde er von Kaiser Leopold I. (1640 – 1705) mit der architektonischen Überarbeitung beauftragt, nachdem dieser das Modell für die St. Laurentiuskirche gesehen hatte.⁴⁶

³⁸ Vgl. Kat.-Nr. 10

³⁹ RIZZI 1975, Hildebrandt (Zit. Anm. 10), S. 85 ff.

⁴⁰ Kat.-Nr. 19

⁴¹ Kat.-Nr. 22

⁴² Kat.-Nr. 20

⁴³ GRIMSCHITZ 1929, Kirchenbauten (Zit. Anm. 9), S. 205 ff.

⁴⁴ Die Bauleitung übernahm Domenico Perini. Vgl.: Ebenda S. 206 ff.

⁴⁵ Ebenda, S. 210

⁴⁶ Ebenda, S. 229

Die Altäre der Peterskirche entwarfen Matthias Steinl (1644 – 1727) und Mitglieder der Familie Galli - Bibiena.⁴⁷ Ebenso ist keine Autorschaft Hildebrandts bei den Altären der Wiener Piaristenkirche anzunehmen. Aufgrund der langwierigen Baugeschichte ist seine Beteiligung an den Altarentwürfen unwahrscheinlich.⁴⁸

Hildebrandts höchstrangige Auftraggeber waren die Habsburger, für die er als Kaiserlicher Hofingenieur tätig war. In dieser Position oblag ihm die Aufgabe, die Kaiserliche Gruft bei den Kapuzinern zu renovieren und zu erweitern.⁴⁹ Im Zuge dieser Arbeit wird in den Quellen ein von Hildebrandt 1711 angefertigter Riss für den Altar der Gruftkapelle erwähnt, der nicht mehr erhalten ist.⁵⁰ Peter Strudel wurde mit der Anfertigung eines Modells beauftragt, das er gemeinsam mit einem Bozzetto lieferte und mit einer mehrfigurigen Pietászene erweiterte. Bei der Architektur des Altars hielt er sich allerdings nach eigenen Angaben wesentlich an den Entwurf Hildebrandts.⁵¹

Schließlich erhielt Johann Pacassi den Auftrag zur Ausführung des Altarprojekts nach Hildebrandts Entwurf, wofür der Steinmetz sechs Skulpturen vom venezianischen Bildhauer Pietro Baratta anfertigen ließ.⁵² Der Altar wurde 1717 in der Gruftkapelle aufgestellt, heute befindet er sich in einer Seitenkapelle der Kapuzinerkirche (Abb. 79). Die wohl nach Hildebrandts Riss ausgeführte, halbrund angeordnete Sockelzone des Figurenaltars besteht aus einem erhöht hinter der Mensa hervorragenden mittleren Sockel und seitlichen Postamenten. Diese Sockelzone und die durch eine weitere Stufe erhöhte Mensa sind mit aufwendigem Ornament verziert. Ein Modell des Altars aus Frauenberg an der Moldau zeigt eine einfacher gestaltete Sockelzone ohne Altarmensa mit seitlichen Postamenten und einem zentralen ovalen Postament (Abb. 80).⁵³ Obwohl die Nabelscheibe des Modells ein Zitat Hildebrandt'scher Formen ist, dürfte der ausgeführte Altar eher dem ursprünglichen Riss Hildebrandts entsprechen.

⁴⁷ DEHIO – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien I. Bezirk Innere Stadt. Wien 2003, S. 135 f.

⁴⁸ Vgl. GRIMSCHITZ 1929, Kirchenbauten (Zit. Anm. 9), S. 232 ff.

⁴⁹ PÜHRINGER- ZWANOWETZ 1966, Steinl (Zit. Anm. 7), S. 49

⁵⁰ Vgl. Akt der Hoffinanz, rote Nr. 746, vom 23. April 1712. in: Leonore PÜHRINGER – ZWANOWETZ, Die Meister des Altares für die Kaiserliche Gruft bei den Kapuzinern in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Band XXI, Wien Köln Graz 1968, S. 82. Bei Grimschitz wird der Altar nicht als Werk Hildebrandts angeführt.

⁵¹ Ebenda, S. 50

⁵² Vgl. Maria PLÖTZL – MALIKOVA, Matthias Steinl oder Pietro Baratta? Zur Frage der Autorschaft des Kreuzaltars bei den Wiener Kapuzinern, in: Zsuzsanna Dobos (Hg.), *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*, Budapest 1999, S. 368 f.

⁵³ Manfred KOLLER, Kat.- Nr. 21, Kapuzinerkirche Maria zu den Engeln, Wien, Modell zum Altar in der Kaisergruft, 1712, in: *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo*, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 125

Hildebrandt wurde nicht für größere Altarprojekte für Stadtpfarrkirchen oder Wallfahrtskirchen herangezogen, wie sein Kollege Johann Bernhard Fischer von Erlach. Auch für die von ihm umgestaltete Stiftsanlage von Stift Göttweig zeigt sich Hildebrandt nicht für das Entwerfen von Altären verantwortlich. Die Altäre mit dem höchsten Prestige waren jene, die Hildebrandt für die Schlosskapellen Prinz Eugens entwarf und die bis heute im Oberen Belvedere und Schlosshof erhalten geblieben sind. Noch wichtiger aber war die Ausstattung der Schlosskirche Würzburger Residenz, für die Hildebrandt ausschlaggebende Entwürfe lieferte, obgleich diese nicht gänzlich nach seinen Vorstellungen ausgeführt wurden.⁵⁴ Auffällig ist, dass Hildebrandt für dieses Projekt nicht wie gewöhnlich ein architekturloses Wandretabel plante. Sein Entwurf für den Hochaltar zeigt einen skulptural gestalteten Altar mit einer Säulenkolonnade, die eine Empore trägt. Als Seitenaltar sieht Hildebrandt ein Säulenretabel mit salomonischen Säulen und Auszug vor.

Es entsteht der Eindruck, dass Hildebrandt bevorzugt für intimere Schlosskapellenaltäre oder Landpfarrkirchenaltäre herangezogen wurde, weil seine filigrane, wandgebundene Gestaltungsweise diesen Zwecken eher entsprochen hat. Andererseits konnte die Funktion des Altars die von Hildebrandts gewählte Form gleichermaßen beeinflussen. Höchstwahrscheinlich muss man das Fehlen größerer Altarprojekte dahingehend deuten, dass man sich Hildebrandt nicht allein für einen Altar leisten wollte, sondern diese Aufgabe nur dann an ihn übertrug, wenn er ein größeres Bauprojekt entwerfen und ausführen sollte.

3. Hildebrandts Altarformen

Rizzi bemerkt, dass Hildebrandt seine Altarentwürfe nur wenig variierte und immer auf der Grundlage eines Retabelbildes aufbaute wobei er als Rahmung die Form des Tafel- und Wandretabels unbestritten am häufigsten wählte.⁵⁵ Tatsächlich bildete meist ein Gemälde die Grundlage für Hildebrandts Altäre. Das Altarbild ohne zu aufwändigen Zierrat oder architektonischen Aufbau für sich wirken zu lassen, riet schon Joachim Sandrart dem Abt von Stift Lambach, für den er die Altarausstattung der dortigen Stiftskirche ausführte, schon im

⁵⁴ Hildebrandt konnte sich trotz der Fürsprache Friedrich Carls nicht gegenüber dem hiesigen Künstlertrupp unter Balthasar Neumann durchsetzen. Vgl. Jarl KREMEIER, Johann Lukas von Hilderand und seine Tätigkeit in Franken, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst. Heft 1, 2003, S.13

⁵⁵ „Bei Hildebrandts zahlreichen, zeitlebens kaum variierten Altarentwürfen bleibt der Gesamtaufbau, bei dem das Retabelbild immer die Hauptsache ist, in sich weitgehend unbewegt; leicht vorgezogen oder frontal in die Bildebene gedreht erscheinen lediglich die seitlichen, oft mit Engeln besetzten Volutenrollen.“ Vgl. RIZZI 1979, Hildebrandt und Beduzzi (Zit. Anm. 12) S. 42.

Jahr 1657.⁵⁶ Die Rahmenform der Altäre wird ohne architektonische Ordnung, ausgehend von einem Altarbild, durch verschiedene ornamentale oder plastische Zierformen gestaltet. In den meisten Fällen sind sie kompositionell in die Architekturgliederung des Raumes eingebettet, ohne dass ein direkter Zusammenhang zwischen Retabel und Architekturgliedern entstehen muss.⁵⁷

Die um 1710 entstandenen Altäre Hildebrandts zeigen gleich mehrere Gestaltungsmodi für einen Schlosskapellenaltar. Die für die Harrach - Schlösser entworfenen Altäre in Aschach an der Donau (Abb.6), ein Säulenretabel, und Bruck an der Leitha (Abb.5), ein Kreuzaltar, sind vollkommen unterschiedlich. Nur wenige Jahre nach diesen beiden entstand der Schlosskapellenaltar von Göllersdorf, ein Wandaltar dessen Altarbild in einer Raumnische sitzt (Abb.22).

Vermutlich ab 1714 entwickelte Hildebrandt die Altarausstattung der Pfarrkirche von Pottendorf, die 1718 geweiht wurde. Die dort angewandte Komposition des Hochaltars in Form eines gerahmten, an die Wand angebrachten Altarbildes, welches von Engeln präsentiert wird, und einer freistehenden Altarmensa mit geschwungenem Sockel, verwendete Hildebrandt in Folge immer wieder (Abb.70). Für die Seitenaltäre entwarf er ein ornamental ausgebildetes Holzretabel (Abb.71). Der 1723 vollendete Kapellenaltar im Oberen Belvedere ist ein eng in die Wandgliederung des Raumes eingefasster Wandaltar, der mithilfe dieser Verbindung inszeniert wird (Abb.1). Die später entstandenen Altäre von Schlosshof (Abb.3) und der Januariuskapelle (Abb.12) sind ebenfalls eng mit der Wandgliederung verknüpft.

Vergleichsweise spät bediente sich Hildebrandt der Form des Volutenretabels, die er vor allem in den Landkirchen häufig verwendete. Zwar tauchen Voluten schon bei den um 1720 erbauten Altären von Parndorf auf, doch erst mit den um 1730 entstandenen Altären der Gruftkapelle von Göllersdorf (Abb.28), dem Altar der Josefskapelle in Gumpoldskirchen (Abb.58) und den Seitenaltären der Pfarrkirche in Aspersdorf (Abb.40) findet diese Retabelform vermehrt Verwendung.

Waren die Altartypen zu Beginn seines Schaffens variationsreicher, so behielt Hildebrandt gegen Ende seiner Tätigkeit, die einmal gefundenen Altarlösungen bei und veränderte diese nur leicht. Die Wahl eines bestimmten Typus wurde freilich sowohl vom Standort, dem Zweck, als auch dem Wunsch des Auftraggebers beeinflusst. Die Eigenheiten der von Hildebrandt geschaffenen Altartypen sollen nun näher beschrieben werden.

⁵⁶ Vgl.: SCHEMPER 1998, Barockaltäre in Österreich (Zit. Anm. 5), S. 57, Anm. 57.

⁵⁷ Vgl.: WINKLER 1969, barocke Altäre in Wien und NÖ (Zit. Anm. 6), S. 13 ff.

3.1. Säulenretabel und architektonisch gebildete Retabel

Der erste Altar Hildebrandts, der die Form eines Säulenretabels hat, ist der Aschacher Schlosskapellenaltar, welcher sich heute in der St. Pöltner Prandtauerkirche befindet (Abb.6). Die architektonische Retabelform findet erst fünfzehn Jahre nach diesem Altar wieder Verwendung für den gleichen Auftraggeber, Franz Anton Harrach. Das 1725 entstandene Ausstattungsstück der Schlosskirche von Mirabell könne allerdings ebenso von Antonio Beduzzi stammen (Abb.9). Es wäre denkbar, dass der Auftraggeber selbst eine architektonisch gegliederte Altarform bevorzugte, denn auch der 1720 von Franz Anton gestiftete Hauskapellenaltar im Palais Harrach an der Freyung ist ein Säulenretabel, das wahrscheinlich von Antonio Beduzzi entworfen wurde (Abb.81).

Erst 1731 entwickelte Hildebrandt ein weiteres Retabel mit Säulen und Auszug. Der Altar der von ihm ausgebauten kleinen Landkirche von Weyerburg wirkt viel zu mächtig für den kleinen Chorraum (Abb.38). Im Vergleich zum Altar der Aschacher Schlosskapelle sind die Formen verspielter und nicht mehr so strikt in einzelne Geschoße geordnet. Dazu ist er aus Holz gefertigt und bunt marmoriert, während in Aschach verschiedenfärbiger Salzburger Marmor verwendet wurde. Das Altarbild befindet sich in einem mehrfach geschwungenen Rahmen und wird von vergoldeten Blumengirlanden überschnitten. Die Säulen stehen wie schon in Aschach auf seitlich schräg nach vorne geklappten Postamenten. Dort wo in Aschach die Skulpturen auf Volutenkonsolen stehen, geht die Sockelzone des Weyerburger Altars seitlich weiter und trägt zwei herab schwingende Volutenrollen. Der Altaraufsatz in Aschach ist ein Rahmen für ein Aufsatzbild, in Weyerburg ist der Volutenrahmen leer und vom vergoldeten Strahlenkranz überspannt. Kurze Zeit nach dem Weyerburger Altar, vielleicht auch im Zusammenhang, entstand 1734/35 Hildebrandts Entwurf für den Seitenaltar der Würzburger Schlosskirche (Abb.35). Dieser zeigt ein letztes Mal in Hildebrandts Oeuvre ein Säulenretabel mit Auszug. Im Aufbau ähnelt er dem Altar in Weyerburg. Größter Unterschied ist die Verwendung von gedrehten salomonischen Säulen, die Hildebrandt wohl für die Bedeutungssteigerung des hochrangigen Projekts wählte. Die seitlich auf Volutenkonsolen stehenden Figuren erinnern wieder an den Aschacher Altar. Allen Säulenretabel gemeinsam sind der flach gehaltene Aufbau mit nur leicht in den Raum tretenden Säulen und der unbewegte Grundriss.

Zu den Altarretabel mit architektonischer Gliederung kann auch der um 1738 gebaute ehemalige Altar der Augustiner Eremiten von Bruck an der Leitha gezählt werden (Abb.19).

Statt Vollsäulen verwendete Hildebrandt hier gestaffelte Pilaster mit Basis und Kapitell als rahmende Stützelemente auf einem hohen Sockel. Anstelle eines Auszugs wird der Altar mit dem Gebälk und einem Skulpturenensemble abgeschlossen. Das Holzretabel ist trotz der architektonischen Gliederung außerordentlich flach und sollte direkt an eine Wand gerückt aufgestellt werden, wie auf der Entwurfszeichnung zu erkennen ist (Abb.21). Hildebrandts wenige Säulenretabel waren für ihre Entstehungszeit wenig innovativ und entsprachen einem eher konventionellen Kunstgeschmack.

3.2. Kreuzaltäre und Skulpturenaltäre

Noch seltener als Altarretabel mit architektonischer Gliederung entwarf Hildebrandt Altäre mit Skulpturen oder Kreuzaltäre. Der Kreuzaltar im Schloss Bruck an der Leitha von 1710 (Abb.5) und die Entwürfe des Kreuzaltars für den Hagenhof in Wolfpassing (Abb.73/74), die um 1732 entstanden, sind Hildebrandt nur zugeschrieben.

Die beiden Entwurfszeichnungen des nicht mehr erhaltenen Hagenhofer Gruftaltars zeigen Varianten eines Kreuzaltars mit Assistenzfiguren auf seitlichen Postamenten. Betrachtet man die Raumgegebenheit der Entwurfszeichnung, ist ein polygonaler, mittelalterlicher Chor mit Fenstern zu erkennen. Die Wahl eines Kreuzaltars könnte sich aus der Raumsituation ergeben haben.

Für die Würzburger Schlosskirche plante Hildebrandt 1734/35 einen Hochaltar, dessen Mensa frei vor einer Säulenkolonnade stehen sollte. Auf der Zeichnung SE XX (Abb.31) erkennt man Hildebrandts Vorschlag, einer Altarmensa mit einer Art Ziborium. In einem weiteren Entwurf rückt Hildebrandt den Altar näher an die Kolonnade heran, die Assistenzfiguren stehen auf Postamenten zwischen den Säulen. Das Tabernakel ist nun als Kugel gestaltet über die sich ein Baldachin mit bekrönendem Kreuz erhebt. Diese Altarlösung entstand jedoch im Zuge des langen Planungsprozess aus Ideen mehrerer Künstler.⁵⁸

Den Quellen zufolge entwarf Hildebrandt auch das Grundkonzept für den Gruftkapellenaltar der Wiener Kapuzinergruft, der ebenfalls aus einem Skulpturenensemble besteht.⁵⁹ Die Altarform war bis dahin in Wien relativ unbekannt und entspricht auch nicht den gewohnten Altarformen des Künstlers, was schon Plötzl – Malikova zu dem Schluss führte, dass Hildebrandt hier auf die Raumgegebenheit der niedrigen Gruftkapelle reagierte.⁶⁰

⁵⁸ KREMEIER 1999, Schlosskirche Würzburg (Zit. Anm. 32) S. 183 ff.

⁵⁹ Vgl. PÜHRINGER – ZWANOWETZ 1968, Altar für die Kaiserliche Gruft (Zit. Anm. 50), S. 82

⁶⁰ Vgl. PLÖTZL – MALIKOVA 1999, Steinl oder Baratta? (Zit. Anm. 52), S. 379

Wie Hildebrandts Entwurf konkret ausgesehen hat und wie weit die ausführenden Bildhauer diesen veränderten ist heute schwer nachvollziehbar. Hildebrandt war jedoch Mitglied der Kommission, die den Ausführungsauftrag an Johann Pacassi vergab, was dafür spricht, dass sein Entwurf weiterhin als Grundlage für das Altarprojekt diene.⁶¹

3.3. Einfach und ornamental gerahmte Wandretabel

Am häufigsten setzte Hildebrandt das Wandretabel ohne architektonische Gliederung als Altartypus ein. Wie schon erwähnt, wählte er diese Form bereits für den 1715 geweihten Kapellenaltar im Schloss Göllersdorf (Abb.22). Das Altarbild ist hier in die Wand eingelassen und nur mit einer schmalen goldenen Leiste und einem rotmarmornem Rahmen eingefasst, der von Wolkenbäuschen und Cherubsköpfchen bekrönt wird.

Fast zeitgleich entstanden die Seitenaltäre der Pfarrkirche von Pottendorf (Abb.71). Auch hier sind die Altarbilder in die Wand eingebettet und über der plastisch vortretenden Sockelzone mit seitlichen Figurpostamenten ornamental gerahmt.

Exkurs: Integration von Assistenzfiguren in den Retabelaufbau

Das Interessante an den Seitenaltären von Pottendorf ist die Verbindung zwischen Assistenzfigur und Altarbild, weil sie in kaum einem anderen architekturlosen Altar Hildebrandts so eng erscheint. Zumeist sind die Konsolen der Skulpturen getrennt vom eigentlichen Altaraufbau angebracht, wie im Falle des 1730 geweihten Hochaltars der Pfarrkirche von Aspersdorf (Abb.39). Der Sockel in Pottendorf ist breit genug ausgeführt, um an den Seiten Platz für Konsolen zu bieten. Erst hinter den Skulpturen verschmälert sich das Retabel und bildet nur mehr die Rahmung für das Gemälde. Eine vergleichbare Komposition entwarf Hildebrandt für die Seitenaltäre der Pfarrkirche Stranzendorf 1733 (Abb.44). Dort sitzen jedoch betende Engel auf den vortretenden Postamenten. Daneben besitzt der 1738 entstandene Altar der ehemaligen Augustiner Eremitenkirche von Bruck an der Leitha Konsolen für die Skulpturen, die auch in die Sockelzone des Altars integriert sind. Auf einer Entwurfszeichnung Hildebrandts für diesen Altar sind Konsolfiguren allerdings noch nicht vorhanden. Es ist unklar, ob diese Skulpturen noch von ihm hinzugefügt worden sind. Ebenfalls direkt am Sockel des Altarretabels angebracht, sind die Konsolen der Figuren am Aschacher Schlosskapellenaltar von 1710 (Abb.6). Sie schwingen jedoch über Volutenstützen

⁶¹ Ebenda.

nach außen und flankieren die vollrunden Säulen des Retabels. Im Gegensatz zu Pottendorf besteht der gesamte Altaraufbau in beiden Fällen aus einem architektonischen Aufbau. Bei Wandretabel ohne Architekturgliederung verwendete Hildebrandt diese in die Sockelzone integrierten Konsolen für Figuren selten. In diesem Zusammenhang präsentierte er Assistenzfiguren häufiger auf separat angebrachten oder aufgestellten Postamenten.

Ein weiteres Wandretabel, das durch Rahmung eines sehr schwungvollen, geschweiften Altarbildes zustande kam, ist der Hochaltar der Linzer Priesterseminarkirche (Abb.8).⁶² Dieser in den 1720er Jahren gemeinsam mit Antonio Beduzzi entwickelte Altar, wird grundlegend von einem reich profilierten Rahmen und einem Volutengiebel gebildet.⁶³ Anders als bei den Pottendorfer Seitenaltären ist die ornamentale Verzierung des Giebels vom eigentlichen Bildrahmen losgelöst und schwebt als Teil der Wandgliederung darüber.

Die Sockelzone ist ebenfalls von architektonischen Formen gelöst und wird aus verschiedenen Volutenkonfigurationen geformt.

Für denselben Auftraggeber, Franz Anton Harrach, zeichnete Hildebrandt zur selben Zeit einen Seitenaltar für die Mirabeller Schlosskirche. Die erhaltene Entwurfszeichnung, die einen Längsschnitt der Kapelle zeigt, ist von Hildebrandt maßstäblich bezeichnet.⁶⁴ Ausgehend von einem ovalen Altarbild entwickelte er einen Seitenaltar der in den Wandaufriß zwischen Tür und Fenster eingespannt ist. Es gibt eine Predella und einen Giebel, die mit Gitterornamenten verziert sind. Dieses ornamental geformte Altarretabel bleibt entschieden Teil der Wandgliederung. Durch die seitlich vom Giebelfeld ausgehenden liegenden Voluten wird eine starke Verbindung zur Fenster- und Türrahmung hergestellt.

Die ovale Grundform kommt in Hildebrandts Altarkonzeptionen selten vor. Grimschitz publizierte 1959 einen Altarentwurf, den er nicht weiter zuordnete (Abb.82).⁶⁵ Diese Zeichnung stammt aus dem Kupferstichkabinett des Grazer Joanneums und zeigt einen Entwurf für einen Wandaltar. Das oval gerahmte Altarbild ruht auf einer Predella aus nach außen rollenden S – Voluten, die ihrerseits auf einer leicht in den Raum tretenden Sockelzone sitzt, auf der Engelsfiguren Platz finden. Zentral davor ist eine Figurengruppe mit einem Heiligen aufgestellt. Der Wandaltar wird von einem Volutengiebel abgeschlossen und zusätzlich durch einen Baldachin mit seitlich durch Putti empor gehobener Draperie verziert.

⁶² Vgl. Kat.- Nr. 6

⁶³ RIZZI 1979, Hildebrandt und Beduzzi (Zit. Anm. 12) S. 42

⁶⁴ GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 165

⁶⁵ Dazu schreibt er folgende Bezeichnung: Unbekannte Kapelle. Perspektivischer Aufriß für einen Wandaltar. Zeichnung von Hildebrandt. Kupferstichkabinett am Landesmuseum Joanneum, Graz. GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 244, Abb. 165

Diese Altarlösung wäre extrem ungewöhnlich für Hildebrandt, nicht nur was die eigentliche Altarkonstruktion anbelangt, sondern auch was die Art der umgebenden Architektur betrifft. Mehr als ein Jahrzehnt später entstand der 1735 geweihte Altar der Januariuskapelle in Wien (Abb.12).⁶⁶ Dessen Gemälde mit einem breiten Rahmen umgeben ist, welcher durch vergoldete Voluten mit Akanthusschweif verziert ist. Inszeniert wird dieser Altar eigentlich durch die Architekturglieder der Altarwand. Wichtig erscheint hierbei auch die Farbigkeit des Wandretabels, die im Sinne des Barock rekonstruiert wurde und den Altar zusätzlich optisch hervorhebt.⁶⁷ In einem schlichteren farbig akzentuierten Rahmen werden auch die Seitenaltäre der Januariuskapelle präsentiert (Abb.13). Optische Steigerung erfahren die in einer Raumnische befindlichen Seitenaltäre zusätzlich durch die Stuckrahmung der Nischen. Ihre rechteckigen Altarbilder weisen eine Rahmung auf, die den Fensterrahmen Hildebrandts ähneln.

Im Vergleich zu den bisher erläuterten Altären benützt Hildebrandt bei Kamin -, Fenster – oder Portalrahmen größtenteils grundlegend architektonische Gliederungselemente, die er mit Ornamenten verzierte. So sind auch die Kaminrahmen im Oberen Belvedere (Abb.83) oder im Schloss Mirabell (Abb.84) weniger dynamisch und werden durch reiche Giebelformen hervorgehoben. Die seitliche Begrenzung bilden im Grunde gerade Lisenen. Die Altäre der Januariuskapelle sind durch ihre geradlinige Gestaltung solchen Fenster – oder Portalrahmen noch am ähnlichsten. Zwei Kamine im Schloss Schönborn in Göllersdorf werden dagegen von schwungvollen Volutenrahmen hervorgehoben, welche durchaus an Hildebrandts Altarretabel erinnern (Abb. 85/86).

3.4. Volutenretabel

Auffällig oft entwarf Hildebrandt architekturlose Altäre, deren Retabel er im Wesentlichen aus Volutenstützen konstruierte. Diese Retabel zeichnen sich dadurch aus, dass sich die seitlichen Rahmenleisten der Altarbilder nach oben zu kleineren Voluten einrollen, sich nach unten deutlich verbreitern und in größeren Voluten enden. Diese bilden so einen Übergang zu der meist breiteren Predella und Sockelzone. Bekrönt werden diese Altarretabel von unterschiedlich ausgeformten Giebeln. Die seitlichen Voluten nutzte Hildebrandt sowohl als flach an die Wand angebrachte Rahmung, als auch als nach vorne geklappte plastisch geformte Stützen für das darüber liegende Gesims mit Altargiebel.

⁶⁶ Kat.- Nr. 8

⁶⁷ Vgl. RIZZI 1988, Restaurierung (Zit. Anm. 19) S. 135 ff.

Die Seitenaltäre der Schönborn'schen Patronatskirchen von Aspersdorf (Abb.41) und Stranzendorf (Abb.44), die in den 1730er Jahren entstanden, zeigen außerordentlich wandgebundene Volutenretabel.⁶⁸ Unterhalb der seitlich ausschwingenden Voluten bietet die Sockelzone Platz für betende Engelsfiguren. In Stranzendorf ruhen diese Figuren auf seitlich hervortretenden Postamenten, wie sie schon an den Seitenaltären der Pottendorfer Pfarrkirche verwendet wurden (Abb.71).

Ebenfalls eng mit der Wand verbunden ist die Rahmung des Kapellenaltars in Schlosshof 1726 (Abb.3). Hier wurden nur an den unteren Rahmenecken Voluten mit Akanthusschweif als Übergang zur Sockelzone eingesetzt. In ähnlicher Weise verwendete Hildebrandt solche Voluten auch am Hauptaltar der Januariuskapelle 1734 (Abb.11). Dort sind sie jedoch viel kleiner und treten optisch nicht so dominant in Erscheinung.

Voluminös, körperlich in den Raum tretende Volutenstützen besitzen die Altäre und Beichtstühle der Göllersdorfer Gruftkapelle um 1730 (Abb.28).⁶⁹ Auf den unteren Volutenrollen platzierte Hildebrandt Engelsfiguren, die oberen Volutenrollen dienen als Stützelemente für ein Gesims auf dem der abschließende Giebel ruht.⁷⁰ Die seitliche Volutenrahmung erhält eine architektonische Funktion. Interessant ist auch der mittige Knick dieser Volutenstützen, den Hildebrandt später auch bei einem Entwurf für einen Querhausaltar der Göllersdorfer Pfarrkirche um 1740 (Abb.60) und am Altar der Josefskapelle von Gumpoldskirchen anwandte (Abb.58).⁷¹ Die Retabel der Göllersdorfer Gruftkapelle befinden sich in einer Nische, wodurch die Konfiguration der nach vorne geklappten Stützen wohl beeinflusst wurde. Auf eine ganz ähnliche Weise wurde der Hochaltar der Pfarrkirche von Zauchtl 1730 (Abb.14) gestaltet, der das Allianzwappen der Familien Harrach und Liechtenstein trägt.⁷² Die durch Quellen überlieferte Absicht die Pfarrkirche umzugestalten und der Vergleich mit den schon genannten Altären in Göllersdorf legt die Vermutung nahe, dass diesem Altar ein Entwurf Hildebrandts zugrunde lag. Ebenfalls auf Hildebrandts Ideen basierte das Altarensemble der Harrach'schen Patronatskirche in Parndorf, das um 1720 entstand (Abb.15). Der Hochaltar wie auch die Seitenaltäre weisen eine aus Voluten konstruierte Rahmung auf, die mit anderen Werken Hildebrandt durchaus vergleichbar sind. Bei dieser Patronatskirche setzte Hildebrandt die durch Voluten gestalteten Altarretabel zum ersten Mal ein.

⁶⁸ Kat.- Nr. 16 und Kat.- Nr. 17

⁶⁹ Kat.- Nr. 13

⁷⁰ Im Sinne der Raumsymmetrie gestaltete Hildebrandt hier Beichtstühle, die sich von den Altären nur dadurch unterscheiden, dass vor ihren Sockeln Stühle stehen.

⁷¹ Kat.- Nr. 10

⁷² Kat.- Nr. 9

In den 1730er Jahren verwendete er die Altarform schließlich regelmäßig. Sie diene vor allem als Rahmung für Seitenaltäre in den Landkirchen. Als Hochaltar oder Gruftkapellenaltar, wie in Zauchtl und Göllersdorf, erweiterte Hildebrandt die Altarform durch eine gesteigerte Plastizität der Volutenstützen.

Mit auffallend ungewöhnlichen Volutenrahmen präsentieren sich die Altäre der Kirche von Großstelzendorf (Abb.55/56). Der Hochaltar füllt das zentrale Wandfeld einer polygonalen Apsis aus, wobei der geschwungene Volutenrahmen fest in einen rotmarmornen Unterbau verankert ist und an der Oberseite durch eine Verdachung abgeschlossen wird. Seitlich stehen die Assistenzfiguren, ähnlich wie im Oberen Belvedere, auf Postamenten, die an der Wand angebracht sind. Scheinbar mit der Predella verschmolzen sind die Volutenrahmen der Seitenaltäre, deren Assistenzfiguren auf frei stehenden Postamenten neben der Mensa stehen.

3.5. Engelaltäre

Eine Eigenheit, die vor allem bei Hildebrandts Hochaltarlösungen auftaucht ist die Trennung der Altarmensa mit Tabernakel, die etwas von der Apsiswand abgerückt im Raum steht, und des gerahmten von schwebenden Engeln präsentierten Altarbildes.

Diese Altarlösung ist bei Hildebrandt erstmals in der Pfarrkirche von Pottendorf zu finden (Abb.70). Der Hochaltar wurde 1718 geweiht, aber später durch das Hinzufügen eines Gnadenbildes verändert. Dadurch musste das Altarbild an der Apsiswand hinaufgerückt werden, was den ganzen Altar aus der Balance bringt. Dennoch ist das Prinzip, nachdem Hildebrandt den Altar gestaltete noch klar erkennbar. Das Altarbild sollte zwischen den Pilastern der Apsiswand von den Engeln präsentiert werden und so optisch pyramidal mit dem frei stehenden Altar verschmelzen.

Erst um 1730 tauchte diese Altarform erneut für eine ländliche Patronatskirche in Aspersdorf auf (Abb.39). Der Altartisch steht wieder frei in der halbrunden Apsis und ist seitlich durch Postamente für die Assistenzfiguren erweitert. Hinter dem aufwendig gestalteten Tabernakel ist der Blick auf das gerahmte Altargemälde frei, welches wiederum von zwei Engeln getragen wird. Das Moment des Tragens kommt hier allerdings nicht so stark zur Geltung wie in Pottendorf, da die Engel proportional viel zu klein ausfallen, als dass sie das Gewicht des Bildes tragen könnten. Jedoch schweben sie überzeugender im Raum. Das Altarbild erscheint in Aspersdorf auch deshalb so gewaltig, weil es die flankierenden Pilaster der Wandgliederung fast zur Gänze überschneidet.

Wenige Jahre nach dem Aspersdorfer Hochaltar entwarf Hildebrandt für Stranzendorf einen weiteren Engelaltar (Abb.43). Es gibt wieder eine freistehenden Mensa mit Tabernakel, die diesmal von frei stehenden Postamenten mit Leuchterengeln flankiert wird, und ein an der Apsiswand angebrachte Altarbild mit schwebenden Engeln. Über den Stranzendorfer Hochaltar berichtet Hildebrandt in einem Brief aus dem Jahr 1741 von einem Maßstabsfehler.⁷³ Tatsächlich ist das Altarbild auf der Zeichnung SE XVI (Abb.52) deutlich unterhalb von Gesims und Fenster dargestellt, während es auf allen anderen Darstellungen und auch in der Ausführung sowohl das Gesims als auch das Fenster überschneidet. Die Engel passen proportional wieder zum Bild, das sie scheinbar emporheben.

Eine ähnliche Altarlösung entwarf er wohl auch für die ab 1740 umgebaute Pfarrkirche von Göllersdorf, deren heutiger Hochaltar nicht mehr auf Hildebrandt zurückgeht (Abb.61). Aufgrund ähnlicher Raumgegebenheit wäre die Errichtung eines Engelaltars wie in Stranzendorf oder Aspersdorf möglich gewesen.

Da Hildebrandts Landkirchen im Grunde sehr gleich aussehen, weil er die einmal gefundene Raumlösung immer weiter verwendete und nur leicht modifizierte, ist es auch nicht erstaunlich, dass er eine für diesen Raum bewährte Altarlösung immer wieder wählte. So wie die Landkirchen für Hildebrandt typisch wurden, wurde auch die Altarlösung für ihn charakteristisch.

Nur einmal wandte Hildebrandt eine ähnliche Altarform für einen anderen Zweck an. Einzig der sehr exquisit ausgeführte Altar im Oberen Belvedere ist mit den Engelsaltären der Landkirchen annähernd vergleichbar (Abb.1). Das Altarbild ist zwischen Pilastern eingespannt und die seitlich angebrachten Engel weisen auf das Geschehen im Altargemälde hin. Sie tragen das Bild jedoch nicht, sondern halten sich an Blumengirlanden fest. Die Schlosskapelle bot zudem keinen Platz für eine freistehende Mensa. So ist diese im Oberen Belvedere an die Wand gerückt und durch eine Predella mit dem Altarbild verbunden. Eine solche Predella gibt es bei den Hochaltären von Pottendorf, Aspersdorf oder Stranzendorf nicht.

Hildebrandt benutzte das besondere Motiv nicht nur für seine Altäre. Neben diesen ist auch das von Engeln getragene Bild der „Rosenkranzübergabe“ das den Durchgang der Göllersdorfer Gruftkapelle zur Loretokapelle bekrönt erwähnenswert (Abb.27).

⁷³ Offenbar entsprach das aus Würzburg gelieferte Altarbild nicht der Retabelgröße, die Hildebrandt dafür vorgesehen hatte, weswegen er folglich Maßstabsgetreue Blindrahmen für die Maler nach Würzburg sandte. Vgl. WANG 2001, Pfarrkirche von Göllersdorf (Zit. Anm. 14) S. 23

3.6. Die Einbindung der Altäre in die Architektur

Die Form des architekturlosen Retabels dominierte zweifellos Hildebrandts Schaffen. Gerade bei solchen Altären ist die Einbindung in die umgebende Raumarchitektur entscheidend für die Präsentation derselbigen.

Hildebrandt positionierte seine Altäre häufig zwischen raumgliedernden Pilastern, die auch von den Retabeln überschritten werden. So setzte er den Altar im Oberen Belvedere gezielt zwischen die beiden zur Wandgliederung gehörenden Hermenpilaster. Diese werden zum Teil von der Bildrahmung und den Engeln überdeckt. Das Retabel gewinnt dadurch optisch an Statik und wird im Raum verankert. Beachtet man zusätzlich die beiden auf den flankierenden Wänden angebrachten Konsolen mit Skulpturen wird klar, dass der Altar als solcher über das eigentliche Retabel hinaus durch die Pilaster und Skulpturen räumlich inszeniert wird.

Die schon näher beschriebenen Engelsaltäre in den verschiedenen Landkirchen werden immer in der gleichen Raumsituation aufgestellt. Die runden Apsiden der Kirchen sind zumeist von vier Pilastern gegliedert. Im mittleren Zwischenfeld wird das Altarretabel angebracht, die beiden äußeren Wandfelder werden von Fenstern durchbrochen. Oberhalb des Gesimses gibt es häufig drei weitere Fenster, oder zumindest Blindfenster. Einerseits werden die von Engeln präsentierten Retabel durch die flankierenden Pilaster zusätzlich gerahmt und dadurch innerhalb der Wandgliederung fixiert, andererseits sorgen die seitlichen Fenster für eine gute Beleuchtung. Die spätere Veränderung am Pottendorfer Altar brachte das Ensemble etwas aus dem Gleichgewicht, da das Altarbild weiter nach oben verschoben werden musste (Abb.70).

Die Engelsaltäre erzeugen zwar mit Hilfe der ornamentalen Altarbildrahmung und durch die scheinbar fliegenden Engel einen schwerelosen Eindruck, dieser wird jedoch im Zuge der fixen Positionierung zwischen Pilastern gemildert (Abb.43).

Im Vergleich dazu benötigen die Volutenretabel dieser Landkirchen keine so direkte Einbindung in die Raumgliederung. Sie sind zumeist einander gegenüber im Joch vor dem Presbyterium zwischen den eingezogenen Pfeilern direkt an der Außenwand aufgestellt. Dabei überschneidet der Giebel des Retabels das umlaufende Gebälk des Kirchenraumes (Abb.41). Allein in Stranzendorf wurde kein solches Gebälk ausgeführt (Abb.45). Auf den Zeichnungen der Sammlung Eckert und auf der Stichdarstellung ist es jedoch zu sehen und wird ebenfalls vom Giebel des Altars überschritten (Abb.46/50).

Wesentlich von Teilen der Wandgliederung inszeniert, werden der Altar von Schlosshof (Abb.3) und der Hochaltar der Januariuskapelle (Abb.10). Die Gemälde sind in beiden Fällen in der Wand eingelassen und in einen zarten buntmarmornen Rahmen eingefasst. In

Schlosshof steigern sich zu beiden Seiten des Altarbildes die Pilaster, wobei das Innerste Paar aus dicht übereinander gestaffelten Pilastern besteht, welche leicht in den Raum hervortreten. Oberhalb des Altarbildes ist das Gebälk aufgebrochen und öffnet sich zu einem bekrönenden Giebelfeld. Die Wandgliederung sorgt hier demnach nicht nur für die nötige Statik der Altarkomposition, sie hebt den Altar durch die zusätzliche, aus der Wandgliederung entwickelte, architektonische Rahmung hervor. Der Altar besteht nicht allein aus dem Altarbildrahmen mit davor positionierter Mensa, sondern auch aus der architektonischen Wandgliederung, wie Pilaster, Gebälk und Giebel.

Genauso wird die architektonische Gliederung der Altarwand in der Januariuskapelle wesentlicher Teil der Altarinszenierung. Das gerahmte Altarbild ist zwischen den kannelierten Pilastern und den seitlich auf Säulen ruhenden Emporen eingespannt. Darüber bricht das Gesims zu einer Art Giebel auf, der zusätzlich durch die dahinter befindliche Nische mit Skulpturenschmuck hervorgehoben wird.

Von einem zusätzlichen Rahmen aus Pilastern und einem verzierten Rundbogen umgeben ist der Altar der Linzer Priesterseminarkirche (Abb.8). Wesentlich für diesen Altar ist seine durch den engen Kirchenraum zustande gekommene Position in einer Raumnische. Womöglich ebenfalls aus Gründen des Platzmangels befinden sich auch die Seitenaltäre der Januariuskapelle in Nischen, die wiederum von Pilastern flankiert und von einem Stuckgiebel bekrönt sind (Abb.13).

Fast ausschließlich durch die Rahmung der Altarnische und mittels Fresko wurde der um 1710 entstandene Altar der Kapelle des ehemaligen Palais Mansfeld Fondi hervorgehoben (Abb.68).

Hildebrandt integrierte auch Portale in seine Altarkompositionen. Schon am 1710 erbauten Altar der Aschacher Schlosskapelle hing die Rahmung der flankierenden Portale zur Sakristei eng mit dem Säulenretabel zusammen (Abb.7). Einziges Manko dieser Konstruktion waren die zu weit vor die Portale ragenden Volutenkonsolen der Heiligenfiguren, die auf Kritik stießen.⁷⁴

Viel deutlicher als Teil des Wandretabels erkennbar ist die Rahmung der beiden Portale der Parndorfer Pfarrkirche um 1720, die als seitliche Erweiterung der Sockelzone verstanden werden können (Abb.15). Auf dem Entwurf für den Hochaltar der ehemaligen Augustiner Eremitenkirche in Bruck an der Leitha um 1738 sind ebenfalls flankierende Sakristeiportale zu erkennen (Abb.20). Diese scheinen weniger eng mit dem Retabel verbunden zu sein und werden vor allem mittels ovaler Nischen mit Heiligenbüsten hervorgehoben. Dank der

⁷⁴ GRIMSCHITZ 1929, Kirchenbauten (Zit. Anm. 9) S. 259

flankierenden Portale und deren Rahmung erhält die gesamte Altarwand proportional eine triumphbogenartige Aufteilung. So eine Portalbekrönung durch Ovalnischen entwarf Hildebrandt schon für die Januariuskapelle 1734, wo sie wegen der Emporen optisch weniger in Erscheinung treten (Abb.11).

Eine besonders raffinierte Einbettung in die Wandgliederung einer Kapelle gelang Hildebrandt auf einer um 1724 entstandenen Entwurfszeichnung für die Seitenwand der Mirabeller Schlosskapelle (Abb.10). Der nicht erhaltene Seitenaltar besteht aus einem oval gerahmten Altarbild, einer Predella und einer schlichten Mensa. Das Wandretabel ist zwischen Portal und Fenster eingespannt und ragt zwischen beiden empor, wobei das prächtig gestaltete Giebelfeld durch seine seitlich ausschwingenden, liegende Voluten eine Verbindung zum oberen Abschluss von Fenster und Portal sucht. Den äußersten Rahmen bilden letztendlich die Gebälk tragenden Pilaster.

Oberhalb des Gebälks befindet sich die Wölbezone, die über dem Seitenaltar halbrund eingeschnitten wird, um Platz für zwei Fenster zu machen. Dort wo der Giebel des Altars eine Aufwärtsbewegung macht, wird er von der Abwärtsbewegung einer nach unten erweiterten Verzierung der oberen Fenster in seiner Bewegung ausgeglichen. Sein Pendant findet der Altar im mit Bandlwerk verzierten Rahmenfeld des oberen Stockwerks. Der entworfene Seitenaltar wird hier deutlich als Teil der Gesamtgliederung der Kapellenwand und verstanden und hervorgehoben.

Hildebrandt integrierte den Altar nicht nur in den Gesamtraum, indem er etwa die Gesimshöhe des Retabels an die der Wand anglich, er entwickelt ihn in manchen Fällen sogar aus der Raumarchitektur heraus, indem er Teile der Wandgliederung als Rahmung für den Altar nützte.

4. Die Altäre von Antonio Beduzzi und Johann Lucas von Hildebrandt

Hildebrandts Altarbaukunst ist jener seines Künstlerkollegen Antonio Maria Beduzzi auffallend ähnlich. In einigen Fällen geht diese Verwandtschaft so weit, dass es schwer fällt ihre Werke stilistisch zu unterscheiden. Ihre künstlerische Affinität wird vor allem dann zum Problem, wenn beide gemeinsam für denselben Auftraggeber tätig waren und keine Dokumente vorhanden sind, die eine klare Zuschreibung zulassen.

Die Altäre in Schloss Bruck an der Leitha, in Schloss Mirabell, im Stadtpalais Harrach in Wien und in der ehemaligen Linzer Deutschordenskirche können aufgrund dieser Problematik nicht eindeutig zugeschrieben werden. All diese Altäre entstanden im Auftrag der Grafen Harrach. Einige von diesen, die zuvor als Werke Hildebrandts gegolten haben, wurden später Beduzzi zugeschrieben.⁷⁵ Antonio Beduzzi war nicht nur als Theateringenieur, sondern auch als Architekt und Maler tätig. In seiner Funktion als Dekorationskünstler entwarf er eine Reihe bedeutender Altarkonzeptionen etwa für das Stift Melk.⁷⁶

Es soll nun anhand von Vergleichen gesicherter Werke versucht werden gewisse stilistische Besonderheiten der beiden Künstler herauszuarbeiten, um sich so schrittweise den Altären anzunähern, die sich in der künstlerischen Grauzone zwischen Hildebrandt und Beduzzi bewegen.

Einige Altäre von Antonio Beduzzi befinden sich in der von ihm gestalteten Schlosskirche des heute in Tschechien gelegenen Schlosses Feldsberg/ Valtice. Für die Fürsten Liechtenstein konzipierte er die gesamte Innenausstattung der Kapelle, die bis 1730 vollständig ausgeführt war.⁷⁷ Der Hauptaltar scheint für einen Vergleich mit Altarkonzepten Hildebrandts geeignet zu sein, weil er in seinem Zweck als Schlosskapellenaltar und durch seine Positionierung im Raum einigen Werken des Künstlers nahe kommt (Abb.87). Er befindet sich an der Schmalseite eines Langraumes mit abgeschrägten Ecken. Das Säulenretabel mit rechteckigem Altarbild wird aus der Wandgliederung des Raumes herausentwickelt. Die vollrunden mit Kanneluren ausgezeichneten Säulen werden vor die Pilaster der Altarwand gestellt und von auskragenden Gebälkstücken bekrönt. Die Januariuskapelle, welche sich im Wiener Gartenpalais der Grafen Harrach befindet, ist ein ähnlich konzipierter Raum, für den Hildebrandt zwischen 1730 und 1735 die Altarausstattung erdachte (Abb.12).⁷⁸ Die Kapelle ist zwar kleiner und weniger aufwendig gestaltet, als die Schlosskirche von Valtice, man kann sie jedoch zum Vergleich heranziehen. Betrachtet man die Inszenierung der beiden Altäre fällt zunächst ein gravierender Unterschied auf. Hildebrandts Altar ist im Gegensatz zu Beduzzis eng an die Wand gebunden. Während das Gemälde bei Beduzzi frei zwischen den vollrunden Säulen zu schweben scheint, ist das Altarbild der Januariuskapelle in der Wand zwischen

⁷⁵ RIZZI 1979, Hildebrandt und Beduzzi (Zit. Anm. 12) S. 42 ff.

⁷⁶ Umso bedauernswerter ist das Fehlen einer Künstlermonographie. Die Erforschung von Antonio Beduzzi ist nach Albert Ilgs Aufsatz von 1894 vor allem Wilhelm Georg Rizzi zu verdanken, der zahlreiche Artikel zu diesem Thema veröffentlichte. Vgl.: Albert ILG, Antonio Beduzzi, in: Berichte und Mitteilungen des Alterthums Vereins zu Wien, Band 30, 1894, S. 67 ff.

⁷⁷ Wilhelm Georg RIZZI, Antonio Beduzzi und die Schlossbauten der Fürsten Liechtenstein in Mähren, in: Frank Büttner und Christian Lenz (Hg.), Institution und Darstellung. Festschrift für Erich Hubala, München 1985, S. 214 ff. Insgesamt befinden sich drei Altäre in der Kapelle, ein Hauptaltar und zwei Seitenaltäre. Beduzzis Entwurfszeichnung für einen Seitenaltar befindet sich in der Berliner Kunstbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Kasten 3348, Hdz. 318.

⁷⁸ Vgl. Kat.-Nr. 8.

flachen, der Wandgliederung angehörenden Pilastern verankert. Zusätzlich wird die Wandgliederung durch einen gesprengten Volutengiebel oberhalb des Altars bereichert, auf dem mehrere Figuren sitzen. Hildebrandt hob zwar die Architekturelemente der Wandgliederung im Bereich des Altars durch Bereicherung mit Schmuckformen hervor, verstand sie aber weiterhin als Teil der Wandgliederung. Ebenso flach bleiben die Volutenrahmung des Altarbildes und die Predella, die bei Beduzzi durch mehrere Putti in einem Wolkenbausch gebildet ist und scheinbar das ornamental gerahmte Altarbild trägt.

Ein sehr ähnliches Altarschema wie in der Januariuskapelle, aber reicher gestaltet, verwendete Hildebrandt schon für die Kapelle in Schlosshof, die 1730 vollendet war (Abb.3). Aber auch hier ist der Altar flächengebunden und gewinnt dadurch an Leichtigkeit. Dagegen entschied sich Beduzzi für einen viel plastischeren Altar in Form einer Säulenädikula, die körperlich in den Raum hervortritt.

Besonders geeignet für einen näheren Vergleich der Künstler sind ihre Wandaltarkonzeptionen, da sie in ihrem Gesamtaufbau sehr ähnlich sind, sich aber trotzdem voneinander unterscheiden.⁷⁹

Der Seitenaltarentwurf, den Beduzzi für das Stift Melk zwischen 1716 und 1723 zeichnete zeigt einen Wandaltar (Abb.88). Über einer gestaffelten Sockelzone wird das oben abgerundete Altarbild auf eine mit Relief verzierte Predellenzone gesetzt und mit einem halbkreisförmigen Volutengiebel überspannt. Seitlich der Altarbildrahmung verlaufen geschweifte und mit Blattwerk und Blumengirlanden verzierte, nach innen gerollte Voluten, die einem fragmentierten Gebälk mit Giebel als Stützelement dienen. In den Altaraufbau integrierte Beduzzi als Auszug ein Fenster.

Eine ähnliche Form des Volutenretabels ist auch bei Hildebrandt wiederholt zu finden. Der 1733 geweihte Seitenaltar der Landpfarrkirche in Stranzendorf zeigt ein ähnliches Wandaltarkonzept (Abb.50).⁸⁰ Das geschweifte Altarbild ruht hier ebenfalls auf einem Sockel mit seitlichen Postamenten. Den oberen Abschluss bildet ein Giebel mit Inschriftenkartusche. Auch in Stranzendorf werden nach innen gerollte Voluten als Stützelemente für die Altarverdachung verwendet. Diese leiten darüber hinaus zu den seitlichen Postamenten mit Engelsfiguren über. Beduzzis Wandaltar unterscheidet sich von Hildebrandts Altar in Stranzendorf, abgesehen von der reicheren Dekoration, vor allem durch seine Plastizität. Die Sockelzone mit Mensa ist mehrfach gestaffelt, die Rahmung des Altarbildes ist deutlich profiliert. Durch das in die Altarkonzeption integrierte Fenster und den halbrunden Volutengiebel gewinnt Beduzzis Altarentwurf an Dreidimensionalität. Im Gegensatz zu

⁷⁹ RIZZI 1979, Hildebrandt und Beduzzi (Zit. Anm. 12) S. 41

⁸⁰ Vgl. Kat.-Nr. 17

Hildebrandts filigranen Elementen sind die Einzelformen wesentlich stärker ausgeprägt. Die massige Ausgestaltung der Voluten, der Architekturelemente und Rahmungen führte bei Beduzzi gegenüber Hildebrandt zu einer gesteigerten Körperlichkeit.

Auch der Kapellenaltar des Schlosses Petronell ist ein Werk von Beduzzi (Abb.89). Er entstand 1724 und besteht aus einem in sich stark konkav geschwungenen Volutenretabel, das sich über einem ebenfalls konkaven Unterbau mit Mensa erhebt.⁸¹ Auf den unteren, seitlich hervortretenden Volutenrollen sitzen Engelsfiguren, die oberen Voluten leiten zu einem Einschwung über, der in einem halbrunden Volutengiebel übergeht. Ein ähnliches Volutenretabel erdachte Hildebrandt vermutlich um 1725 für die Gruftkapelle der Grafen Schönborn in Göllersdorf (Abb.25). Das Retabel erhebt sich über einem weniger geschwungenen Unterbau, weist aber im Vergleich zum Altar in Petronell einen größeren Reichtum an architektonischen Gliederungselementen auf. Die nach vorne geklappten unteren Volutenrollen mit den darauf sitzenden Engelsfiguren sind ähnlich ausformuliert. Das Volutenretabel verwendete Beduzzi noch einmal für einen Altarentwurf, der um 1723 entstand und vermutlich für die Schlosskapelle in Ladendorf gedacht war (Abb.90).⁸² Die Altarform hat Ähnlichkeit mit jener von Schloss Petronell, die Predella ist hier höher als die Sockelzone des Retabels und oben bildet ein Aufsatz mit Gemälde den Abschluss. Die schräg nach vorne geklappten Voluten sind aber proportional kleiner. Auch dieser Altar Beduzzis zeigt ein recht plastisches Grundkonzept. Vergleichbar sind auch hier Hildebrandts Altar für die Schönborn'sche Gruftkapelle in Göllersdorf oder der Altar der Josefskapelle von Gumpoldskirchen.

Die Beziehung der beiden Künstler reduzierte sich bekanntlich nicht auf eine, durch ihre künstlerische Neigung zu Stande gekommene, gegenseitige Beeinflussung. Die offensichtliche gegenseitige Wertschätzung ermöglichte in einigen Fällen eine künstlerische Zusammenarbeit.⁸³

Eine der frühesten fassbaren Gemeinschaftsarbeiten war ein 1705 entstandenes Castrum Doloris für Kaiser Leopold I. in der Augustinerkirche, in dessen Zusammenhang Hildebrandt mit einem Schreiben an das Hofbauamt die hohe Wertschätzung des Künstlerkollegen zum Ausdruck brachte.⁸⁴ Gemeinsame Projekte kamen jedoch nur bei bestimmten Auftraggebern zustande. So wurde Beduzzi weder für Projekte Prinz Eugens, noch bei Bauten des

⁸¹ Im Jahr 1724 erhielt der Bildhauer Peter Pernardi und der Maler Dominico Mainardi den Auftrag einen Altarentwurf von Beduzzi auszuführen. Vgl. Werner KITLITSCHKA, Das Schloss Petronell in Niederösterreich. Beiträge zur Baugeschichte und seiner kunsthistorischen Bedeutung, in: Arte Lombarda, 12/2, 1967, S. 109 und S. 120 Anm. 21.

⁸² RIZZI 1979, Hildebrandt und Beduzzi (Zit. Anm. 12) S. 42

⁸³ Ebenda S. 36

⁸⁴ Ebenda S. 36

Reichsvizekanzlers Graf Schönborn beauftragt. Die Familie Harrach, und hier vor allem der Salzburger Erzbischof Franz Anton Harrach, deren Hausarchitekt Hildebrandt nach eigenen Angaben seit 1703 war,⁸⁵ zählte ab 1709 auch zum Auftraggeberkreis Beduzzi.⁸⁶

Die Zuschreibung der beiden folgenden Altäre an ihn stützt sich einerseits auf die historische Gegebenheit, seine gesicherte Tätigkeit für Franz Anton Harrach zur Entstehungszeit der Altäre,⁸⁷ und andererseits auf stilistische Merkmale.⁸⁸ Genau diese Stilmerkmale machen die Zuschreibung wiederum umso kritischer, bedenkt man die Nähe zu seinem Kollegen Hildebrandt. Franz Anton Harrach, der als Erzbischof von Salzburg die dortige Residenz durch Hildebrandt umbauen ließ, beauftragte Beduzzi mit der dortigen Innendekoration.⁸⁹ Im Zuge dieser Umgestaltung entstand auch der Altar der privaten Kammerkapelle (Abb.91).⁹⁰

Für denselben Auftraggeber entstand 1720 der Kapellenaltar des Palais Harrach an der Freyung (Abb.81). Aufgrund mehrerer Indizien kann gesagt werden, dass es sich hier nicht um ein Werk Hildebrandts handelt, sondern sehr wahrscheinlich Antonio Beduzzi den Altar entworfen hat. Einerseits ist Franz Anton Harrach als sein Auftraggeber gesichert, andererseits sprechen auch einige Detailformen und die Erwähnung in den Baukorrespondenzen für Beduzzi.⁹¹ Noch in seiner Dissertation schrieb Rizzi den Altar aufgrund mehrerer Vergleiche dem Hausarchitekten Johann Lucas von Hildebrandt zu.⁹² Die Baldachinkrone tauche bei Hildebrandt schon beim Altar im Schloss Mirabell und im Entwurf für das Castrum Doloris Leopold. I. auf. Im 1979 erschienenen Artikel erkannte Rizzi die Zusammenhänge mit dem Dekorationskünstler Beduzzi, der bei allen Vergleichswerken als entwerfender Künstler in Frage kommt, und fand zu dem Schluss, dass eine Mitarbeit Beduzzis bei all diesen Projekten wahrscheinlich ist.⁹³

Stilistisch spricht vor allem die schwere Plastizität des konvex in den Raum tretenden Retabels für Beduzzi, ebenso wie die schon erwähnte Baldachinkrone. Dieses Motiv

⁸⁵ In einem Brief an Alois Thomas Raimund Harrach vom 11. März 1733 erwähnt Hildebrandt seine 30 jährige Tätigkeit für das Gräfliche Haus Harrach. Zit. nach Moriz DREGER, Über Johann Lukas von Hildebrandt, in: Kunst und Kunsthandwerk X., Wien 1907, S. 271, Anm. 1

⁸⁶ Wilhelm Georg RIZZI, Antonio Beduzzi und Salzburg, in: Salzburger Barockberichte. Bd. 5 u. 6, 1992, S. 215. Auch für die Familie Liechtenstein waren beide Künstler tätig.

⁸⁷ Ebenda S. 215

⁸⁸ RIZZI 1979, Hildebrandt und Beduzzi (Zit. Anm. 12) S. 42

⁸⁹ RIZZI 1992, Beduzzi und Salzburg (Zit. Anm. 87) S. 215

⁹⁰ Weiteres Indiz für Beduzzis umfangreiche Tätigkeit für Franz Anton Harrach ist seine relativ hohe Bezahlung. So erhielt Hildebrandt für den Umbau 100 und Beduzzi 50 Dukaten. Vgl. Ebenda S. 217.

⁹¹ Rizzi verweist in seinem Artikel 1992 auf die Baukorrespondenzen in denen 1719 die Rede von einer Krone zur Altarbekrönung ist, die Beduzzi entworfen hat. Dieser Entwurf dürfte im Zusammenhang mit dem Altar im Harrachpalais an der Freyung zu sehen sein. Vgl. Wilhelm Georg RIZZI, Das Palais Harrach auf der Freyung, in: Österreichische Realitäten Aktiengesellschaft (Hg.), Geschichte, Revitalisierung und Restaurierung des Hauses an der Freyung in Wien. Palais Harrach, Wien 1995, S. 22 Anm. 27.

⁹² RIZZI 1975, Hildebrandt (Zit. Anm. 10) S. 97

⁹³ RIZZI 1979, Hildebrandt und Beduzzi (Zit. Anm. 12) S. 43

verwendete Beduzzi nachweislich schon 1705 am Castrum Doloris Leopolds I. in der Wiener Michaelerkirche (Abb.92), ebenso am Hochaltar der Wallfahrtskirche in Hafnerberg (Abb.93) und am Altar von Maria Bühel (Abb.94).⁹⁴ Ein ähnlich geformter Baldachin bildet den Auszug des Hochaltars der Wiener Servitenkirche, der um 1718 errichtet wurde (Abb.95).⁹⁵ Hildebrandt kannte den Altar sehr wahrscheinlich, Beduzzi musste ihn gesehen haben, da er 1723 einen der Seitenaltäre entwarf.⁹⁶

Ähnlich konvex ist auch der Altar der Sommersakristei im Stift Melk aufgebaut, der mit Sicherheit ein Werk von Beduzzi ist (Abb.96).⁹⁷ Die gedrehten Säulen samt Sockel und Gebälk treten weit in den Raum. Ebenso voluminös wölbt sich die Rückwand mit plastischer Figurengruppe konvex aus der Wand hervor.⁹⁸ Der Kapellenaltar des Stadtpalais Harrach dürfte daher tatsächlich von Antonio Beduzzi stammen.⁹⁹

Wie schon im Falle des Wiener Stadtpalais, wandte sich Franz Anton Harrach bei dem ab 1724 ausgeführten Kapellenprojekt für das Schloss Mirabell wahrscheinlich an Antonio Beduzzi.¹⁰⁰ Während die Innenraumdekoration des gesamten Kapellenraumes, wie auch die nicht mehr erhaltenen Seitenaltäre durch eine Entwurfszeichnung eindeutig auf Hildebrandt zurückgehen,¹⁰¹ lässt der Hauptaltar die Handschrift Beduzzis erkennen (Abb.9). Über einer Sockelzone, die die Mensa in einem Halbkreis umschließt, wird das zentrale, Altarbild von Pilastern und zwei eingestellten vollrunden Säulen flankiert. Das Gebälk des Kapellenraumes verläuft nicht ganz exakt oberhalb dieser Stützen nach einem Einzug weiter, wobei es im

⁹⁴ Der ausdrücklich auf einen Entwurf Antonio Beduzzis zurückgehende Altar von Hafnerberg wurde erst ab 1743 von Johann Joseph Resler errichtet. Vgl. Luigi RONZONI, Antonio Beduzzi (1675 – 1735) Johann Joseph Resler (1702 – 1772) Hochaltar Hafnerberg, in: Hellmut Lorenz (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*. Band 4. Barock, Wien 1999, S. 539 f.; Der Entwurf zum Altar von Maria Bühel zählt zu den gesicherten Werken Antonio Beduzzis. Vgl.: Wilhelm Georg RIZZI, Kat.-Nr. 37. Wallfahrtskirche Maria Bühel. Aufrisszeichnung des Hochaltars, in: *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo*, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 159 ff.

⁹⁵ Der Hofbildhauer Benedikt Stöber wurde zwar für den Altarriss bezahlt, allerdings lässt die Höhe seines Honorars von 1 fl. darauf hindeuten, dass die Invention zu diesem Altar von einem anderen stammt. In einem Rechnungseintrag wird ein nicht namentlich genannter Ingenieur mit 15 fl. bezahlt. Vgl. Wilhelm Georg RIZZI, Altaransichten von Salomon Kleiner, in: *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo*, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 116

⁹⁶ Wilhelm Georg RIZZI, Kat.-Nr. 18. Servitenkirche. Stichvorzeichnung des Seitenaltars (Sieben Schmerzen Mariae), in: *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo*, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 120.

⁹⁷ Burkhard ELLEGAST, *Das Stift Melk*, Melk 2007, S. 82

⁹⁸ Wesentlicher Unterschied ist das aufgebrochene übergiebelte Gebälk am Kapellenaltar des Palais Harrach. In der Sommersakristei ist dieses durchlaufend. Darüber hinaus schließt Beduzzi die Altarkomposition mit einem gemalten Baldachin ab, während in der Kapelle des Palais Harrach eine real gebildete vergoldete Krone den Abschluss bildet.

⁹⁹ RIZZI 1995, Palais Harrach (Zit. Anm. 92) S. 22

¹⁰⁰ RIZZI 1992, Beduzzi und Salzburg (Zit. Anm. 87) S. 218. Es gibt jedoch keine Quellen, die eine Mitarbeit Beduzzis am Bau von Schloss Mirabell bestätigen könnten. Vgl. Kat.-Nr. 7.

¹⁰¹ Die Zeichnung ist von Hildebrandt eigenhändig maßstäblich bezeichnet. Vgl. GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 165

Bereich des Altarbildes durch eine Kartusche unterbrochen und mit einem Giebel überbrückt wird. Nach oben hin schließt eine Baldachinhalkuppel mit Krone den Altaraufbau ab. Im Bereich von Gebälk und Aufsatzsockel ist der Altaraufbau der Wandgliederung proportional angepasst. Der Altar ist zwar dadurch in die Apsis eingepasst, bleibt aber ein von der Wandgliederung losgelöster, eigenständiger Aufbau. Diesen Eindruck gewinnt man vor allem durch die hohe Sockelzone und Postamente für Säulen und Skulpturen. Erkennbar ist aber die Bestrebung, das Retabel in die Apsis einzubetten.

Hildebrandt bezog bei seinen architekturlosen Wandaltären mehrmals die Monumentalgliederung der Kapellenräume in seine Inszenierung mit ein, sie blieben aber immer flach und Teil der Wandgliederung. Die wenigen architektonisch gebildeten Retabel Hildebrandts passen sich, wie im Schloss Mirabell, der Wandgliederung nur bedingt an, wie der Vergleich mit der Entwurfszeichnung des ehemaligen Altars der Brucker Augustiner zeigt (Abb.20). Dagegen ist zu bemerken, dass Beduzzi den Altar der Feldsberger Schlosskapelle sehr wohl proportional an die Raumgliederung anpasst, ihn sogar aus ihr entwickelt.

Für Hildebrandt gesicherte Altäre, die er für den Standort in einer Apsis entwarf, bestehen im Wesentlichen meist aus einer frei stehenden Mensa und einem an der Apsiswand angebrachten, gerahmten Altarbild, das Engel präsentieren. Diese Altarlösung verwendete Hildebrandt jedoch nie für Aufträge der Grafen Harrach.

Allein durch den Gesamtaufbau kann der Altar in Mirabell nicht zugeschrieben werden. Durch seine plastische Auffassung erinnert dieser zwar eher an Beduzzi, man kann Hildebrandt als entwerfenden Künstler jedoch nicht gänzlich ausschließen. Auch die Möglichkeit einer Zusammenarbeit der beiden Künstler besteht.

Schwierig zu beurteilen ist auch ein weiteres Altarprojekt, das von Franz Anton Harrach zwischen 1719 und 1720 in Auftrag gegeben wurde.¹⁰² Der Hochaltar der Pfarrkirche von Flachau (Abb.97). Der Bau der Kirche oblag zwar der salzburgischen Hofbaumeisterei unter Sebastian Stumpfegger, ein Eingreifen durch Hildebrandt oder Beduzzi wäre aber durchaus möglich und scheint angesichts der Ausführung des Hochaltars auch wahrscheinlich.¹⁰³ Dieser weist eine Verwandtschaft mit jenem Kapellenaltar auf, der um 1720 von Franz Anton Harrach für das Schloss in Aschach gestiftet worden war (Abb.6). Dieses von Hildebrandt entworfene Säulenretabel mit Aufsatz entspricht dem Flachauer Altar in seiner Grundform, wobei in Salzburg die Vollsäulen durch Pfeiler ersetzt wurden und der Aufsatz weitaus plastischer ausfiel. Obwohl der Unterbau durch die gerade nach vorne entwickelten Pfeiler sehr flach und gerade wirkt, entspringt der auffällig schwungvolle Altaraufsatz eher dem

¹⁰² DEHIO – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Salzburg. Stadt und Land, Wien 1986 S. 632 ff.

¹⁰³ RIZZI 1975, Hildebrandt (Zit. Anm. 10) S.80 Anm. 14

plastischeren Formengut Beduzzis. Eine ganz ähnliche Aufsatzform präsentierte Beduzzi 1711 in einem Entwurf für den Kolomanialtar der Stiftskirche Melk (Abb.98).¹⁰⁴ Er bot in seinem Entwurf zwei mögliche Aufsatzformen an, wobei die rechte Variante der Form des Flachauer Hochaltars äußerst nahe kommt. Die Aufsatzlösung des Aschacher Altars blieb dagegen eher konventionell geprägt, ebenso wie der von Hildebrandt entworfene Aufsatz für den Seitenaltar in Würzburg (Abb.36). Die Rahmung des Aufsatzbildes geht keine Verbindung mit den Segmentenstücken über den Säulen ein. Aufgrund der engen Verwandtschaft des Flachauer Altaraufsatzes mit jener Lösung Antonio Beduzzis für den Melker Kolomanialtar ist eine Mitarbeit des Künstlers sehr wahrscheinlich. Die Mitwirkung Hildebrandts ist hier zwar möglich aber nicht greifbar.¹⁰⁵ Allein die Nabelscheibe am Rahmen des Aufsatzbildes, die sowohl in Aschach als auch in Flachau verwendet wurde verweist auf Hildebrandt.

Eine Händescheidung der beiden Künstler bei einem Gemeinschaftsprojekt ist noch schwieriger. Ein Altar, der zweifellos auf Zusammenarbeit von Hildebrandt und Beduzzi beruht, ist der Hochaltar der Linzer Deutschordenskirche, die heute zum Linzer Priesterseminar gehört (Abb.8). Hildebrandt entwarf die Kirche und beaufsichtigte die Ausführung durch den Baumeister Johann Michael Prunner zwischen 1718 und 1725.¹⁰⁶ Der Hochaltar entstand um 1720. In diesem Jahr ist ein Besuch Antonio Beduzzis dokumentiert, der in der Kirche Maß nahm.¹⁰⁷ Zwei Jahre später gab es laut einem Bericht Prunners bereits einen Altarentwurf von Hildebrandt, nach dem die Mensa von der Altarwand abgerückt, frei im Raum stehen sollte. Prunner äußerte sich gegen diese Aufstellung, da der Ovalraum zu wenig Platz bot. Der Altartisch wurde schließlich direkt an die Chorwand herangerückt. Der Entwurf für den Altar muss daher um 1721 entstanden sein, weil in diesem Jahr bereits erste Bestandteile dafür eintrafen.¹⁰⁸

Der Planungsprozess des Altars ist heute nicht mehr klar rekonstruierbar. Beide Künstler waren jedenfalls anhand der vorhandenen Dokumente am Kirchenbau in Linz tätig. Schon Grimschitz verweist darauf, dass Beduzzi bei der Entstehung des Hochaltars beteiligt war.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Wilhelm Georg RIZZI, Kat.- Nr. 35. Stiftskirche Melk. Zwei Entwurfszeichnungen für Seitenaltäre, vor 1723, in: Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 155

¹⁰⁵ Hildebrandts Eingreifen in der architektonischen Planung der Pfarrkirche wäre ebenfalls möglich, ist aber weder durch Raum- noch durch Detailformen wirklich feststellbar. Vgl. RIZZI 1979, Hildebrandt und Beduzzi (Zit. Anm. 12) S. 79

¹⁰⁶ Österreichische Kunsttopographie. Band XXXVI. Die Linzer Kirchen, Justus Schmidt (Hg.), Wien 1964, S. 57 – 76 und GRIMSCHITZ 1929, Kirchenbauten (Zit. Anm. 9) S. 266 f.

¹⁰⁷ SCHMIDT, ÖKT 1964, S. 69, Anm.1: CIIIH 2. 446.

¹⁰⁸ Ebenda Anm. 2: CIIIH 2. 457., 613. und 615.

¹⁰⁹ GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 91

Rizzi sieht im Hochaltar der Deutschordenskirche ebenfalls ein Gemeinschaftsprojekt mit einem höheren Anteil Hildebrandts.

Das vielfach geschwungene Altarbild des Wandaltars wird durch einen Profilierten Rahmen, umgebender Wandgliederung und vergoldeten Skulpturenensemble dekoriert. Vergleichbare Altäre entwarf Hildebrandt für Prinz Eugen.¹¹⁰ Neben diesen Altären fällt vor allem die ungewöhnliche Position des Linzer Altars in der Nische auf.¹¹¹ Hildebrandt hätte die Mensa laut Prunner gerne frei im Raum positioniert, was auch seinen Altarkonzepten in mehreren Landpfarrkirchen entsprochen hätte, wo die Altartische meist von der Apsiswand abgerückt frei stehen. Da Hildebrandts Altäre meist weniger bewegt und stärker an die Fläche der Wand gebunden sind als Beduzzis Altarlösungen, dürfte er sich bei diesem Altar durchgesetzt haben.¹¹²

Besonders schwer zuzuordnen ist der Altar der Schlosskapelle von Bruck an der Leitha, der eine frühe Zusammenarbeit der beiden Künstler vermuten lässt (Abb.5). Für Alois Thomas Raimund Harrach leitete Hildebrandt bereits ab 1707 den Umbau des Schlosses, im Zuge dessen auch eine neue Schlosskapelle im bereits bestehenden Turm entstand. Für diese wurde ein Kreuzaltar gestaltet, der sich bis heute vor Ort erhalten hat.¹¹³ Laut Rizzi ist bei diesem Kreuzaltarprojekt die Beteiligung Beduzzis sehr wahrscheinlich, wobei ihm der größere Anteil am Altar zuzuschreiben ist, während sich Hildebrandt vorwiegend um die Gestaltung des Kapellenraumes kümmerte.¹¹⁴ Dokumentarisch ist keine Mitarbeit Beduzzis an diesem Projekt überliefert, der Künstler war aber bereits ab 1709 von den Grafen beschäftigt worden. Wir wissen, dass die Stuckausstattung der Brucker Kapelle 1710 vollendet war.¹¹⁵ Es wäre möglich, dass die Planung des Kreuzaltars in die Zeit um 1709/ 1710 fiel und Beduzzi hier entscheidende Vorschläge lieferte. Vor allem die plastische Auffassung der Mensa und die raumgreifenden Engelsfiguren sprechen für Beduzzi.¹¹⁶ Ebenso die ähnlich geformten ohrmuschelförmigen Voluten, die am Brucker Altar sowie auf Beduzzis Seitenaltarentwürfen für Stift Melk auftauchen. Der um 1707 entstandene Altar von Bruck an der Leitha wäre einer der frühesten bekannten Altäre von Hildebrandt. De facto verwendete Hildebrandt in seinem gesamten Schaffen kaum skulpturale Altarlösungen.

¹¹⁰ Vgl.: Kat.-Nr. 1 und 2

¹¹¹ Vgl.: Kat.-Nr. 6

¹¹² Vgl. RIZZI 1979, Hildebrandt und Beduzzi (Zit. Anm. 12) S. 42

¹¹³ Vgl.: Kat.-Nr. 3

¹¹⁴ Wilhelm Georg RIZZI, Johann Lucas von Hildebrandt im Dienste des Grafen Johann Julius von Hardegg, in: Unsere Heimat. Zeitschrift des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich und Wien. Jg. 52, Wien 1981, S. 29

¹¹⁵ GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 64

¹¹⁶ RIZZI 1981, Hildebrandt im Dienste Hardegg (Zit. Anm. 114) S. 29

Einzig die um 1730 entstandenen Entwürfe für die Gruftkapelle im Hagenhof bei Wolfpassing zeigen wieder einen Kreuzaltar (Abb.73/74).¹¹⁷ Vergleichbar wären daneben nur die frei in der Apsis positionierten Altaraufbauten Hildebrandts, die stets vor dem Hintergrund eines scheinbar schwebenden Altarbildes stehen.

Ein solcher Aufbau wurde 1718 in der Pfarrkirche von Pottendorf aufgestellt.¹¹⁸ Blendet man den später veränderten oberen Abschnitt mit Gnadenbild und Tabernakel aus, bleibt der Unterbau mit Mensa zum Vergleich. Der Unterbau ist jenem von Bruck sehr ähnlich und besteht einerseits aus einem Sockel mit seitlichen Voluten und einer Mensa. Der Sockel mit den seitlichen Voluten ist zwar in sich geschwungen und nach vorne zweimal gestuft, wirkt aber durch seine länglichere Form weniger plastisch, als der Sockel des Brucker Altars. Hier mag neben der kompakteren Gesamtform auch die Verwendung der verspielten ohrmuschelförmigen Voluten eine Rolle spielen.

Die beiden Entwürfe eines Kreuzaltars für den Hagenhof in Wolfpassing unterscheiden sich vom Brucker Altar vor allem durch ihre Positionierung an der polygonalen Chorwand. Die Rückwand des Sockels ist in allen drei Fällen gerade, der Aufbau ist pyramidal. Die Art und Weise wie das Kreuz an den Altären angebracht ist, unterscheidet sich. Während das Kreuz in Bruck das Tabernakel als Sockel verwendet, gibt es auf beiden Hagenhofer Entwürfen eine rautenförmige Sockelzone, die von Voluten und einem Giebel umrahmt ist. Die betenden Engel werden in Bruck auf Volutenkonsolen neben dem Kreuz positioniert, in den Entwürfen für die Hagenhofkapelle findet man zwei Varianten. Auf der einen Zeichnung flankieren Heiligenfiguren den Sockel des Kreuzes, auf der anderen Zeichnung sind es Putti.

Das Motiv der knienden Engelsfiguren verwendeten beide Künstler gerne. Ähnlich konzipierte betende Engel, wie in der Brucker Schlosskapelle befinden sich in der Schlosskapelle von Eckartsau, wobei sie hier in ihrer Proportion zum Gesamtaltarensemble kleiner ausfallen. Gerade das Altarkonzept in Eckartsau verdeutlicht die Schwierigkeiten, welche sich bei der Beurteilung der Altäre von Beduzzi und Hildebrandt stellen. Heute gilt die Kapelle als Werk von Antonio Beduzzi, doch offenbar sorgte die künstlerische Affinität schon bei den Zeitgenossen für Verwirrung. So bemerkte der Reisende Johann Michael Küchel, der seine Eindrücke in einem umfangreichen Reisebericht festhielt, dass die Schlosskapelle von Eckartsau ein Werk Hildebrandts sei.¹¹⁹

Es kann also keine klare Aussage, welcher Künstler für den Entwurf des Kreuzaltars in der Brucker Schlosskapelle verantwortlich war, kann anhand von Stilanalyse getroffen werden.

¹¹⁷ Kat.- Nr. 22

¹¹⁸ Kat.- Nr. 20

¹¹⁹ RIZZI 1979, Hildebrandt und Beduzzi (Zit. Anm. 12) S. 39, Anm. 19

Da bisher kein Dokument die Urheberschaft eines bestimmten Künstlers belegt, bleibt jede Zuschreibung vage. Antonio Beduzzi ist im Vergleich zu Hildebrandt unzweifelhaft der Künstler, welcher die höherrangigen, prestigeträchtigeren Altaraufträge bekam. Er entwarf Altäre für Stadtpfarrkirchen, Stiftskirchen und Wallfahrtskirchen, während Hildebrandt meist nur dann Altäre konzipierte, wenn er ein damit im Zusammenhang stehendes Bauprojekt ausführte.

Hildebrandt ist freilich nicht allein von Beduzzis Altarbaukunst beeinflusst, sondern konnte aus einem reichen Fundus an Ideen schöpfen, die er während seiner Ausbildung in Italien kennen gelernt hat.¹²⁰ Der Architekt übernahm zweifellos gerne dekorative Gestaltungsmodi seines Künstlerkollegen und übersetzte sie in seinen eigenen filigranen, fast graphischen Stil. Umgekehrt wurde wohl auch Beduzzi von Hildebrandts Architektur beeinflusst.¹²¹

5. Hildebrandts Stellung innerhalb der (österreichischen) Altarbaukunst

5.1. Die Entwicklung der Altarbaukunst ab 1700

Als Hildebrandt 1694 nach Wien kam vollzog sich in der heimischen Altarbaukunst ein struktureller Wandel. Im Grunde entwickelte sich das Altarretabel von einem selbstständigen, isolierten Kirchenmöbel zu einem, die Raumhülle ausfüllenden, in die Gesamtstruktur der Kirche eingebundenen Teil der Innenausstattung.¹²²

Wenn überhaupt von einer allgemeinen Entwicklungstendenz gesprochen werden kann, dann ist die Absicht kennzeichnend, die Altarbauten immer mehr in die Raumarchitektur zu integrieren oder sie sogar aus ihr zu entwickeln. Deutlich unterscheiden kann man zwischen Altararchitekturen die den Raum erschließen, wobei sie als eigenständiger oder auch aus der Raumarchitektur entwickelter Aufbau weit in den Kirchenraum hervortreten, und solchen, die in ihrer Konstruktion wandgebunden bleiben. Diese beiden Methoden zur Altarkonstruktion wurden von den Künstlern meist parallel angewandt. Da sich Hildebrandts Altäre jedoch fast

¹²⁰ Leider ist nur wenig über Hildebrandts Ausbildung bekannt, die er laut eigenen Angaben bei Carlo Fontana in Rom absolvierte. Vgl.: GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S.7 f. Anm. 6.

¹²¹ Rizzi verwies auf die gegenseitig befruchtende Beziehung der Künstlerkollegen. Dabei soll der Architekt Hildebrandt architektonisches Formengut von Beduzzi übernommen haben, der Dekorationskünstler Beduzzi jedoch dekorative Formen von Hildebrandt. Vgl. RIZZI 1979, (Zit. Anm. 12) S.39. Die Beeinflussung scheint aber über die eigene Domäne hinausgegangen zu sein.

¹²² Vgl. EULER-ROLLE 1983, Kirchliche Gesamtausstattungen (Zit. Anm. 4) S. 117 ff.

ausschließlich durch die starke Gebundenheit an die Fläche auszeichnen sind gerade die wandgebundenen Altäre für die Beurteilung seiner Altarbaukunst interessant.

Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts wurde die Strenge des architektonischen Retabelaufbaues zunehmend gelöst, nahm an Größe beträchtlich zu und passte sich immer mehr an die umgebende Raumhülle an. Neben den schon im 17. Jahrhundert geprägten, traditionellen unbewegten Säulenädikulen, wie sie im Salzburger Dom 1628 (Abb.99) und daran angelehnt im Wiener Stephansdom 1641 (Abb.100) zu finden sind, traten vermehrt italienisch beeinflusste Altarlösungen auf, deren Grundlage die Ideen der Berninesken Altarlösungen Roms waren.¹²³ Zur Verbreitung römischer Altarformen trug zweifellos das von Johann Jacob Sandrart herausgegebene Stichwerk *de Rossis* über die römischen Altäre bei.¹²⁴ Aber vor allem aus Oberitalien stammende Wanderkünstler, wie die Familie Carlone, Giovanni Battista Barberini oder Giovanni Giuliani, verbreiteten zunehmend italienische Dekorationsformen.¹²⁵ So verwendete Giuliani unterschiedliche Formen römischer Altarinszenierung im Wiener Raum, wie am ehemaligen Hochaltar der Stiftskirche Heiligenkreuz 1694 (Abb.101) oder in der Pfarrkirche von Gaaden ab 1735.¹²⁶

Der Wandel der Altarbaukunst lässt sich auch anhand der durch zahlreiche Entwurfszeichnungen dokumentierten Entstehungsgeschichte des Hochaltars von Stift Melk nachvollziehen, an der mehrere Künstler beteiligt waren.¹²⁷

Um 1700 geschahen mit den innovativen Altarlösungen von Fischer von Erlach, Matthias Steinl und Andrea Pozzo (1642 – 1709) weitere wichtige Entwicklungsschritte.

Die spätbarocken Inszenierungen, wie Baldachin- oder Triumphpfortenmotive, machten ebenso italienische Theatralingenieure wie die Familie Galli- Bibiena bekannt.¹²⁸

Fischer von Erlach zeigte die Erfahrungen seiner Ausbildungszeit im Kreise Berninis in einer Reihe beispielhafter Altarbauten, wie die Hochaltäre der Wallfahrtskirche von Mariazell 1692 – 1705 (Abb.102) und der Salzburger Kollegienkirche 1706/07 (Abb.103), welche eine gekonnte Verknüpfung des Altarraumes mit dem gesamten Kirchenraum vollzogen.

¹²³ Zur Entwicklung der Altarbaukunst des 17. Jahrhunderts in Österreich siehe ROTTER 1957, Österreichischer Altarbau (Zit. Anm. 4)

¹²⁴ SCHEMPER 1998, Barockaltäre in Österreich (Zit. Anm. 5) S. 50

¹²⁵ Ingeborg SCHEMPER – SPARHOLZ, Skulptur und Dekorative Plastik, in: Hellmut Lorenz (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*. Band 4. Barock, Wien 1999, S. 476

¹²⁶ Luigi RONZONI, Giovanni Giuliani (1664 – 1744), Johann Kräftner (Hg.), *Kat. Ausst. Liechtenstein Museum Wien*. 13. März bis 2. Oktober 2005. Band 1: Essays, München, Berlin, London, New York 2005, S. 118 und S.141

¹²⁷ Vgl. SCHEMPER 1999, Skulptur und Dekorative Plastik (Zit. Anm. 125) S. 537 f.

¹²⁸ Ebenda S. 476

Dazu fanden die von Andrea Pozzo in der Wiener Franziskanerkirche 1706 (Abb.104) und Universitätskirche 1703/05 (Abb.105) gezeigten Altarformen reiche Nachfolge, die er schon im 1693 herausgegebenen Traktat veröffentlichte.¹²⁹

Einen Höhepunkt fand diese Entwicklung raumgreifender Altarbauten in den von Matthias Steinl unter dem Eindruck von Pozzo und Fischer entstandenen aus triumphalen Säulenaufbauten über konvex – konkav schwingenden Grundrissen entwickelten Raumaltäre, wie es der Hochaltar in Vornau 1701/4 bereits vor Augen führt. Dieses Altarkonzept bildete einen drastischen Gegenpol zu den wandgebundenen, architekturlosen Altären Hildebrandts. Die verschiedenen um 1700 entstandenen Altarlösungen blieben weitgehend bis in die 1770er Jahre aktuell und wurden immer wieder mit wenigen Modifikationen angewandt.

Beachtenswert ist die Tatsache, dass Künstler verschiedenster Berufsgruppen Altäre entwarfen. Bildhauer, Maler, Dekorationskünstler, aber auch Architekten oder Ingenieure befassten sich mit dem Planen von Altarbauten. Neben Fischer von Erlach und Hildebrandt zeigten sich auch Domenico Martinelli (1650 – 1719) und Anton Johann Ospel (1677 – 1756) für die Gestaltung von Altären, als Teil ihres Aufgabengebietes, verantwortlich. Ospel plante nicht nur die Architektur der Kirchen Sta. Maria de Mercede und St. Leopold in Wien, sondern auch deren Altarausstattung.¹³⁰ Einen konträren Standpunkt vertrat offenbar Jakob Prandtauer (1660 – 1726). Der erfolgreiche Architekt und „Bauunternehmer“ mehrerer Stiftsanlagen zeichnete keine Entwürfe für Raumdekoration oder Altäre, sondern agierte als Koordinator verschiedener Künstler, denen er diese Aufgaben übertrug.¹³¹

Es ist daher nicht kennzeichnend für Hildebrandt, dass er diese Gestaltungsaufgabe Altarbau übernahm, sondern die Ideen, die er in diesem Bereich einbrachte. Keinen Anteil hatte er in jedem Fall an der Entwicklung raumgreifender Altarinszenierungen, wie sie an Fischer von Erlachs Hochaltar von Mariazell 1692 – 1705, bei Matthias Steinls Hochaltar für das Stift Klosterneuburg 1728 (Abb.106) oder später an Melchor Hefeles Altar in Maria Taferl 1736 zur Ausführung kamen.¹³²

¹²⁹ Ebenda S. 476

¹³⁰ Vgl. Christine SALGE, Anton Johann Ospel. Ein Architekt des österreichischen Spätbarock 1677 – 1756, München, Berlin, London, New York 2007, S.188 f.

¹³¹ Vgl. Andreas GAMERITH, Apropos Jakob Prandtauer. Ein Annäherungsversuch an ein kulturhistorisches Phänomen, in: Wolfgang Huber und Huberta Weigl (Hg.), Jakob Prandtauer (1660 – 1726) Planen und Bauen im Dienst der Kirche, (Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten 8. Mai bis 30. Oktober 2010), St. Pölten 2010, S. 191 ff.

¹³² Im Gegensatz zu den Altarschöpfungen Matthias Steinls, trug Hildebrandt mit seinen Altarkonzepten nichts zur Entwicklung raumerschließender Altarbaukunst bei. Daher kann an dieser Stelle nicht näher auf diesen wichtigen Entwicklungsstrang der Altarbaukunst eingegangen werden.

5.2. Aus der Raumarchitektur entwickelte Altarbauten

Eine Besonderheit von Hildebrandts Altarbaukunst ist die enge Bindung seiner Retabel an die Wandfläche und der architektonischen Wandgliederung. Der Architekt präsentierte den Altar der Kapelle von Schlosshof (Abb.3) und den Hochaltar der Januariuskapelle (Abb.12) in einem aus der Wandgliederung entwickelten Rahmenarrangement. Diese Gliederungselemente, mehrheitlich sind es Pilaster, werden so zu einem Teil des Wandaltarretabels.

Der römischen Tradition der „Raumgliederädikula“ folgend bildete auch Andrea Pozzo den Hochaltar der Wiener Universitätskirche 1703/05 aus der Wandarchitektur des Raumes heraus (Abb.105). Vor den wandgebundenen Pilastern stehen Gebälksstücke tragende Vollsäulen, welche aus der Wandgliederung entwickelt in den Raum vorspringen. Darüber ist die Konstruktion von Giebelsegmenten und einer Baldachinkrone gebildet. Das zwischen den Säulen präsentierte Altarbild ist vom Rahmen zurückversetzt und durch seitlich eintretendes Licht beleuchtet. Einen ähnlichen aus der Raumarchitektur herausentwickelten Altar führte Andrea Pozzo schon um 1700 in S. Francesco Saverio in Trient aus (Abb.107).

In späterer Nachfolge wurden zahlreiche Altäre errichtet, die sich sowohl mit ihrem Grundriss, als auch durch ihre Pfeiler- oder Säulenstellung im Sinne Pozzos in das Apsisrund der Kirchen einpassten.¹³³ Jenem von Pozzo verbreiteten Altartypus folgt die aus der Raumordnung entwickelte Hochaltarädikula der Feldsberger Schlosskirche (Abb.87), die Antonio Beduzzi um 1723 anfertigte.

Die Wandgliederungselemente wurden nicht nur akzentuiert und plastisch als Altarädikulen hervorgehoben, sondern konnten, wie bei Hildebrandt, flach an der Wand gebunden bleiben und als Teil einer szenischen Komposition fungieren. Fischer von Erlach demonstrierte diese Möglichkeit am Hochaltar der Salzburger Kollegienkirche (Abb.103). Über Vollsäulen ragen Gebälksstücke in den Raum hervor wodurch der Chorraum abgeschränkt ist. Dahinter inszenierte Fischer von Erlach die Himmelfahrt Maria Immaculatas in einem Stuckrelief zwischen den Pilastern der Apsis. Dabei werden die Wandgliederungselemente von den Stuckwolken und Putti optisch aufgelöst und die Fenster als Lichtquellen in die Szenerie eingebunden.¹³⁴ Gleichsam zwischen die Apsispilaster eingebettet gestaltete Fischer ab 1716

¹³³ Dazu siehe: Herbert KARNER, Apsisaltäre. Zur Typengeschichte des Barocken Hochaltars im Wiener Einflussgebiet. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LI, Heft 2, 1997, S. 366 – 379

¹³⁴ Fischer entwarf für diesen Hochaltar einen gewaltigen Tabernakelbau, der leider schon 1737 wieder abgetragen wurde. Vgl. Hans SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, 2. Auflage, Wien 1976, S. 274

den Altar der Kurfürstenkapelle von Breslau.¹³⁵ Die mit Stuckwolken und Strahlen geschmückte Bundeslade überschneidet die flankierenden Pilasterschäfte (Abb.108). Seitlich der Mensa stehen die Begleitfiguren, Moses und Aron auf Postamenten. Abgeschränkt ist dieser Altarraum mittels Säulen über denen das Gebälk zu einer beinahe kreisrunden Form zusammenläuft.

Anton Johann Ospel erdachte ebenfalls flächige, aber perspektivisch wirkungsvolle Altarkonzeptionen. Seine durchwegs aus tektonischen Architekturgliedern bestehenden Retabel lösen sich nicht in der Fläche auf, wie bei Hildebrandt, sondern sind nur so eng mit der Wand verbunden, dass sie keinerlei räumliche Wirkung erzielen.¹³⁶ Das Gemälde des 1724 entstandenen Altars des Hl. Eustacchius in der Pfarr- und Wallfahrtskirche von Mariabrunn ist in die Wand der Kapelle eingelassen und wird seitlich von je zwei leicht schräg angeordneten Säulen und auf Postamenten ruhende Assistenzfiguren (Abb.110).¹³⁷ Mit Hilfe der Schrägstellung erreichte Ospel eine perspektivische Tiefenwirkung. Proportional sind die Säulen an die Raumarchitektur angeglichen, sodass sie Bestandteil der gesamten Kapellenarchitektur sind. In diesem Sinne ist auch das über dem Altarbild gelegene Fenster gestalterisch und inhaltlich in das Altarensemble einbezogen.

Der Hochaltar der um 1723 von Jakob Prandtauer und Joseph Munggenast barockisierten St. Pöltener Domkirche ist ebenfalls aus der Pilastergliederung des Raumes herausentwickelt. Das Altargemälde ist eng an die Wand gebunden und wird von den Raumpilastern und dem Gebälk gerahmt (Abb.109).

All diesen Altären gemeinsam ist die Bestrebung Teile der Raumarchitektur als Retabel für ein Gemälde oder eine szenische Darstellung zu nützen. So verhält es sich auch bei den Altarkonzeptionen Hildebrandts, welche sich die flache Wandgliederung zur Inszenierung zur Nutze machen.

So löste Hildebrandt das Retabel für den Altar der Schlosskapelle in Schlosshof praktisch in Fläche der Wand auf, indem er es aus den Stützelementen der Wandgliederung entwickelte. Bereits um 1720 spannte Hildebrandt das Altarbild Solimenas zwischen die Hermenpilaster der Belvederekapelle (Abb.1). Ein ähnliches Konzept verfolgte der Architekt bei dem um 1735 entstandenen Altar der Wiener Januariuskapelle (Abb.12).

Sowohl Pozzo als auch Beduzzi behielten Vollsäulen als Rahmenelemente bei, welche sich aus der Wandarchitektur herauslösten. Am Altar der Domkirche von St. Pölten blieben die

¹³⁵ Vgl. Konstanty KALINOWSKI, Barock in Schlesien. Geschichte, Eigenart und heutige Erscheinung, München 1990, S. 96

¹³⁶ SALGE 2007, Ospel (Zit. Anm. 130) S.202

¹³⁷ Ebenda S. 201

rahmenden Stützen hingegen wandgebundene Pilaster. Obwohl Fischer von Erlachs plastisch, raumgreifende Altarbauten einen klaren Gegenpol zu Hildebrandts Wandaltären bildet, kann man den Altar der Kollegienkirche oder der Breslauer Kurfürstenkapelle in Hinblick der Verwendung der Raumgliederungselemente als Teil der Altarinszenierung durchaus mit Hildebrandts Altären vergleichen.

Obgleich diese Altäre Fischers weniger bekannt sind, schuf auch er wandgebundene Retabel, denen jedoch meist, seiner ursprünglichen Ausbildung als Bildhauer entsprechend, skulpturale Darstellungen zu Grunde lagen. Wo Fischer das zentrale Wandfeld der Apsis mit einer plastischen Szenerie aus Stuck füllte, verwendete Hildebrandt die Pilastergliederung stets als Rahmenelemente für seine ornamental gerahmten, meist von Engeln präsentierten Altarbilder. Dazu brauchte Hildebrandt in den intimeren Sakralräumen, die er ausstattete, keine zusätzliche Abschränkung des Altarraumes durch Säulen, die Fischer sowohl in der Kollegienkirche, als auch in der Breslauer Kurfürstenkapelle nutzte. Obgleich der Wandaltar des St. Pöltner Doms mit seiner Pilasterrahmung an die Fläche gebunden bleibt, wird auch hier der Altarraum durch leicht eingezogene Pfeiler abgeschränkt.

Eindeutig in Hildebrandts Tradition stehen wohl die Altarkonzepte von Franz Anton Pilgram (1699 – 1761), wie es ein Seitenaltar der Elisabethinen Kirche von Pozsony ab 1738 vor Augen führt (Abb.111). Das Altarbild ist in eine sehr flach ausgebildete Ädikula eingebettet, die sich aus der architektonischen Gliederung des Raumes entwickelt.

Auf Pozzos Einfluss geht dagegen Pilgrams Altar der Schlosskapelle in Riegersburg von 1755 zurück, deren Säulenrahmung sich aus der flachen Wandgliederung herauslöst (Abb.112).¹³⁸

5.3. Volutenretabel

Die um 1703/04 entstandenen Seitenaltäre der Johannesspitalkirche von Fischer von Erlach sind verhältnismäßig flach gehaltene Wandretabel und eignen sich für einen Vergleich mit Hildebrandts Altarlösungen (Abb.113).¹³⁹ Über der Predella mit flankierenden Volutenkonsolen sitzt das Altarbild, das seitlich von Engelsatlantpilastern gerahmt ist. Diese stützen den konvex, konkav geschwungenen Giebel. Hier sind bereits zwei auffällige Unterschiede zu Hildebrandt erkennbar. Einerseits verwendete dieser nie derart plastisch

¹³⁸ Vgl. Hanna EGGER, Franz Anton Pilgram, der Baumeister von Schloß Riegersburg, in: Marianne Gräfin Pilati von Thassul zu Daxberg (Hg.), Barockschloss Riegersburg. Festschrift anlässlich des 20 jährigen Bestehens des Museums, Horn 1987 S. 17

¹³⁹ SEDLMAYR 1976, Fischer von Erlach (Zit. Anm. 134) S. 269

vortretende Giebelformen, andererseits bildete Hildebrandt die seitlichen Rahmenelemente eher aus Ornamentformen wie Voluten, als aus figürlichen Elementen. Solche Volutenkonfigurationen zur Rahmung von Portalen und Fenstern machte sich schon Guarino Guarini zunutze, dessen Architektur Hildebrandt zweifellos kannte.¹⁴⁰ Ein aus Volutenstützen gebildetes Retabel weist auch der Hochaltar in Immacolata Concezione in Turin auf (Abb.114). Dieser Altar könnte Vorbild für Hildebrandts und Beduzzis Volutenaltäre gewesen sein. Diese hauptsächlich aus Voluten gebildete Retabelform erfreute sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem als Form für Seitenaltäre in unseren Breiten großer Beliebtheit.

Eines der frühesten österreichischen Beispiele eines Volutenaltars zeigt ein Entwurf von Antonio Beduzzi für die Melker Stiftskirche um 1716 (Abb.88), auf dem die seitlich zu Voluten eingerollten Stützen das Gebälk samt Volutengiebel tragen. Die Volutenrahmung erhält hier eine unverkennbar tektonische Aufgabe.

Hildebrandt verwendete vor 1720 noch keine Volutenretabel. Die für die späteren Landkirchen vorbildhafte Kirche von Pottendorf erhielt zwar architekturlose Seitenaltäre, diese entsprechen aber noch nicht dem später häufig verwendeten Typus des Volutenretabels. Beduzzi wählte die Form für einige Schlosskapellenaltäre. Der im Jahr 1723 entstandene Entwurf, der vermutlich den Altar der Schlosskapelle von Ladendorf darstellt, zeigt ein Volutenretabel, dessen seitliche Volutenstützen schräg nach vorne geklappt sind (Abb.90). Gegenüber dem Entwurf für den Seitenaltar der Stiftskirche in Melk ist der Kapellenaltar weniger tektonisch aufgebaut. Es gibt kein klar definiertes Gebälk oder Gesims, sodass ein fließender, nahezu malerischer Übergang von den seitlichen Volutenstützen zum Giebel entsteht. Ein Jahr später wurde ein ähnlicher Altar für die Schlosskapelle in Petronell von Beduzzi errichtet (Abb.89). Die seitlichen Volutenstützen sind hier ebenfalls plastisch in den Raum tretend. Dabei gewinnen die unteren Volutenrollen an Größe, um Engelsfiguren Platz zu bieten. Hinter den oberen Volutenrollen schwingt der Aufbau nach innen und wird von einem Volutengiebel abgeschlossen.

Matthias Steinl kannte die Form des Volutenretabels und wandte sie gegenüber Beduzzi und Hildebrandt vergleichsweise früh an. Pühringer schreibt Steinl den Hochaltar der Pfarrkirche von Langenzersdorf zu (Abb.115), der eine enge Verwandtschaft mit dem im Jahr 1715 entstandenen gesicherten Werk Steinls in der Kirche der Barmherzigen Brüder in Breslau aufweist (Abb.116).¹⁴¹ Steinl verzichtete auf einen architektonischen Aufbau, das Altarbild

¹⁴⁰ Guarini wirkte zwischen 1666 und 1681 in Turin. Vgl. Harold MEEK, *Guarino Guarini and his architecture*, London 1988, S. 119. Hildebrandt hatte vermutlich die Gelegenheit die Stadt entweder schon während seiner Jugend, die er in Genua verbrachte, oder danach im Zuge des Feldzuges in Piemont zu besichtigen. Vgl. GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 7 f. und S. 201

¹⁴¹ PÜHRINGER- ZWANOWETZ 1966, Matthias Steinl (Zit. Anm. 7) S. 93

wird von seitlichen Volutenflügeln gestützt. Wesentlich für die Einbettung des Retabels in den Raum ist hier die hinterfangende Draperie, die bei Hildebrandt keinesfalls vorkommt.

Der Altar von Langenzersdorf steht vor allem Beduzzis Altarlösung von Schloss Petronell nahe. Die Volutenstützen sind konvex nach vorne geklappt und nehmen sitzende Engelsfiguren auf. Der Übergang zum Altargiebel ist weniger fließend gestaltet, da die oberen Volutenrollen mit einem Gesimsstück abgeschlossen sind, auf dem der Giebel ruht.

Vermutlich erst um 1720 entwarf Hildebrandt eines seiner ersten Retabel mit seitlich flankierenden Voluten für die Pfarrkirche von Parndorf (Abb.15/16). Das Altarbild ist von sehr locker arrangierten Voluten umgeben, wobei Hildebrandt die unteren Volutenrollen als Übergang zur darunter befindlichen Sockelzone nützte. Hinter den oberen kleineren Volutenrollen schwingt dieser Rahmenbau, ähnlich wie bei Beduzzi, nach innen und wird mit einem Giebelfeld abgeschlossen. Gegenüber den Altären seines Kollegen bleibt dieses Retabel flach an die Wand gebunden.

Erst in den 1730er Jahren errichtete Hildebrandt mehrere Volutenretabel in den Landpfarrkirchen von Aspersdorf und Stranzendorf. Ein vergleichbar plastisch ausformuliertes Volutenretabel gestaltete Hildebrandt um 1730 für die Pfarrkirche von Zauchtl (Abb.14). Es ist ähnlich dreidimensional, wie Steinls Langenzersdorfer Altar oder jene Altäre, die Beduzzi für die Schlosskapellen in Ladendorf und Petronell erdachte. Die seitlichen Volutenstützen des Zauchtlers Hochaltars treten schräg nach vorne und passen den Altar so gezielt an den polygonalen Chor an.

Die von Hildebrandt entworfenen Gruftkapellenaltäre in der Göllersdorfer Loretokirche (Abb.25) fallen gegenüber den Seitenaltären in Stranzendorf (Abb.44) und Aspersdorf (Abb.41) ebenso wegen ihrer plastischen Ausformung und der Anwendung architektonischer Gliederungselemente auf. Neben den äußerst flachen Wandaltären mit flacher, wandgebundener Volutenrahmung, wandte Hildebrandt demnach auch dreidimensional ausformulierte Volutenstützen an. Eine solche Plastizität zeichnet auch den 1737 gestifteten Altar der Josefskapelle in Gumpoldskirchen aus (Abb.58). Typisch für Hildebrandt ist der mittige Knick der Stützen, welcher auch am Entwurf des Querhausaltars der Göllersdorfer Pfarrkirche zu sehen ist.

Ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurden immer häufiger Altäre errichtet die der Form eines Volutenretabels entsprechen. Die um 1740 entstandenen Seitenaltäre der Schlosskapelle von Rosenau sind eng an Beduzzis Altarkonzept für die Schlosskapelle in Ladendorf angelehnt

(Abb.117).¹⁴² Die seitlichen Volutenstützen ragen schräg nach vorne und nehmen auf den Volutenrollen Figuren aus.

Die Form des Volutenretabels war um 1740 offensichtlich schon bekannt, was auch der zu dieser Zeit entstandene Seitenaltar der Pfarrkirche von Weitra beweist (Abb.118).¹⁴³ Dessen Giebelfeld wird von Volutenstützen gehalten, die das Altarbild rahmen und auf denen kleine Putti sitzen.

Der zur gleichen Zeit angefertigte Entwurf eines Seitenaltars der Wallfahrtskirche in Rafingsberg aus dem Stiftsarchiv Zwettl zeigt in seiner linken Variante ein Retabel mit Volutenstützen über einem Sockel und mehreren Putti (Abb.119).¹⁴⁴ Interessant ist der auf der oberen Volutenrolle sitzende Putto, der ein Kapitell hält. Die rechte Variante ist von den architektonischen Elementen gelöst und zeigt eine Volutenkonfiguration, die als Stützelement des Gebälks dient. Durch diese einander gegenübergestellten Variationen wird deutlich, dass Voluten sowohl als Gliederungselemente innerhalb eines architektonisch geprägten Aufbaues fungieren konnten, aber auch völlig ohne architektonischen Rahmengerüst in malerischer Weise eingesetzt wurden. Links ersetzt die Volutenkonstruktion einen Pfeiler, rechts übernimmt ein malerisch geformter Volutenaufbau die Funktion eines Sockels und einer Stütze zugleich.

Am Altar des Hl. Johannes von Nepomuk in der Unterkirche der um 1750 umgestalteten Kathedrale von Nyitra bediente sich auch Franz Anton Pilgram der Form des Volutenretabels.¹⁴⁵ Die rahmenden Volutenstützen sind unten zu größeren Voluten eingerollt, auf denen Putti sitzen, während die oberen, kleinen Volutenrollen nahtlos in die Altarverdachung übergehen (Abb.120).

Im späten 18. Jahrhundert löste sich das Volutenretabel immer öfter aus seinem bei Hildebrandt meist noch vorhandenen architektonischen Gefüge und wurde zu einer rein ornamental ausgebildeten Rahmenform für das Altarbild. Um 1770 entstand der Altarentwurf eines Seitenaltars der Stiftskirche von Herzogenburg, der ebenfalls ein Volutenretabel präsentiert (Abb.121). Die seitlichen, konvexen Stützen gehen nach oben und unten in Volutenrollen über. Den Altargiebel bilden verschiedene Volutenkonfigurationen. Der Entwurf ist wohl dem Sebastianaltar der Stiftskirche zuzuordnen und wurde um 1773/74 mit geringfügigen Veränderungen ausgeführt. Das Werk von Jakob Moesl ist ein weiterer Volutenaltar, welcher sich in der Pfarrkirche von Herzogenburg befindet und 1773 ausgeführt

¹⁴² Vgl. DEHIO NÖ 2010, (Zit. Anm. 31) S. 995 f.

¹⁴³ Ebenda, S. 1274

¹⁴⁴ Vgl. Johann KORNBIHLER, Barocke Altarentwürfe, Kat. Ausst. Sonderausstellung Diözesanmuseum St. Pölten 1987, S. 17

¹⁴⁵ Pál VOIT, Franz Anton Pilgram. 1699 – 1761, Budapest 1982, S. 358

wurde (Abb.122). Das Retabel steht noch viel deutlicher in der Tradition von Beduzzis und Hildebrandts Altarlösungen. Die Volutenstützen ragen dreidimensional nach vor und tragen eine Art Gesims. Die unteren Volutenrollen fungieren als Sitzplatz für die Assistenzfiguren. Ebenfalls tektonisch wirken Moesls Volutenstützen am Altarentwurf für einen Seitenaltar in Maria Taferl.¹⁴⁶

Untektonisch, in einem ornamentalen Sinne, gestaltet wurden der von Johann Georg Dorfmeister entworfene Kreuzaltar der Wiener Mariahilferkirche aus dem Jahr 1770 (Abb.123) und die ab 1740 ausgeführten Seitenaltäre der Wallfahrtskirche von Hafnerberg (Abb.124).¹⁴⁷ Beiden liegen offensichtlich die Gestaltungsformen der Altäre von Beduzzi und Hildebrandt zu Grunde. Für die Verbreitung der Altarform des architekturlosen Volutenretabels war Johann Baptist Straub bedeutsam, wie es die Seitenaltäre in Schäßlarn 1755 – 64 zeigen.¹⁴⁸

Hildebrandt war nicht der erste Künstler, der die Form des Volutenretabels in unseren Breiten anwandte, denn seine Altarbauten sind zeitversetzt zu jenen von Beduzzi und Steinl entstanden. Der Architekt entwarf sowohl plastisch ausformulierte Altaraufbauten mit Volutenstützen, als auch sehr flache Wandretabel mit Volutenrahmen. Dabei gab er das tektonische Zusammenspiel von Volutenstütze und darauf lastender Altarverdachung, im Gegensatz zu Beduzzi, nie gänzlich auf. Obwohl Hildebrandt den Typus des Volutenretabels nicht selbst erfand, verwendete er ihn bei zahlreichen Altären, und trug so beachtlich zu dessen Formentwicklung und Verbreitung bei.

5.4. Engelaltäre

Das Motiv des von Engeln getragenen Altarbildes spielte bei Hildebrandts Altarkonzepten eine wichtige Rolle. Dieses wurde ursprünglich in Rom entwickelt, wo es vor allem von Gian Lorenzo Bernini um 1660 für seine Altarkonstruktionen verwendet wurde.¹⁴⁹ Neben den Querhausaltären in Santa Maria del Popolo (Abb.125) und dem Hochaltar in Sant Andrea al

¹⁴⁶ KORNBICHLER 1987, Barocke Altarentwürfe (Zit. Anm. 143) S. 21 f.

¹⁴⁷ Zum Altar der Mariahilferkirche siehe: Luigi RONZONI, Kat. Nr. 80. Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariae Himmelfahrt. Wien Mariahilf. Entwurf für den Kreuzaltar 1769/70, in: Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 250. Über die Altarausstattung der Wallfahrtskirche in Hafnerberg: Lydia GRASL, Wallfahrtskirche Hafnerberg, phil. Dipl. Wien 1994, S.36 ff.

¹⁴⁸ Neben diesen Altären könnten auch die heute verlorenen architekturlosen Seitenaltäre der Wiener Schwarzschanerkerkirche Volutenaltäre gewesen sein. Vgl. RONZONI 1998, Kat. Nr. 80 (Zit. Anm. 147) S. 250

¹⁴⁹ Über die genaue Entwicklung des Motivs vgl. Renate JÜRGENS, Die Entwicklung des Barockaltars in Rom, phil. Diss. Hamburg 1956, S.160 ff.

Quirinale war vor allem die Altarlösung der Kirche von San Tommaso in Castel Gandolfo vorbildhaft für den von Hildebrandt verwendeten Typus (Abb.126). Berninis ovales Hochaltarbild scheint zwischen den flankierenden Doppelpilastern des Retabels von den schwebenden Engeln getragen zu werden. Ähnlich wird auch das Altargemälde in Sant Andrea al Quirinale von Engeln empor getragen.

Die Verwendung der Engelsfiguren, die Gemälde in einem szenischen Sinn tragen, half dabei den Konflikt zwischen der immer plastischer werdenden Altararchitektur und dem weiterhin flachen Altarbild zu lösen.¹⁵⁰ Deutlicher Unterschied zu Berninis Altarlösung in Castell Gandolfo ist, dass Hildebrandt keine explizit als Altarretabel erkennbare Rahmenarchitektur benötigte, sondern das Altarbild gezielt in die Raumgliederungselemente der Apsis hineinsetzt (Abb.51).¹⁵¹

Nach eigenen Angaben war Hildebrandt als Schüler von Carlo Fontana in Rom.¹⁵² Sein Lehrer verwendete das Motiv des von Engeln getragenen Altarbildes nachweislich, wie der 1679 entstandene Altar in Santa Maria dei Miracoli oder die 1696 für den Hochaltar von Santa Maria della Steccata in Parma gezeichneten Entwürfe (Abb.127) demonstrieren. Ein Romaufenthalt Hildebrandts ist jedoch für die Kenntnis des Motivs nicht zwingend. Als einer der folgenreichsten Erfindungen der römischen Altarbaukunst des Barock fand das Motiv schon sehr bald Eingang in die Kunst im Raum des heutigen Österreich. Bereits 1673/74 zeigten die von Giovanni Antonio Dario entworfenen Triumphbogenaltäre von Maria Plain ein Engelmotiv (Abb.128). Die seitlich stehenden Engelsfiguren scheinen das Altarbild zu stützen, während kleine fliegende Putti das runde, mit einer Glorie gerahmte Aufsatzbild emporzuheben scheinen. Wenig später (1682/86) trugen die von Michael Zürn stammenden Engel die rechteckigen Seitenaltarbilder der Stiftskirche von Kremsmünster (Abb.129).¹⁵³

Die Altäre lassen sich mit den 1658 entstandenen Querhausaltären in Santa Maria del Popolo vergleichen. Es waren vor allem oberitalienische Künstler, die römische Gestaltungsprinzipien nördlich der Alpen verbreiteten. Beispielsweise plante der italienische Künstler Baldasar Fontana 1696 zwei von Engeln präsentierte Altäre für die Krakauer St. Anna Kirche (Abb.130).¹⁵⁴ In Wien tauchte das Motiv im Rahmen der um 1669 entstandenen

¹⁵⁰ Ebenda S. 160

¹⁵¹ Erstmals verwendete Hildebrandt diese Altarlösung in der 1718 geweihten Pfarrkirche von Pottendorf.

¹⁵² Seine Ausbildung bei „Cavalliere Fontana“ wird in Hildebrandts 1720 ausgestellttem Adelsdiplom angegeben. GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 8. Anm. 6.

¹⁵³ EULER-ROLLE 1983, Kirchliche Gesamtausstattung (Zit. Anm. 4) S. 120

¹⁵⁴ Mariusz KARPOWICZ, Baldasar Fontana. Un berniniano ticinese in Moravia e Polonia, Lugano 1990, S. 191 ff.

Stuckausstattung der Servitenkirche des Giovanni Battista Barberini auf (Abb.131).¹⁵⁵ Hier scheinen Putti die ovalen Freskenfelder wie Medaillons zu stützen.

Engelsaltäre waren demnach in unseren Breiten bekannt und wurden vor allem im ländlichen Raum, oft in Kombination mit Akanthusrahmen, verwendet.¹⁵⁶

Auch Johann Bernhard Fischer von Erlach präsentierte das Motiv an den 1702 entstandenen Seitenaltären der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg (Abb.132). Die auf der Predella stehenden Engelsfiguren scheinen einen ovalen Bildrahmen zu halten. Dieses Bildfeld wird jedoch nicht nur von den Figuren gestützt, es ist in ein rotmarmornes Pilasteretabel eingespannt, das sich klar von der Raumgliederung absetzt. Schwebende Engel, die ein gemaltes Bild darbieten, kommen auch am Altarentwurf der Wallfahrtskirche Strassengel bei Graz um 1687 vor.¹⁵⁷

Auf Fischers Zeichnung ist das Motiv zentrales Thema, wird aber innerhalb eines Säulenretabels vorgeführt. Die Wahl des Motivs wurde hier vermutlich auch dadurch angeregt, dass der neue Altarbau ein Mariengnadenbild aufnehmen sollte.

Im Vergleich zu der von Hildebrandt erstmals 1718 präsentierten Hochaltarlösung erscheint das Motiv der Engel hier vollkommen anders (Abb.70). Hildebrandt verzichtete völlig auf einen rahmenden Retabelbau, das Gemälde wird nur in einem schmalen Rahmen präsentiert und von schwebenden Engeln getragen. Dazu ist die Mensa freistehend in den Raum gerückt. Entscheidend ist die Positionierung von Altarbild und Engeln zwischen den Raumpilastern, wodurch die Altarkomposition an Statik gewinnt. Ähnlich frei an der Apsisrückwand angebracht, ist das Altarbild in Sant Andrea al Quirinale, doch wirkt die gesamte Altarkomposition hier wesentlich komplexer und erstreckt sich über die architektonische Rahmung der Altarnische hinaus (Abb.133).

Mit Fischers Seitenaltären vergleichbar ist ein Entwurf für die Seitenaltäre der Salzburger Kirche Maria Bülhel, der allerdings, wie Hildebrandt, die raumgliedernden Pilaster als Rahmenelemente der Altarbilder benützt (Abb.134). Unmittelbar dem Wandretabel zugehörig ist die Altarverdachung. Eine solche, eng mit dem Altarbildrahmen verbundene Verdachung, finden wir auch am Altar der Schlosskapelle des Oberen Belvedere (Abb.1).

Ein Altarkonzept, das mit Hildebrandts Pottendorfer Hochaltarlösung verwandt ist, wird in der ehemaligen Stiftskirche von Pöllau vorgeführt (Abb.135). Hier rahmen die Apsispilaster das Hochaltarbild, das von fliegenden Engeln präsentiert wird. Der Altar wurde zwar schon 1716 geweiht, doch fügte man 1779 ein neues Altarbild hinzu. Das ursprüngliche

¹⁵⁵ Ingeborg SCHEMPER, Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum, Wien 1983, S. 137

¹⁵⁶ Vgl. EULER ROLLE 1983, Kirchliche Gesamtausstattung (Zit. Anm. 4) S. 120

¹⁵⁷ Der Hochaltar wurde nicht nach Fischers Entwurf ausgeführt. Vgl. SEDLMAYR 1976, Fischer von Erlach (Zit. Anm. 134) S. 237

Hochaltarbild von Görz ist dahinter noch erhalten.¹⁵⁸ Die Ähnlichkeit zum Pottendorfer Altar ist höchstwahrscheinlich erst durch die spätere Umgestaltung entstanden.

Ein gleichartiges Altarkonzept, wie es Hildebrandt häufig ausführte, zeigt der St. Jakobs Dom von Jičín (Abb.136).¹⁵⁹ Das aufwendig gerahmte Altarbild ist zwischen den Pilastern der Apsis angebracht und wird von schwebenden Engeln gehalten. Unterhalb des Bildes befindet sich ein prunkvoller Aufbau, dessen höherer Mittelteil das Tabernakelhäuschen rahmt und mit seinen seitlichen Teilen die Portale einschließt. Dieser außergewöhnlich reich gestaltete Unterbau ist von Heiligenfiguren und Engeln bevölkert und bildet optisch einen Sockel für das dahinter angebrachte Altargemälde. Die aufwendige Gestaltung des Altars entspricht natürlich auch der hochrangigen Funktion der Kirche. Hildebrandts immer wieder verwendetes Altarkonzept, das wohl durch die Kirchen von Alt Ehrenberg und Georgswalde in dieser Region bekannt wurden, ist hier durchaus erkennbar, wenn auch in einer viel prunkvolleren Ausführung.

Hildebrandt entwickelte diese spezielle Altarform aus einer allgemeinen Motivtradition heraus und formte sie für einen bestimmten Zweck, als Hochaltar für Landkirchen, in seiner charakteristischen Art und Weise um, ohne architektonischen Retabelaufbau im Rahmen der Raumgliederung.

Für Hildebrandt wurden die Bildtragenden Engel dabei zum schematisch verwendbaren Motiv, das er unabhängig ihrer ursprünglich wichtigen ikonographischen Bedeutung einsetzte. Die, das Altarbild empor tragenden Engel werden in keine konkrete, Bedeutungsabhängigkeit mit dem Bildinhalt der Gemälde oder Ausstattungsinhalt der Kirchen gebracht. Sie sind sehr formelhaft als Himmelsboten zu verstehen, die das Altargemälde einerseits als Bild verständlich machen, andererseits den Altarraum selbst durch ihr Erscheinen in eine jenseitige Sphäre verwandeln.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Obwohl sich die Ähnlichkeit der Altäre von Pottendorf und Pöllau offenbar erst um 1780 ergeben hat, gibt es eine zusätzliche Verbindung zwischen beiden Kirchen. So arbeitete der Polier und Maurer Peter Schick an der Pöllauer Kirche mit, bevor er 1717 bei den Bauarbeiten der Pottendorfer Pfarrkirche starb. Vgl. Gottfried ALLMER, Stifts und Pfarrkirche St. Veit in Pöllau, Christliche Kunststätten Österreichs, Salzburg 1995, S. 5

¹⁵⁹ Im Jahr 1634 erhielt die Kirche ihre erste Altarausstattung. In den Jahren 1681 und 1767 kam es zu Kirchenbränden. Vermutlich wurden die Altäre um diese Zeit erneuert. Vgl.:

<http://www.jicin.farnost.cz/kostely.html> (19.2. 2011)

¹⁶⁰ Die Anwesenheit von Engeln während der Hl. Messe ist zu Hildebrandts Zeit fester Bestandteil der christlichen Vorstellungswelt und war immer wieder Thema von Predigten. Im Vergleich spielt bei der Ausstattung der Stiftskirche von Kremsmünster das Thema der Engel eine große Rolle im Gesamtprogramm. Vgl. EULER – ROLLE 1983, Barocke Gesamtausstattungen (Zit. Anm. 4), S. 121 und Leonore PÜHRINGER – ZWANOWETZ, Stiftskirche, in: Österreichische Kunsttopographie. Band XLII. Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster. 1. Teil. Das Stift – Der Bau und seine Einrichtung, Eva Frodl – Krapf (Hg.) Wien 1977, S. 252

5.5. Form und Funktion - Schlosskapellen und ländliche Patronatskirchen

Altarbaukunst völlig von liturgischer und ikonographischer Bedeutung losgelöst zu betrachten ist begrenzt zielführend, da es oftmals gerade diese Komponenten sind, welche das Aussehen eines Altars wesentlich mitbestimmen. Daher ist es notwendig sich im Klaren darüber zu sein, für welche Funktion die Altäre entworfen und errichtet wurden.

Ein wesentlicher Teil der Altarbaukunst Hildebrandts entstand in direktem Zusammenhang mit Schlossbauten. Die Integration von Kapellen in Palastanlagen ist eine Tradition, die bis ins 8. Jahrhundert zurückreicht.¹⁶¹ Im 18. Jahrhundert wurde die Kapelle zunehmend Teil einer repräsentativen Raumfolge und passte sich in die zumeist symmetrisch angelegten Schlossbauten ein.¹⁶² Hier wurde Mansarts Schlosskirche von Versailles, die zwischen 1690 und 1710 entstand, zum Vorbild.

Hildebrandts Schlosskapellen treten nach außen kaum in Erscheinung. Waren sie durch einen älteren Bau nicht schon in ihrer Position vorgegeben, integrierte er sie ohne erhebliche Auszeichnung in den Gesamtplan der Architektur. Die Position der Schlosskapelle von Schlosshof war bereits durch einen älteren Vorgängerbau festgelegt.¹⁶³ Im neu geplanten Oberen Belvedere befindet sich die Kapelle in einem der Ecktürme und wird nach außen allein von einem Kreuz über dem Portal verraten. Ebenso sind die Schlosskapellen von Göllersdorf, Schloss Bruck an der Leitha und im Gartenpalais Mansfeld Fondi/Schwarzenberg nach außen kaum sichtbar. Eine Ausnahme bildet die 1735 geweihte Januariuskapelle des Gartenpalais der Grafen Harrach, die durch einen Glockenturm deutlich als Kirchenbau hervorgehoben wurde (Abb.137).¹⁶⁴ In der Regel erstrecken sich die Schlosskapellen über zwei Geschoße mit eingezogenen Emporen. So war eine Aufteilung der Stände möglich, ohne eine gänzlich räumliche und optische Trennung zu erzwingen.

Da die Kapelle ein wesentlicher Bestandteil der repräsentativen Räumlichkeiten eines Palastbaues war, verwundert es kaum, dass diese auch Johann Bernhard Fischer von Erlach als eine bedeutende Gestaltungsaufgabe wahrnahm. Vom Kapellenaltar im Schloss Schönbrunn blieb eine Entwurfszeichnung erhalten, in welche Johann Michael Rottmayr eine

¹⁶¹ Vgl. Frank RAUDA, Schlosskirchen und Schlosskapellen in Österreich und Deutschland. Ein Beitrag zur Baugeschichte des 18. Jahrhunderts, phil. Diss. Wien 1965, S. 6 f.

¹⁶² Ebenda S. 21.

¹⁶³ Vgl. Helmut LORENZ, Zur Baugeschichte von Schlosshof, in: Liselotte Hanzl-Wachter, Schlosshof, 2005, S. 36

¹⁶⁴ Die Beschriftung des Kleiner Stiches verweist nicht nur auf das Gartengebäude, sondern auch ausdrücklich auf die Kapelle.

Skizze für das Altarbild eingefügt hatte (Abb.138).¹⁶⁵ Sie entstand vermutlich zwischen 1705 und 1707 und zeigt eine Seite des geplanten Altarretabels. Fischer rahmte das Gemälde in einem doppelsäuligen Retabel samt Aufsatz. Dabei tritt der Sockel für die Säulen neben dem Altartisch deutlich in den Raum und ist innen leicht abgeschrägt, sodass die äußere Säule jeweils ein Stück vor der inneren steht. Zwischen den Säulen ist in die Sockelzone ein Volutenpostament für Assistenzfiguren eingelassen. Das Gebälk über den Säulen ragt entsprechend der Sockelform in den Raum hinein. Darüber schwingt die seitliche Aufsatzrahmung nach hinten und mündet in einem halbrunden Giebel mit bekrönender Dreifaltigkeitsgruppe. Das Altarblatt überschneidet die Gebälkszone und verbindet so den unteren und oberen Bereich des Altarbaus.

Eine vergleichbare Altarlösung ist in der Schlosskirche von Mirabell in Salzburg zu finden (Abb.9). Gleich ob Beduzzi oder Hildebrandt diese entwarfen, ist die Grundstruktur des Altars äußerst ähnlich. Zwar gibt es in Mirabell nur ein Säulenpaar, das von je einem Pfeiler flankiert wird, doch sind die konkave Ausformung von Gebälk und Sockel mit den eingesetzten Figurenpostamenten und das vom Altarbild überschchnittene Gebälk durchaus vergleichbar mit dem Altarentwurf für Schloss Schönbrunn.

Neben diesem erhaltenen Entwurf sind wenige Schlosskapellenaltäre von Johann Bernhard Fischer von Erlach bekannt geworden. Sie waren jedoch auch in anderen Palästen Fischers vorhanden, wie in Engelhartstetten/Niederweiden, Klesheim und im Gartenpalais Trautson in Wien. Leider sind keine Altäre mehr erhalten.¹⁶⁶

Einige bedeutende Schlosskapellenaltäre von Antonio Beduzzi wurden bereits erwähnt. Anders als bei Hildebrandt kamen seine Altarprojekte nicht zwingend in Zusammenhang mit einer größeren Bauaufgabe zu Stande. Da sein Aufgabenbereich sehr vielfältig war wurde der Dekorationskünstler auch für einzelne Gestaltungsaufgaben herangezogen. Vor allem seine architekturlosen Retabel von Petronell, Ladendorf oder der Residenz Salzburg waren für Hildebrandts Altarbaukunst von großer Bedeutung. Beduzzis Ausstattungen zeigen das breite Spektrum künstlerischer Gestaltungsmöglichkeiten für diesen Aufgabenbereich.

Gerade die wandgebundenen, aus dekorativen Zierelementen gestalteten Wandaltäre eigneten sich besonders gut für die meist beengten Schlosskapellenräumen. Die in der Wandstruktur aufgelösten Altäre der Schlosskapelle von Karnabrunn (Abb.139/Abb.140) stehen wohl in Hildebrandts und Beduzzis Gestaltungstradition. Ebenso zeigt die Ausstattung der ehemaligen

¹⁶⁵ SEDLMAYR 1976, Fischer von Erlach (Zit. Anm. 134) S. 275. Das Altarbild von Rottmayr befindet sich heute in der Wiener Augustinerkirche. Maria Theresia ließ die Schlosskapelle ab 1743 von Nikolaus Pacassi und nicht von dem schon greisen Johann Lucas von Hildebrandt umgestalten. Vgl.: <http://www.schoenbrunn.at/wissenswertes/rundgang-durchs-schloss/schlosskapelle.html> (am 25. 2. 2011)

¹⁶⁶ Vgl. SEDLMAYR 1976, Fischer von Erlach (Zit. Anm. 134) S. 257 und S. 279

Schlosskapelle von Breitenfurth eine gewisse Ähnlichkeit mit jener der Kapelle im Oberen Belvedere.¹⁶⁷

Neben dem, für intimere Räumlichkeiten perfekt geeigneten, Typus eines Wandretabels oder architekturlosen Volutenretabels wurden auch Altäre von gänzlich anderer Form für denselben Verwendungszweck angefertigt. Die 1722 entstandene Schlosskapelle von Eckartsau ist völlig anders gestaltet, als wir es von Hildebrandt kennen. (Abb.141) Hinter einer frei im Raum stehenden Altarmensa mit Tabernakelhäuschen und betenden Engelsfiguren inszenierte Beduzzi eine himmlische Szenerie aus Stuckplastik an der Rückwand der Kapelle. Diese überschneidet, ähnlich wie der Altar der Salzburger Kollegienkirche, die Raumgliederungselemente und bezieht die seitlichen Figuren mit ein, die auf wolkenförmigen Konsolen stehen. Auch Hildebrandt bediente sich solcher locker ins Altarensemble aufgenommener Assistenzfiguren auf Postamenten, wobei die Figuren im Oberen Belvedere auf architektonisch formulierten Konsolen stehen. Ähnlich aus Stuckfiguren konzipiert, wie der Schlosskapellenaltar von Eckartsau sind die Seitenaltäre für Schloss Feldsberg, bei denen es sich um gesicherte Werke Antonio Beduzzis handelt (Abb.142).¹⁶⁸ Hildebrandt bereicherte seine Altäre auch mit Figurenschmuck, er machte ihn aber nicht zum Hauptbildträger, sondern beharrte vorwiegend auf einem zentralen Gemälde.

Die von Giovanni Battista Allio aufwendig gestaltete Schlosskapelle von Schwarzenau entstand ab 1732 für Graf Polheim, der sein katholisches Glaubensbekenntnis zum Thema der Ausstattung machte.¹⁶⁹ Im Gegensatz zu Hildebrandts Wandaltären in den Schlosskapellen von Schlosshof, Belvedere oder Göllersdorf, zeichnen sich die Altäre Allios durch ihre äußerst bewegte Grundstruktur aus. Das Säulenretabel des Hochaltars besteht aus zwei Säulenpaaren, die von einem kräftigen Gebälk mit konkav gebogenen Rücklagen verbunden werden (Abb.143). Das gesamte Retabel gerät in eine vor- und zurückschwingende Bewegung. Ebenso bewegt sind die Säulenretabel der Seitenaltäre, mit besonders schwungvollem Gesims (Abb.144).

Architektonische Raumgliederungselemente, wie sie Hildebrandt etwa in Schlosshof oder in der Januariuskapelle ausführte, gibt es in Schwarzenau nicht. Der Hochaltar wird an das mittlere Wandfeld herangerückt und seitlich von Portalen mit ovalen Supraporten und Fenstern flankiert. Solche flankierende Portale mit Supraporten sind in Hildebrandts Oeuvre

¹⁶⁷ Zur Schlosskapelle von Karnabrunn siehe DEHIO NÖ 2010 (Zit. Anm. 31) S. 489; Auf die Verwandtschaft der Ausstattung der ehemaligen Schlosskapelle von Breitenfurth mit Hildebrandts Kapelle im Oberen Belvedere verwies EULER – ROLLE 1983 (Zit. Anm. 4) S. 103.

¹⁶⁸ Vgl. RIZZI 1985, Beduzzi und die Fürsten Liechtenstein (Zit. Anm. 78) S. 216.

¹⁶⁹ Ingeborg SCHEMPER, Stuckdekorationen in Schloss Schwarzenau, in: Kampfstudien, Gars am Kamp 1983, S. 81

ebenfalls zu finden, wie etwa in der Januariuskapelle oder in der Ehemaligen Augustiner Eremitenkirche in Bruck an der Leitha. Das zentrale Fenster wird von Allio im Sinne Berninis in den Auszug des Altares integriert. Die Seitenaltäre werden locker in die Struktur der Stuckdekoration zwischen Figurennischen und Kanzel eingebettet und durch ein wellenförmiges Gesimsband verbunden. Im Vergleich zu Hildebrandts Schlosskapellen erscheint die Dekoration lebendiger, plastischer und mit einer Fülle an Figuren bevölkert. Führt man sich den geschwungenen Säulenretabelbau des Hochaltars von Schwarzenau vor Augen, so erscheint Hildebrandts um 1730 entstandene Altarlösung von Weyerburg unbewegt und nahezu konventionell (Abb.38).

Geprägt von einem nüchternen, schon ins klassizistische reichenden Stilgeschmack ist die 1755 geweihte Schlosskapelle der Riegersburg in Niederösterreich von Franz Anton Pilgram (Abb.145).¹⁷⁰ Der Hochaltar der Schlosskapelle ist ein rundbogig gerahmtes Wandretabel mit Stuckauszug, das in die architektonische Gliederung des Raumes integriert ist. Zwei korinthische Säulen, die ein stark verkröpftes Gebälk tragen, flankieren das Altarbild. Die Art der Altarinszenierung mittels Architekturgliederungselemente des Raumes steht hier in der Tradition Pozzos. Interessant ist, dass Hildebrandt die architektonischen Rahmenelemente seiner Wandaltäre nie so weit aus der Fläche herausentwickelte, dass sie zu Vollsäulen wurden.

Neben den Schlosskapellenaltären entwarf Hildebrandt vor allem ländlichen Patronatskirchen für seine adeligen Auftraggeber. Im Vergleich zu seinen Architektenkollegen Johann Bernhard Fischer von Erlach oder Jakob Prandtauer zeigte sich Hildebrandt für eine außerordentlich große Anzahl von Landkirchenbauten verantwortlich. Dies wurde von der glücklichen Auftragslage begünstigt, die sich durch Friedrich Carl Schönborns Kirchenbauoffensive in Niederösterreich ergab.

Auch Hildebrandts Kollege Domenico Martinelli schuf vor allem für die Grafen Kaunitz zahlreiche ländliche Patronatskirchen in Mähren und Ungarn.¹⁷¹ Aus seiner Frühzeit sind einige Altarprojekte bekannt, die er für Kirchen in Lucca entwarf (Abb.146).¹⁷² Im Gegensatz zu Hildebrandt zeichneten sich diese durch ihre Raumhaltigkeit aus.

Johann Bernhard Fischer von Erlach baute eine ganze Reihe von Kirchen für den Salzburger Fürsterzbischof Johann Ernst Graf von Thun. Bis auf die kleine Wallfahrtskirche von Maria Kirchental bei Lofer, sind diese großen, reich ausgestatteten Stadtkirchen jedoch nicht mit Hildebrandts kleinen Landkirchen zu vergleichen. Darüber hinaus ist die Altarausstattung von

¹⁷⁰ EGGER 1987, Franz Anton Pilgram (Zit. Anm. 138) S. 17

¹⁷¹ Vgl. Hellmut LORENZ, Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur, Wien 1991, S. 57

¹⁷² Ebenda S. 192, S. 194, S. 267

Kirchental nicht vollständig erhalten, da der Hochaltar 1858 ersetzt wurde. Der ursprünglich von Fischer geplante Altar bestand aus zwei rahmenden Säulen, die das zentrale Bildfeld mit der Gnadenstatue rahmten. Die Seitenaltäre sind erhalten und wurden nach Fischers Entwurf errichtet (Abb.147).¹⁷³ Ähnlich wie auch Hildebrandt konzipiert Fischer einen Rahmenbau mit seitlichen Stützelementen, die konvex in den Raum treten. Diese ruhen wie Volutenstützen auf einer Sockelzone und sind mit einem Gebälk bekrönt, welches wiederum vom Altarbildfeld aufgebrochen und mit einem gesprengten Giebel und zwei ovalen Kartuschen nach oben abschließt. Bis auf die kleinen Volutenrollen, auf denen das Gebälk sitzt und die Festons sind die Seitenaltäre sehr sparsam geschmückt. Im Vergleich zu Hildebrandts Altarschöpfungen sind diese Seitenaltäre interessant, weil sie am ehesten zeigen können, wie unterschiedlich die Künstlerkollegen gleiche Gestaltungsaufgaben lösten.

Jakob Prandtauer entwarf im Auftrag des Stifts Melk zwar Pläne für einige Landpfarrkirchen, wie in Wullersdorf (1725 – 1730) oder Ravelsbach (1721 – 1726), die Altarausstattung gehen jedoch nicht auf den Architekten selbst zurück (Abb.148).¹⁷⁴

Gleichzeitig mit Hildebrandts Kirchenbauten von Aspersdorf, Stranzendorf und Göllersdorf entstand zwischen 1733 und 1740 eine Kirche in Großweikersdorf nach Plänen von Joseph Emanuel Fischer von Erlach. Die Kirche unterstand einem adeligen Patron, Graf Enkevoirt.¹⁷⁵ Fischer gestaltete die Architektur der Kirche relativ nüchtern, die Pilastergliederung des Raumes wird durch ein Gebälk mit Triglyphen verbunden, das vor dem Hochaltar in der halbrunden Apsis abbricht (Abb.149). Das Säulenretabel des Hochaltars ist vor allem durch seine Buntfarbigkeit gegenüber der weißen Raumschale hervorgehoben. Ein ähnlicher Kontrast spiegelt sich in Hildebrandts Kirchen von Pottendorf oder Aspersdorf wieder. Das Hochaltarbild von Martino Altomone ist gegenüber dem Säulenretabel etwas zurück geschoben, sodass es mittels seitlicher Fenster einen Beleuchtungseffekt erzielt.¹⁷⁶ Der triumphbogenartige, durch doppelte Säulenpaare gebildete Aufbau passt sich in die halbrunde Apsisnische ein.¹⁷⁷ Entschieden anders gestaltete Hildebrandt die Hochaltäre seiner Landkirchen, wo er auf einen rahmenden Retabelbau verzichtete und die Rahmung der frei schwebenden Wandretabel auf einfache Ornamentformen und einen bekrönenden Auszug reduzierte.

¹⁷³ Vgl. SEDLMAYR 1976, Fischer von Erlach (Zit. Anm. 134) S.258

¹⁷⁴ In Wullersdorf ist die Altarausstattung wurde in den 1740er Jahre errichtet, in Ravelsbach war sie 1756 vollendet. Das Hochaltarblatt in Wullersdorf ist mit 1828 datiert. In beiden Fällen ist nicht klar, wer die Altäre entworfen hat. Vgl. DEHIO NÖ (Zit. Anm. 31) S. 950 und S. 1308

¹⁷⁵ Vgl. Thomas ZACHARIAS, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Wien/ München 1960, S. 105 f.

¹⁷⁶ Vgl. Alexander WEIGER, Christliche Kunststätten Österreichs, Nr. 191 Großweikersdorf, Salzburg 1990, S.

10

¹⁷⁷ Während der Hochaltar auf Fischer zurückgeht, stammt der rechte Querhausaltar von Johann Tribmer und wurde von Hans Leopold Graf Kuefstein gestiftet. Vgl. DEHIO NÖ, 2010 (Zit. Anm. 31) S. 363.

Nicht nur Mitglieder von Adelsfamilien sorgten für die Errichtung von Landkirchen auf ihren Besitzungen, auch Stifte waren dazu verpflichtet, Gotteshäuser auf ihren Gütern zu errichten. So beauftragten die Zisterzienser von Stift Heiligenkreuz einen Architekten mit dem Bau solcher Landkirchen. Franz Anton Pilgram sollte Pfarrkirchen in Barátudvar, Münchendorf, Gyanafalva und Podersdorf errichten.¹⁷⁸ Da er oftmals auch für die Inneneinrichtung seiner Bauten sorgte, ist anzunehmen, dass die Altarausstattung der 1739 geweihten St. Magdalena Pfarrkirche in Barátudvar auch auf Pilgram zurückgeht.¹⁷⁹ Das Wandretabel des Hochaltars besteht aus einer flachen Pilasterrahmung mit schwungvoller, verkröpfter Verdachung auf einem hohen Sockelbau, der seitlich durch schräg nach vorne geklappte Postamente für Assistenzfiguren erweitert ist (Abb. 150). Anders als die meisten Landkirchenaltäre Hildebrandts, wurde dieser Altar deutlich aus architektonischen Gliederungselementen entwickelt und mit Figurenschmuck bevölkert. Pilgrams Altar verweist jedoch durch seine flache Wandgebundenheit wiederum auf Arbeiten von Hildebrandt, für den er auch jahrelang arbeitete.

Obwohl es durchaus üblich war, dass namhafte Architekten mit dem Errichten und Ausstatten von Landkirchen betraut wurden, zeichnete sich Hildebrandt vor allem durch die hohe Quantität und Qualität der von ihm in einer besonders charakteristischen Weise umgesetzten Kirchen und Altarensemble aus. Hildebrandt sorgte vor allem gegen Ende seiner Karriere für die genaue Umsetzung seiner Ausstattungspläne, wie die zahlreichen Korrespondenzen mit seinem Auftraggeber Friedrich Carl Schönborn im Bezug auf die Göllersdorfer Pfarrkirche berichten.¹⁸⁰

6. Schlussbetrachtung

Wie diese Arbeit zeigen konnte, war der Altarbau einer von mehreren Aufgabenbereichen in Hildebrandts künstlerischem Schaffen und entstand für gewöhnlich im Zusammenhang mit größeren baulichen Aufträgen. Seine Kollegen Johann Bernhard Fischer von Erlach, Domenico Martinelli oder Anton Johann Ospel entwarfen gleichwohl Altarbauten, die allerdings nicht in ähnlich großer Zahl überliefert sind. Altäre für Schlosskapellen, Gruftkapellen oder Landpfarrkirchen waren Hildebrandts gestalterische Aufgabe im Dienste

¹⁷⁸ VOIT 1982, Franz Anton Pilgram (Zit. Anm. 145) S. 76 f.

¹⁷⁹ Die *familiare* des Stiftes, Martino Altomonte und Giovanni Giuliani waren ebenfalls an der Innenausstattung beteiligt. Ebenda, S. 78

¹⁸⁰ Vgl. Kat.- Nr. 18, S. 88

seiner adeligen Auftraggeber. Als Hausarchitekt der Grafen Harrach war er für die Gestaltung zahlreicher Altäre in deren Schlössern und Patronatskirchen verantwortlich. In Hildebrandts Spätzeit beschäftigte ihn vor allem Friedrich Carl von Schönborn mit dem Bau mehrerer Landkirchen, deren Altarausstattung der Architekt plante. Interessant ist die Tatsache, dass Hildebrandt nicht als Inventor von Altarbauten größerer Kirchenbauprojekte in Frage kam. In Deutsch Gabel oblag ihm die Leitung des Baus nicht mehr, als die Innenausstattung errichtet wurde und im Falle von St. Peter wurden hochrangige Altarbaukünstler wie Matthias Steintl oder Mitglieder der Familie Galli- Bibiena herangezogen.

Wie dargelegt wurde, veränderten sich Hildebrandts Altarformen, die in den meisten Fällen von einem Altarbild als Grundlage ausgehen, nur wenig. Waren sie anfangs variantenreicher, orientierte sich der Künstler in seiner Spätphase häufig an schon gefundenen Altarlösungen für vergleichbare Verwendungszwecke. So entwickelte Hildebrandt offenbar schon um 1718 bei der Ausstattung der Pfarrkirche von Pottendorf die für ihn typische Form des Engelaltars, die der Ingenieur in den 1730er Jahren immer wieder für Hochaltäre in Landkirchen gebrauchte. Diese Art des Engelaltars verbreitete Hildebrandt schließlich bis nach Nordböhmen, wo in Alt Ehrenberg/ Starè Křečany, Georgswalde/Jiříkov und Jičín Reflexe auf Hildebrandts Altarbaukunst zu finden sind. Ein weiterer Retabeltypus, der häufig für Seitenaltäre angewandt wurde, ist das Volutenretabel. Obwohl er dieses nicht selbst erfand und Hildebrandt hier wohl Ideen von Guarino Guarini und Antonio Beduzzi aufnahm, trugen die zahlreichen von Hildebrandt errichteten Exemplare entschieden zur Verbreitung dieser Form bei.

Ausschlaggebend für seine Gestaltungskonzepte sind Altarlösungen, die er in Italien studierte. Das Motiv der Engelaltäre hat seinen Ursprung in Rom und wurde hier vor allem von Bernini innovativ verwendet. Ein Aufenthalt in Rom ist für die Kenntnis dieses Motivs jedoch zu Hildebrandts Zeit nicht mehr notwendig, da es nördlich der Alpen bereits bekannt war. Viel wichtiger scheint im Zusammenhang mit Hildebrandts Altarbaukunst der Bezug zu Oberitalien und hier vor allem Piemont zu sein.¹⁸¹ Er nahm einige Elemente von Guarinis Architektur und Dekorationskunst in seinen Werken auf, wie etwa Voluten als Stützelemente an Fenster-, Portal- oder Altarbildrahmungen. Hildebrandts Jugendzeit ist, bis zu seiner Ankunft in Wien, leider wenig erforscht, doch lässt nicht zuletzt seine Altarbaukunst darauf schließen, dass sein Aufenthalt in Piemont und seine Jugend in Genua beträchtliche Eindrücke hinterließen.¹⁸² Als er schließlich in Wien ankam, war die Bekanntschaft mit Antonio Beduzzi

¹⁸¹ Darauf verwies auch Grimschitz 1922, Hildebrandts Entwicklung bis 1725 (Zit. Anm. 9) S. 75

¹⁸² Leider wurde dieser Einfluss auf den Künstler noch nicht eingehender untersucht. In Hildebrandts Gesamtwerk sind auch französische Einflüsse auszumachen, auf die schon Dreger in seinem Aufsatz über

für seine Dekorationskunst befruchtend. Hier geht die künstlerische Verwandtschaft so weit, dass es bei einigen Altären nicht möglich ist, sie einem der beiden Künstler eindeutig zuzuschreiben. Es konnten in dieser Arbeit allerdings künstlerische Tendenzen festgestellt werden, die für Hildebrandt bzw. Beduzzi charakteristisch sind. Während Beduzzi durchaus plastisch, voluminöses Formenverständnis beweist, zeichnet sich Hildebrandt durch eine flächige, fast graphisch anmutende Gestaltungsweise aus.

Vor allem die flachen Wandaltarlösungen sind bemerkenswert und für sein Schaffen charakteristisch. Mit der Umdeutung von architektonischen Gliederungselementen zu Rahmenkonzeptionen für Wandaltäre und durch die umgekehrt zustande kommende Transformation des Altarretabels zur Wanddekoration, leistete Hildebrandt einen wichtigen Beitrag für die Entwicklung der Altarbaukunst als Teil der Gesamtausstattung.

Seine Wandaltäre sind konsequent an die umgebende Raumhülle gebunden. In der allgemeinen Entwicklungstendenz des Altarbaus fand Hildebrandt demnach eine eigene, mit seinen architektonischen Eigenheiten konform gehende Lösung, denn auch seine Architektur zeichnet sich durch eine ähnliche Neigung aus, das Tektonische zugunsten eines dekorativen Überspannens von Flächen aufzuheben.¹⁸³

Hildebrandt näherte sich mit seinen leichten, architekturlosen Altarkonzepten jenen des Rokoko zwar an, ging jedoch nie soweit, seine Altäre asymmetrisch oder gänzlich losgelöst von tektonischem Formenverständnis zu konzipieren. Diese Eigenschaft zeigt sich besonders anhand der hier angestellten Vergleiche seiner Volutenretabel mit jenen des späten 18. Jahrhunderts. Er begriff die seitlichen Voluten immer als Stützelemente, die auf einem Sockel sitzend ein Gesims tragen.

Auf die Frage, wie Hildebrandt mit der Altarbaukunst als gestalterische Aufgabe umging, geben zahlreiche Briefe Auskunft, die der Architekt im Zusammenhang mit dem Bau der Pfarrkirche in Göllersdorf an seinen Auftraggeber Friedrich Carl Schönborn schrieb.¹⁸⁴ Hildebrandts Tätigkeit beschränkte sich bekanntlich nicht nur auf das Entwerfen und Planen, ihm oblag auch die Organisation und Überwachung der Ausführung seiner Werke.

Hildebrandt hinwies und die wiederum auf Oberitalien als Vermittler schließen lassen. Vgl. DREGER, Hildebrandt (Zit. Anm. 86) S. 288

¹⁸³ Den Versuch einer Charakteristik der stilistischen Zusammenhänge unternahm Grimschitz 1922. Vgl.: GRIMSCHITZ 1922, Hildebrandts Entwicklung bis 1725 (Zit. Anm. 9) S. 70

¹⁸⁴ So gab Hildebrandt in seinen Schreiben nach Würzburg sehr detaillierte Anweisungen was die Lichtsituation und Patrozinien der Altäre der Pfarrkirche betraf. Vgl. WANG 2001, Pfarrkirche von Göllersdorf (Zit. Anm. 14) S. 71 und 74. Siehe auch Kat. Nr. 18.

Die Umsetzung seiner künstlerischen Ideen war ihm in jedem Falle wichtig.¹⁸⁵ Dies betraf nicht nur die Architektur selbst, sondern auch deren Ausstattung. Wie aus einem Brief an Friedrich Carl vom 7. August 1745 hervorgeht, ist Hildebrandt wenig von dem Vorhaben der Göllersdorfer Bevölkerung begeistert, im Querhaus der neu errichteten Kirche eigene Altäre aufzustellen.¹⁸⁶ Vergeblich kämpfte Hildebrandt, der als kaiserlicher Hofarchitekt in Vergessenheit geraten war und kaum noch Aufträge erhielt, in seinem letzten Lebensjahr für die Ausführung seiner Altarausstattung für die Pfarrkirche von Göllersdorf.¹⁸⁷

Schließlich muss diese Arbeit einige Aspekte der Altarbaukunst Hildebrandts unbeachtet lassen. Auf eine genauere Betrachtung des ikonographischen Programms der Altäre, wie auch die Untersuchung der Zusammenarbeit des Architekten mit den ausführenden Künstlern, musste zugunsten einer genauen Analyse der Retabelformen verzichtet werden. Daneben gibt es vermutlich noch unbearbeitetes Material im Archiv der Grafen Schönborn, das im Rahmen dieser Arbeit nicht ausgewertet werden konnte.

¹⁸⁵ Davon zeugen auch die Korrespondenzen der Brüder Alois Thomas und Johann Joseph Phillip Graf Harrach, in denen man von Hildebrandts künstlerischem Eigensinn erfährt. Wie in einem Schreiben an Alois Thomas Graf Harrach vom 1. März 1732 hervorgeht. Vgl. WILHELM 1928, Hildebrandt (Zit. Anm. 20) S. 65

¹⁸⁶ Vgl. WANG 2001, Göllersdorf (Zit. Anm. 14) S. 40

¹⁸⁷ WILHELM 1928, Hildebrandt (Zit. Anm. 20) S. 72

7. KATALOG:

Die Altäre von Johann Lucas von Hildebrandt

Altäre für Prinz Eugen von Savoyen

1. Der Kapellenaltar im Oberen Belvedere

Für Prinz Eugen von Savoyen plante Johann Lucas von Hildebrandt nicht nur die prächtige Architektur des Oberen Belvederes, sondern auch die Innenausstattung und den Altar der dazugehörigen Schlosskapelle (Abb.1).¹⁸⁸ Die an der Ausstattung beteiligten hochrangigen Künstler waren neben dem neapolitanischen Maler des Altarbildes Francesco Solimena, der Maler Carlo Carlone, der Plastiker Domenico Parodi und der Stuckateur Santino Bussi.¹⁸⁹

Die über zwei Geschoße reichende Kapelle im südöstlichen Turm war laut Chronogramm am Altar und der Signatur Carlo Carlones im Deckenfresko 1723 vollendet.¹⁹⁰ Der Wandaltar wird ausgehend vom Altarbild durch einen profilierten Rahmen gestaltet, der zwischen zwei Hermenpilastern eingespannt ist, die in sich geknickt in den Raumecken stehen und so die gesamte Altarwand begrenzen.

Nach oben wird das Wandretabel mit einem reich verzierten, geschweiften Giebel und nach unten durch die Predella und der geschwungenen Mensa abgeschlossen. Der untere Rand des Altarbildes schwingt in einem leicht konvexen Bogen nach oben und macht so Platz für das vergoldete, ovale Bildfeld der Predella.

Oben ist das Altarbild mit einem etwas eingezogenen, halbrunden Abschluss begrenzt, an dessen Ecken sich nach innen gedrehte Voluten befinden, von denen goldene Girlanden entspringen, an denen sich scheinbar zwei Engelsfiguren festhalten. Der rechte Engel greift nach dem Rahmen des Altarbildes und verstärkt so die Verbindung zwischen Figur und Bild. Über dem halbrunden Abschluss des Altarbildes befindet sich ein Giebelfeld mit zentraler Inschriftenkartusche. Der reich verzierte, geschweifte Giebel ist ähnlich wie das Hauptgebälk mit einem Zahnfries verziert und von sechs Putti in Wolken bevölkert.

Das Retabel ist eng in die Wandgliederung integriert. Die beiden Hermenpilaster sind zwar durch ihre dunklere Farbigkeit weiterhin als Elemente der Raumarchitektur wahrnehmbar, erweitern jedoch optisch das Retabel durch die seitliche Überschneidung des helleren

¹⁸⁸ Der Dekorateur Claude Le Fort du Plessy, der laut Titelblatt des Stichwerks von Salomon Kleiner die „inwendige außzierung“ des Belvedere gestaltet hat ist anhand der Dekorationselemente in der Kapelle nicht greifbar, da diese eindeutig Hildebrandt zuzuschreiben sind. Vgl. Salomon KLEINER, Das Belvedere, Agnes Husslein- Arco (Hg.), Wien 2010, Titelblatt.

¹⁸⁹ Vgl. DEHIO – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien II bis IX und XX Bezirk, Wien 1993, S. 83. Zur Baugeschichte des Belvedere siehe auch: Hans AURENHAMMER, Das Belvedere in Wien. Bauwerk, Menschen, Geschichte, Wien 1971.

¹⁹⁰ Die Inschrift lautet: PAX MVNDO RESVRRECTO CHRISTI: Chronogramm 1723. Hans AURENHAMMER, Die Kapelle im Oberen Belvedere, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 3, 28/29, Wien 1959, S. 1 f.

Bildrahmens. Ebenfalls stark mit den Pilastern verschmolzen wirken die beiden Stuckengel, die an den goldenen Girlanden des Altars hängen. Sie präsentieren das Altarbild zwar, tragen es aber nicht, wie dies bei anderen Altarlösungen Hildebrandts der Fall ist. So scheinen die begleitenden Engel am 1718 geweihten Hochaltar von Pottendorf das Altarbild zu tragen.¹⁹¹

Die beiden Assistenzfiguren des Hl. Petrus und Hl. Johannes von Domenico Parodi stehen losgelöst vom Altar auf eigenen Konsolen, die aus der rotmarmorenen Sockelzone der Wand herausragen. Durch ihre Gesten und die dadurch entstehende inhaltliche Verbindung zum Altar, sind sie diesem kompositionell zugehörig.

Die Kapelle entspricht in ihrer heutigen Erscheinung weitgehend dem ursprünglichen, von Hildebrandt gestalteten Zustand, den ein Stich von Salomon Kleiner aus der ab 1731 entstandenen Serie „Wunderwürdiges Kriegs- und Siegeslager ...“¹⁹² weitgehend getreu wiedergibt (Abb.2). Die Stichdarstellung stimmt mit dem ausgeführten Altar beinahe überein. Nur der Fries am Gebälk des Giebels scheint bei Kleiner nicht auf. Dieses fehlt im Stich sowohl am Altar, als auch beim Gebälk des gesamten Raumes.

Neben Kleiners Stichserie bietet auch der Reisebericht von J. B. Küchelbecker „Allerneueste Nachricht vom Röm. und Kaiserl. Hofe“ von 1730 einen zeitgenössischen Eindruck der Kapelle.

*„ ... Ob nun gleich dieselbe nicht gar zu groß, so ist sie doch sehr schön, und durchgänglich mit braunen Marmor bekleidet, das Seilwerck aber über dieses noch starck vergoldet. Am Altar ist das schöne Gemählde, so die Auferstehung Christi vorstellet, und nach diesen die großen und starck vergoldeten Festons sinderlich zu remarquieren.“*¹⁹³

Unter Erzherzog Franz Ferdinand wurden das heutige Tabernakel und die dahinter befindliche vergoldete Füllung angebracht.¹⁹⁴ Trotz der kleineren Veränderungen ist die durch Hildebrandt erdachte Einheitlichkeit des Kapellenraumes mit dem perfekt in das Raumkonzept eingebetteten Wandaltar noch immer nachvollziehbar. Die für Prinz Eugen erdachte Raumschöpfung ist wohl die kostbarste Schlosskapelle die Hildebrandt entwarf.

¹⁹¹ Auch die Hochaltarlösungen von Stranzendorf und Aspersdorf weisen Engel auf, die das Altarbild tragen.

¹⁹² Das zwischen 1731 und 1740 entstandene Werk befindet sich in der Wiener Nationalbibliothek. Siehe KLEINER 2010, Belvedere (Zit. Anm. 188)

¹⁹³ Zitiert nach Michael KRAPP, Kat.- Nr. 40, Oberes Belvedere Wien, Schlosskapelle, in: Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 164

¹⁹⁴ Ebenfalls zu dieser Zeit wurden zwei zusätzliche Portale unterhalb der Empore errichtet. AURENHAMMER 1959, Kapelle (Zit. Anm. 190) S. 4

2. Der Kapellenaltar in Schlosshof

Auch die Ausstattung der Schlosskapelle in Schlosshof, wurde unter Hildebrandts Leitung ab 1726 neu gestaltet. Die Lage der Kapelle im südöstlichen Eckraum und ihrer Größe ging auf den Vorgängerbau zurück (Abb.3).¹⁹⁵

Wie schon die Kapelle im Oberen Belvedere, blieb auch dieser Raum im von Hildebrandt erdachten Zustand bewahrt.¹⁹⁶ Für die Ausführung der Kapelle seines Landschlusses konnte Prinz Eugen dieselben namhaften Künstler beschäftigen, die schon im Oberen Belvedere tätig waren. Santino Bussi schuf gemeinsam mit Alberto Camesina die Stuckausstattung, Carlo Carlone malte das Deckenfresko und Francesco Solimena lieferte das Altarbild.¹⁹⁷ Es ist daher nicht verwunderlich, dass das Zusammenspiel derselben Künstler für denselben Auftraggeber ein ähnliches Raumbild ergab.

Um 1730 war die Ausstattung wohl schon vollendet. Eine Entwurfszeichnung Carlones für das Deckengemälde aus dem Londoner Viktoria und Albert Museum ist mit der Jahreszahl 1727 datiert. Im selben Jahr begann der Künstler vermutlich mit der Arbeit in Schlosshof.¹⁹⁸ Darüber hinaus berichtet ein Brief des Schlosshofer Verwalters, vom 31. März 1730, an das Konsistorium in Passau von der Kapelle in Schlosshof. Sie sollte bald geweiht werden, was eine weitgehende Fertigstellung der Kapelle voraussetzen würde.¹⁹⁹ Johann Joseph Harrach hielt sich 1729 in Schlosshof auf und berichtete seinem Bruder Alois Thomas von dem gelungenen Stuck Santino Bussis und der lobenswerten Ausstattung von Claude Le Fort du Plessy. Die Kapelle wurde zwar nicht extra erwähnt, doch zeigt die wenig später ausgeführte Januariuskapelle der Grafen Harrach ein verwandtes Hochaltarkonzept.²⁰⁰

Im rechteckigen Kapellenraum mit westlichem Emporenbalkon befindet sich an der östlichen Schmalseite durch Stufen erhöht der Altar. Das Gemälde mit marmorierten und vergoldeten Volutenrahmen ist in die Wand eingelassen. Die großen Voluten schwingen unterhalb des

¹⁹⁵ Helmut LORENZ, Zur Baugeschichte von Schlosshof, in: Liselotte Hanzl- Wachter, Schlosshof, St. Pölten 2005, S. 36

¹⁹⁶ SIGMUND 1988, Schlosshof (Zit. Anm. 21) S. 397

¹⁹⁷ Das Gemälde Solimenas befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien. Das Bild wird erstmals 1730 in einem Brief Eugens erwähnt und taucht noch im Jahr 1736 im Nachlassinventar des Prinzen auf. 1752 kaufte Christian von Mechel das Bild für die Kaiserliche Sammlung. Das Original wurde in Schlosshof durch eine Kopie ersetzt. Vgl. Ebenda.

¹⁹⁸ Birgit LINDNER, Kunst- und Kulturhistorische Aspekte der Schlösser Niederweiden und Schlosshof im Marchfeld. Vom Barockfest zum Sonntagsausflug, phil. Dipl. Wien 1999, S. 34

¹⁹⁹ Max BRAUBACH, Prinz Eugen von Savoyen. Eine Biographie. Band V. Mensch und Schicksal, Wien 1965, S. 58

²⁰⁰ Walter BRAUNEIS, Die Schlösser im Marchfeld, St. Pölten/ Wien 1981, S. 44. Die ähnliche Form des 1734 entstandenen Altars der Januariuskapelle im Gartenpalais der Grafen Harrach könnte jedoch vom Kapellenaltar in Schlosshof beeinflusst sein.

Bildes nach innen und sind mit vergoldetem Blattwerk verziert, das am Rahmen einen Schweif ausbildet (Abb.4).

Der obere Rahmenabschluss wird von seitlich herab schwingenden Blumengirlanden umrandet, die seitlich des Bildrahmens als flache Ornamente weitergeführt werden.

Inszeniert wird der Altar eigentlich von der Raumarchitektur, die sich zum Altarbild hin steigert. Die Kapellenwand ist von Pilastern mit korinthischen Kapitellen gegliedert, die schon geknickt in die Raumecke gestellt werden und sich danach zum Altar hin übereinander staffeln. Sowohl die Sockel, als auch das Gebälk der Pilaster treten etwas in den Raum hervor. Das reich gestaltete Gebälk wird oberhalb des Altarblattes aufgebrochen und von einem geschwungenen Giebel überspannt. An den Einschwüngen des Giebels sind zwei Stuckengel platziert, die sich in Anbetung befinden.

Insgesamt ist die Ausstattung der Kapelle für ein Landschloss äußerst exquisit. Die Farbkombination des Rotmarmors, des Stucks und des reichen vergoldeten Ornaments wirkt ähnlich kostbar, wie die Ausstattung des Oberen Belvedere. Hildebrandt benützt wie schon im Oberen Belvedere die Wandgliederung des Raumes, um den Altar zu präsentieren.

Altäre für die Grafen Harrach

3. Der Kapellenaltar im Schloss Harrach in Bruck an der Leitha

Die Schlosskapelle von Bruck an der Leitha wurde von Hildebrandt wahrscheinlich ab 1707 im Rahmen der aufwendigen Umbauarbeiten des Schlosses konzipiert. Am 30. Mai 1710 war ihre Stuckausstattung vollendet, die wohl Santino Bussi und Alberto Camesina zuzuschreiben ist.²⁰¹ Wann genau der Altar errichtet wurde, kann nicht sicher festgestellt werden. Er ist, wie die gesamte Kapelle, bis heute im barocken Zustand erhalten.²⁰²

An den nahezu quadratischen Kapellenraum schließt an deren östlicher Seite eine halbrunde Apsis an, durch deren Fenster der Raum beleuchtet wird. An der gegenüberliegenden Seite des über zwei Geschoße reichenden Raumes befindet sich eine Empore über geschwungenen

²⁰¹ Santino Bussi und Alberto Camesina werden im Zusammenhang mit den Arbeiten am Schloss in Bruck an der Leitha in den Quellen erwähnt. Vgl. GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 64.

²⁰² DEHIO, NÖ südl. d. Donau A-L, 2003, S. 316.

Kargsteinen. Auf diese Raumsituation und ihre Lichtquelle Rücksicht nehmend wurde ein freistehender Kreuzaltar aufgestellt (Abb.5).²⁰³

Dieser besteht aus einer auf Marmorstufen erhöht stehenden Mensa mit Sockel, welche mit rötlichem und schwarzem Stuckmarmor verkleidet sind. Die s-förmigen Volutenkonsolen, auf denen erwachsene Engel knien, flankieren das hölzerne Tabernakelhäuschen, an dessen Rückseite das Kruzifix angebracht ist. Obwohl der Altar von der Apsiswand abgerückt im Raum steht, ist er nicht für eine Allansichtigkeit gedacht. Sowohl die Engel, als auch der gesamte Altaraufbau sind hinten flach und nicht vollständig ausgearbeitet.

Der Brucker Kreuzaltar ist nicht sicher Hildebrandt zuzuschreiben, da er ebenso auf Antonio Beduzzi zurückgehen kann, der ebenfalls für die Familie Harrach tätig war.²⁰⁴ Vor allem die plastische Auffassung der Figuren und die Gestaltung der Mensa verweisen für Rizzi auf den Dekorationskünstler.²⁰⁵ Die enge stilistische Verwandtschaft lässt hier keine eindeutige Zuschreibung zu. Ebenso wäre eine Zusammenarbeit von Hildebrandt und Beduzzi im Bereich des Möglichen.²⁰⁶

Hildebrandt entwarf erst viel später, um 1732, einen zweiten Kreuzaltar für die Gruftkapelle im Hagenhof in Wolfpassing, der mit dem Altar in Bruck vergleichbar ist (Abb.73/74).

Kreuzaltäre blieben in Hildebrandts Schaffen selten, was jedoch auch nicht ausschließt, dass er diesen Altar entworfen hat.²⁰⁷ Die Frage nach dem entwerfenden Künstler kann beim Altar der Schlosskapelle in Bruck an der Leitha jedenfalls nicht klar beantwortet werden.

4. Der Kapellenaltar im Schloss Aschach

Nach Plänen von Johann Lucas von Hildebrandts entstand in Schloss Aschach ab 1709 ein neuer Flügel in dessen Turm sich die dreijochige, über zwei Geschoße reichende Kapelle befindet.²⁰⁸ Der Altar wurde zwar für das Schloss, das Alois Thomas Raimund Graf Harrach

²⁰³ Grimschitz publizierte im Zusammenhang mit der Schlosskapelle einen Altarentwurf aus der Sammlung der Grafen Harrach, der in seiner Form nie in diese Schlosskapelle gepasst hätte (Abb.20) GRIMSCHITZ 1932 (Zit. Anm. 8) S. 53 und GRIMSCHITZ 1959 (Zit. Anm. 9), S.64. Der Entwurf ist eindeutig für einen anderen Zweck entstanden und kann dem ehemaligen Hochaltar der Augustiner- Eremiten- Kirche in Bruck an der Leitha zugeordnet werden. Vgl. RIZZI 1980, S. 35 ff. Das Altarbild von Georg Schmidt von 1721, das sich im Vorraum der Kapelle befindet, dürfte ebenfalls aus der ehemaligen Brucker Kapuzinerkirche stammen. Vgl. DEHIO NÖ 2003 (Zit. Anm. 202) S. 316.

²⁰⁴ Vgl. RIZZI 1979, Hildebrandt und Beduzzi (Zit. Anm. 12) S. 40 ff.

²⁰⁵ Vgl. RIZZI 1981, Hildebrandt und Grafen Hardegg (Zit. Anm. 114) S. 29

²⁰⁶ Vgl. RIZZI 1979, Hildebrandt und Beduzzi (Zit. Anm. 12) S. 40

²⁰⁷ Leider ist die Baugeschichte und Ausstattung des gesamten Schlosses nur wenig erforscht, obwohl es sich in einem recht guten Zustand erhalten hat.

²⁰⁸ GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 67

gehörte entworfen, die Kosten dafür übernahm jedoch dessen Bruder Franz Anton Graf Harrach.²⁰⁹

Die Altarmensa wurde am 27. August 1712 aufgestellt, während das Aufsatzgemälde von Johann Georg Schmidt erst 1721 fertig war. Für den 23. März 1721 ist ein Kontrakt über die Marmorierung und Vergoldung des Altars überliefert, der zwischen Hildebrandt und Johann Karl Jacobe geschlossen wurde.²¹⁰

Aufgrund des Vertrags kann einerseits angenommen werden, dass der Altaraufbau 1721 fertig war und andererseits Hildebrandt als entwerfender Künstler anzusehen ist.

Das Altarbild mit der Kreuzigung wird Giuseppe Ribera zugeschrieben, wer der Bildhauer der Skulpturen ist, kann nicht eindeutig gesagt werden.²¹¹ Als Assistenzfiguren wurden die Namensheiligen der Harrach - Brüder Aloisius und Franziskus ausgewählt.²¹² Der Außerdem wurden zwei Wappen von Joseph Kracker für den Altar geschnitzt.²¹³ Der übrige Kapellenraum ist im Gegensatz zum Altar, der aus verschiedenfarbigen Salzburger Marmor gefertigt ist, auffällig schmucklos gestaltet.²¹⁴

Lange Zeit befand sich das Säulenretabel am ursprünglichen Aufstellungsort in Aschach, wo ihn Grimschitz noch in situ untersuchte und fotografierte (Abb.6). Erst 1961 wurde er nach St. Pölten transferiert, wo er jetzt Hochaltar der „Prandtauerkirche“ ist.²¹⁵

Das rechteckige Altarbild wird in einem Säulenretabel mit hohem Sockel und Aufsatz präsentiert. Seitlich ist der Aufbau durch die Volutenkonsolen erweitert, auf denen die beiden Figuren des Hl. Aloisius und Domenikus platziert sind. Diese Konsolen ragten ursprünglich über die Sakristeitüren der Kapelle, was bereits in einem Brief 1712 als unangenehm für das Passieren bemängelt wurde.²¹⁶

Säulenretabel entwarf Hildebrandt nur selten, denn meist verzichtete er auf einen architektonischen Aufbau. Beim Aschacher Altar bleibt das Retabel extrem flach und wenig in den Raum ausladend. Die vollrunden Säulen und die in den Raum vorschwingenden Giebelfragmente bewirken zwar Dreidimensionalität, doch wird diese durch die gerade

²⁰⁹ Rudolf BÜTTNER, Burgen und Schlösser an der Donau, (2. Auflage) Wien 1977, S. 18

²¹⁰ Vgl. GRIMSCHITZ 1929, Kirchenbauten (Zit. Anm. 9) S. 258 und GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 68. Das Altarbild der Kreuzigung wird Giuseppe Ribera zugeschrieben. Vgl. Österreichische Kunsttopographie. Band LIV. Die Kunstdenkmäler der Stadt St. Pölten und ihre Eingemeindeten Ortschaften, Thomas Karl (Hg.), Horn 1999, S.118

²¹¹ Knittel schreibt Josef Anton Pfaffinger die Skulpturen zu. Vgl.: Reinhard KNITTEL, Kirchenführer. Rektoratskirche Unserer Lieben Frau vom Berge Karmel (Prandtauerkirche), St. Pölten 2005, S. 21

²¹² Ebenda.

²¹³ GRIMSCHITZ 1929, Kirchenbauten (Zit. Anm. 9) S. 258, Anm. 68.

²¹⁴ Ebenda, S. 259

²¹⁵ Für die ehemalige Karmeliterinnenkirche wirkt der für eine viel intimere Raumgelegenheit entworfene Altar allerdings zu klein, was mit einem dahinter angebrachten Fresko kaschiert wurde.

²¹⁶ GRIMSCHITZ 1929, Kirchenbauten (Zit. Anm. 9) S. 259

Rückwand gebremst. Diese recht einfache Säulenretabelform ist zu dieser Zeit verbreitet und wenig innovativ. Um 1710 entstanden die ersten bekannten Altäre des Künstlers. Hildebrandt bot sich dieser traditionelle Typus möglicherweise deshalb an, weil er zu diesem Zeitpunkt erst wenig Erfahrung mit Altarbaukunst gesammelt hatte. Die Retabelform, die aus kostbarem Marmor angefertigt wurde, mag vielleicht auch dem Wunsch des Auftraggebers entsprochen haben, da sie keine aufwendige und kostspielige Rauminszenierung braucht und für sich selbst spricht.

5. Die Altäre in der Pfarrkirche Parndorf

Die barocke Umgestaltung der Patronatskirche der Grafen Harrach in Parndorf wurde von Johann Lucas von Hildebrandt zwischen 1716 und 1718 vorgenommen. Der Hochaltar entstand vermutlich Anfang der 1720er Jahre, während die erhaltenen Seitenaltäre später zu datieren sind.²¹⁷

Grimschitz publiziert zwei Grundrisspläne aus dem Besitz der Familie Harrach als Vorstufen des Umbauprojekts (Abb.17/18). Auf den Plänen sind bereits drei Altäre eingezeichnet. Der Hochaltar befindet sich in beiden Plänen an der gleichen Stelle, in einem nach einer Einschnürung schmaleren Altarraum vor gerader Abschlusswand mit seitlichen Durchgängen zur Turmsakristei. Die Seitenaltäre stehen im früheren Plan an den Längsseiten eines nach außen erweiterten Querhauses (Abb.17). Der zweite Grundrissplan entspricht dem ausgeführten Bau eher und positioniert die Seitenaltäre in Nischen an den Längsseiten des letzten Langhausjoches vor der Einschnürung zum Altarraum (Abb.18). Heute stehen die Seitenaltäre an den Ostecken des Langhauses und blicken in die gleiche Richtung wie der Hochaltar. Laut Grimschitz lassen sich sowohl der Hochaltar, als auch die Seitenaltäre trotz ihrer künstlerisch bescheidenen Ausführung auf Entwürfe Hildebrandts zurückführen.²¹⁸

Tatsächlich kann die Form des Hochaltars mit anderen Altarlösungen Hildebrandts verglichen werden. Das Wandretabel (Abb.15) besteht aus einer hohen Sockelzone, welche die beiden seitlichen Portale zur Sakristei mit einbezieht, und einem ornamentalen Altarbildrahmen mit abschließendem durch Blumengitter verzierten Giebel.²¹⁹ An den oberen Voluten des Rahmens sitzen Putti, die unteren Volutenrollen haben einen Akanthusschweif und sitzen auf

²¹⁷ Vgl. DEHIO – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Burgenland, Horn/ Wien 1980. S. 230 und Alfred SCHMELLER, Das Burgenland. Seine Kunstwerke, Historischen Lebens- und Siedlungsformen. (2.Auflage) Salzburg 1968, S.177 f.

²¹⁸ GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 131

²¹⁹ Das heutige Altarbild zeigt den Hl. Ladislaus vor der Madonna, stammt von Carl Johann Hermerlein und ist in das 3. Viertel des 19. Jahrhunderts zu datieren. DEHIO Burgenland 1980, (Zit. Anm. 217) S.230

Postamenten, die schon in der Sockelzone vorbereitet sind. Auf den seitlichen Portalgiebeln stehen die Figuren der Apostel Petrus und Paulus. Die Mensa ist direkt an die Wand gerückt und trägt ein zweistöckiges Tabernakelhäuschen, das im unteren Geschoß mit Volutenstützen gegliedert ist, im oberen mit Säulen.

Obwohl die Ornamentformen des Wandretabels sehr reduziert ausgeführt wurden, lassen sich vor allem die mit Akanthusschweif verzierten Voluten mit den ähnlich gestalteten Voluten am Hochaltar, der 1735 geweihten Januariuskapelle, vergleichen (Abb.12). Das Blumengitter verwendete Hildebrandt relativ häufig als Dekorationsform in Innenräumen oder auch für Altäre, wie etwa in Aspersdorf (Abb.39). Die an den Postamenten angebrachten kleinen Nabelscheiben sind auch am Aschacher Altar (Abb.6) zu finden.²²⁰ Die aus verschiedenen Volutenkonfigurationen gestaltete Altarbildrahmung lässt sich mit späteren Altarschöpfungen Hildebrandts in Aspersdorf (Abb.41) oder Stranzendorf (Abb.44) vergleichen. Sie entspricht jedoch nicht der eigentümlichen Form des Volutenretabels, die der Künstler in den 1730er Jahren vermehrt anwandte.

Die in den 1760er Jahren entstandenen Seitenaltäre (Abb.16) verweisen zwar auf eine für Hildebrandt kennzeichnende Grundstruktur, die vom Altarbild ausgehend von einem ornamentalen Rahmen definiert wird, sie sind jedoch nicht mehr auf Entwürfe des Künstlers zurückzuführen. Allein die eckigen Ausformungen der Volutenstützen sind vergleichbar mit jenen der Kamine im Marmorsaal des Oberen Belvedere (Abb.83).

6. Der Altar der Priesterseminarkirche in Linz

Die für die Deutschordenskommande entworfene Kirche in Linz ist ein Werk von Johann Lucas von Hildebrandt, das er gemeinsam mit dem als Baumeister fungierenden Johann Michael Prunner zwischen 1718 und 1725 ausführte.²²¹

Ähnlich komplex wie die Baugeschichte der Kirche ist auch die Entstehung des Hochaltars. Am 2. November 1720 nahm Antonio Beduzzi in der Kirche Maß, was seine Mitarbeit am Hochaltar bezeugt.²²² Schon im Mai desselben Jahres kamen Marmorteile, Kapitelle und Sockel aus Salzburg in Linz an.²²³ Im Jahr 1722 lag ein Entwurf Hildebrandts für den

²²⁰ Vgl. Kat.-Nr. 4.

²²¹ Ausführlicher zur komplexen Baugeschichte: ÖKT 1964, (Zit. Anm. 107) S. 57 – 76.; GRIMSCHITZ 1929, Kirchenbauten (Zit. Anm. 9) S. 266

²²² ÖKT 1964, (Zit. Anm. 107) S. 69, Anm.1: CIIIH 2. 446.

²²³ Die restlichen Marmorteile und das Schnitzwerk des Altars trafen erst im September 1723 in Linz ein. Vgl. ÖKT 1964, (Zit. Anm. 107) S. 69, Anm. 2: CIIIH 2. 457., 613. und 615.

Hochaltar vor, nach dem die Mensa von der Wand abgerückt aufgestellt werden sollte. Dessen ungeachtet veranlasste Prunner aufgrund der engen Ovalraum der Kirche diesen an die Rückwand der Chornische zu rücken.

Schon im Februar 1722 erfolgte die Bestellung eines Altarblattes bei Martino Altomonte, das im folgenden Jahr vollendet war, aber noch 1724 vom Künstler verbessert werden musste.²²⁴

Der ursprüngliche Entwurf muss vor 1721 fertig gewesen sein, da in diesem Jahr die ersten Bestandteile des Altars in Linz ankamen. Die Weihe der Kirche fand schließlich 1725 statt.²²⁵

Der Hochaltar befindet sich in einer an die Breitseite des Raumovals angeschlossenen Nische (Abb.7). Sein Altarbild ist in einem mehrfach geschwungenen, profilierten Rahmen gefasst und an der Rückwand der Nische zwischen Pilastern und einem mit Bandelwerk verzierten Rundbogen angebracht.

Die sarkophagförmige, konkav geschwungene Mensa steht dicht an der Wand und ist durch eine aus Volutenspangen geformten Predella mit dem Altarbildrahmen verbunden. An den Ecken zwischen Altarbild und Predella knien betende Engel.

Der dokumentierte Planungsprozess ist zwar nicht klar rekonstruierbar, doch legt er eine Zusammenarbeit von Hildebrandt und Beduzzi nahe. Dabei scheint für Rizzi der Anteil Hildebrandts hoch zu sein, was vor allem durch die enge Bindung des Altars an die Wand erkennbar wird. Diese Flächengebundenheit ist vergleichbar mit den Altären für Prinz Eugen oder dem Hochaltar der Januariuskapelle des Wiener Gartenpalais Harrach (Abb.12). Darüber hinaus lässt Hildebrandts Wunsch, die Mensa frei im Raum zu positionieren, an die Altarkonzepte der Landpfarrkirchen von Pottendorf, Aspersdorf oder Stranzendorf (Abb.52) denken. Wie Rizzi anmerkt, wird das eher plastisch geprägte Formenverständnis von Antonio Beduzzi dagegen durch die geschwungene Altarmensa offenbart.²²⁶ Eine genauere Zuschreibung ist freilich auch bei diesem Altar nicht möglich.

²²⁴ Die Verbesserungen betrafen offenbar das Kruzifix der Kreuzigungsdarstellung. Das Altarblatt ist mit Martinus Altomonte Fe. Anno 1724 bezeichnet. Vgl. ÖKT 1964, (Zit. Anm. 107) S. 69., Anm. CIIII 2. 529, 554., 647, 648, und 649.

²²⁵ Vgl. DEHIO – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Linz, Horn/ Wien 2009, S. 203 f.

²²⁶ „Sicher auf Beduzzis Konto geht nur die außergewöhnlich plastisch geformte Mensa, deren Dekorationsgut allein den Künstler erkennen läßt“.

RIZZI 1979, Hildebrandt und Beduzzi (Zit. Anm. 12) S. 42

7. Die Altäre der Schlosskapelle Mirabell

Ab 1710 ließ der Salzburger Erzbischof Franz Anton Graf Harrach das Schloss Mirabell nach Plänen von Johann Lucas von Hildebrandt erweitern.²²⁷ Teil des Bauprojekts war die Errichtung einer Schlosskirche im südlichen Teil des Osttraktes, die im Jahr 1724 begonnen wurde.²²⁸ Der ausgeführte Kapellenraum war ursprünglich von einer Kuppel überdeckt, deren malerische Ausstattung Bartolomeo Altomonte und Gaetano Fanti im Dezember 1726 vollendeten. Im darauf folgenden Jahr wurden die Bauarbeiten am Schloss vom neuen Erzbischof Leopold Anton Freiherr von Firmian beendet.²²⁹

Der heutige Zustand der Kapelle ist sehr verändert, da ein Brand 1818 die freskierte Kuppel und Teile der Einrichtung zerstört hat. Den ursprünglichen, von Hildebrandt geplanten Zustand mit den Seitenaltären vermittelt eine im Städtischen Museum von Salzburg erhaltene Aufrisszeichnung (Abb.10).²³⁰

Der längsrechteckige Kapellenraum mit leicht eingeschnürter, halbrunder Apsisnische erstreckt sich über zwei Geschoße. An der gegenüberliegenden Seite der Altarwand befindet sich die Empore auf zwei Vollsäulen.

Insgesamt gab es den heute noch vorhandenen Hochaltar und zwei, durch den Brand verlorene, Seitenaltäre in der Schlosskapelle. Ein Kontrakt über die Marmorierung der Seitenaltäre mit Isidor Hörger, im Namen von Balthasar Haggenmüller bestätigt, dass diese ausgeführt wurden.²³¹ Ob sie Hildebrandts Entwürfen entsprachen, ist nicht sicher, aber anzunehmen.

Der Hochaltar schmiegt sich mit seinem raumgreifenden architektonischen Aufbau in die halbrunde Apsiswand (Abb.9). Diese Altarlösung spricht für Antonio Beduzzi als Urheber, der wohl auch als Dekorateur beim Schlossbau tätig war.²³²

Die Altarlösung der Seitenaltäre, wie sie auf der erhaltenen Risszeichnung gezeigt wird, geht dagegen eindeutig auf Hildebrandt zurück (Abb.10). Es handelt sich um einen Wandaltar, der sich an der Kapellenseitenwand zwischen einer unmittelbar vor der Apsis befindlichen Tür

²²⁷ Vgl. GRIMSCHITZ 1922, Hildebrandts künstlerische Entwicklung (Zit. Anm. 9) S. 21 f. und GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 108

²²⁸ Ebenda.

²²⁹ Ebenda.

²³⁰ Die Zeichnung ist von Hildebrandt eigenhändig maßstäblich bezeichnet. Vgl. GRIMSCHITZ 1959 Hildebrandt (Zit. Anm. 9), S. 165

²³¹ Vgl. Österreichische Kunsttopographie. Band XIII. Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg, bearb. von Hans Tietze und Franz Martin, Wien 1914, S. 185

²³² Dazu waren Hildebrandt und Beduzzi schon vorher gemeinsam tätig. Wie etwa in der Deutschordenskirche in Linz, oder bei der Ausstattung der Salzburger Residenz. Rizzi bemerkt, dass Franz Anton Harrach die beiden Künstler des Öfteren zur Zusammenarbeit verkuppelte. RIZZI 1979, Hildebrandt und Beduzzi (Zit. Anm. 12) S. 42.

und einem Fenster befindet. Ausgehend von einem ovalen Altarbild gestaltet Hildebrandt ein reich dekoriertes Wandretabel, das sich in die Wandgliederung einpasst.²³³ Oberen Abschluss bildet ein geschwungener Giebel mit Wolkenbausch und Kreuz, auf dessen seitlichen Gesimsstücken Putti sitzen. Giebelfeld und Predella sind mit einem Gitterornament gefüllt, das auch in der übrigen Wandgliederung wiederkehrt. Eine Überleitung zu den seitlichen Tür- und Fensterrahmen bilden liegende Voluten, die sich zentral über den Rahmenfeldern nach innen einrollen. An den Ecken des Tür- und Fensterrahmens kann man auf der Zeichnung noch die Umrisse kleiner Vasen erkennen. Diese würden die Gesamtkomposition von Altar, Tür und Fenster noch mehr zu einer Einheit verschmelzen lassen. Als Gegengewichte zur reichen Altargestaltung sind wohl die unterhalb der Fenster des Obergeschoßes herab schwingenden Wandverzierungen zu verstehen.

Da der Hauptaltar aus rosa und grauem Marmor besteht, während die Dekorationselemente und Figuren vergoldet sind, ist eine ähnliche Farbigkeit der Seitenaltäre anzunehmen.²³⁴

Auch wenn wir nicht genau wissen, ob Hildebrandts Entwurfszeichnung so ausgeführt wurde, ist das Konzept dieser Seitenaltäre beispielhaft für die enge Verquickung von Altarretabel und Wandgliederung, die seine Altarbaukunst auszeichnet.

8. Die Altäre der Januariuskapelle

Für seinen Bauherren Alois Thomas Raimund Graf Harrach errichtete Hildebrandt ab 1727 ein prächtiges Gartenpalais an der Ungargasse in Wien. Die Pläne für den Bau der Kapelle und einer Galerie wurden schon im Jahr 1729 vom Bauherrn verlangt, der sich zu dieser Zeit als Vizekönig in Neapel aufhielt.²³⁵ Johann Joseph Philipp Graf Harrach, der die Bauprojekte seines Bruders während dessen Abwesenheit beaufsichtigte, riet diesem den Bau der neuen Schlossflügel bis zu seiner Rückkehr aus Neapel abzuwarten und zunächst das Gartenhaus zu errichten.²³⁶ Das Projekt der Galerie und der Kapelle wurde daher erst einmal at acta gelegt.²³⁷

²³³ Die Wahl einer Ovalform für ein Altarbild bleibt bei Hildebrandts Altarlösungen selten.

²³⁴ Vgl. ÖKT 1914, (Zit. Anm. 229) S. 199

²³⁵ Ricarda OETTINGER, Archivarische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie Wien III Bezirk. Beschreibung der nicht mehr bestehenden Profanbauten, Wien 1971, S. 89 und RIZZI 1988, Restaurierung (Zit. Anm. 19) S. 142

²³⁶ GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 117 - 120

²³⁷ RIZZI 1988, Restaurierung (Zit. Anm. 19) S. 145, Anhang, S. 148

Ein Streit zwischen den Bauherren und Hildebrandt konnte erst bei Alois Thomas' Rückkehr nach Wien 1734 beigelegt werden.²³⁸ Hildebrandt setzte sich mit seinen Ideen gegen den Plan des Neapolitanischen Ingenieurs Filippo Marinelli durch.²³⁹

Erst ab diesem Zeitpunkt erhielt Hildebrandt den Auftrag den nördlichen Zubau samt Kapelle zu errichten. Geweiht wurde sie am 12. November 1735.²⁴⁰

Hildebrandt äußerte selbst in einem Brief an Alois Thomas' Sohn Friedrich August, dass die Kapelle „wohl reussieren“, gleichwohl die Ausführung nicht ganz so prächtig erfolgte, da er dem Grafen keine zu großen Auslagen verursachen wollte.²⁴¹

Trotz der nicht ganz so aufwendigen Ausführung waren bereits bewährte Künstler in der Kapelle am Werk. Santino Bussi, der im gesamten Gartenpalais tätig war, führte auch die Stuckausstattung der Kapelle aus und Martino Altomonte malte das Hochaltargemälde mit der Marter des Hl. Januarius.²⁴²

Vom Gartenpalais ist heute nur mehr der Kapellenbau erhalten, deren heutiges Erscheinungsbild Ergebnis einer umfangreichen Restaurierung ist.²⁴³ Im längsrechteckigen Raum der Januariuskapelle befindet sich der Hochaltar an der östlicher Breitseite, die Seitenaltäre sind in den seitlichen Nischen vor dem Joch des Hauptaltars einander gegenüberliegend aufgebaut. In den leicht abgeschrägten Wandfeldern der Hauptaltarwand gibt es Sakristeiportale, die den Altar flankieren. Darüber erheben sich zwei jochbreite Herrschaftsemporen auf toskanischen Säulen, die in die Raumecken gebaut wurden und durch eigene Portale erreichbar sind.

Der Raum ist mit korinthisierenden Pilastern gegliedert, deren Gebälk fragmentiert ist. Über dem Hauptaltar und oberhalb der Empore ist das Gesims an den Breitseiten des Raumes durchlaufend.

Eine Fotografie von 1910 überliefert den Zustand vor den verheerenden Kriegsschäden (Abb.11). Im Bereich des Hochaltares sind die tektonischen Elemente des Aufbaus

²³⁸ WILHELM 1928, Hildebrandt (Zit. Anm. 20) S. 69

²³⁹ RIZZI 1988, Restaurierung (Zit. Anm. 19) S. 147

Die im Anhang zitierte Briefstelle vom 21.1. 1730: „... sondern bekenne, das mir des Jean Luca Gedanken am besten gefallet und die Capelln a plains pied ja in deme besser ist, das die Hausleith auh Mes hören können...“ Vgl. OETINGER 1971, Archivarisches Vorarbeiten (Zit. Anm. 235) S. 89

²⁴⁰ GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 119 und RIZZI 1988, Restaurierung (Zit. Anm. 19) S. 146

²⁴¹ Ebenda, S. 149. Brief vom 3.3. 1735. Zu hohe Kosten und zu viel künstlerischer Ehrgeiz waren unter anderem Grund für die Unstimmigkeiten zwischen den Grafen Harrach und Hildebrandt. Vgl. WILHELM 1928, Hildebrandt (Zit. Anm. 20) S. 66

²⁴² Das Altarbild ist signiert und mit 1735 datiert. Vgl. DEHIO WIEN 1993, (Zit. Anm. 189) S. 57 f.

²⁴³ Der über Jahre immer wieder unterschiedlich genutzte Bau des Gartenpalais wurde 1968 endgültig abgebrochen und ist einem heute bestehenden Schulbau gewichen. Vgl. Ebenda.

größtenteils erhalten geblieben, während die meisten Steinteile durch den Brand zerstört wurden. Die Altartische aller Altäre mussten neu angefertigt werden (Abb.12).²⁴⁴

Die ursprüngliche Farbigkeit des Raumes zur Zeit Hildebrandts wurde anhand von Farbresten und anderen Werken des Künstlers rekonstruiert. Die Wandfelder waren ursprünglich in einem Taubengrau gefärbt, während die architektonischen Elemente durch eine Rosafarbe hervorgehoben wurden. Die untergeordneten Gliederungselemente waren dagegen in Elfenbeinfarben.²⁴⁵

Der Hochaltar ist aus der Wandgliederung des Raumes entwickelt. Hildebrandt benützte die Pilastergliederung als architektonischen Rahmen für das Altarbild. Die Altarmensa ist über einer Stufe dicht an die Mauer gerückt. Darüber ist eine Predella an der Wand angebracht, vor der das Tabernakel auf der Mensa steht.²⁴⁶

Der profilierte Rahmen des Altarbildes ist durch die an den unteren und oberen Ecken einrollenden Voluten mit Akanthusschweif verziert. Über dem Altar springt das Gebälk zurück und das Gesims öffnet sich zu einem gesprengten Volutengiebel. Auf diesem sitzen Gottvater und Christus mit Kreuz begleitet von zwei betenden Engeln. Platz finden die Figuren in einer Nische, die durch die Gewölbekonfiguration über dem Altar entsteht. An der Decke oberhalb der Figuren befindet sich die Heiliggeisttaube und vervollständigt die Dreifaltigkeitsdarstellung.

Die seitlichen Altäre sind wesentlich schlichter gestaltet als der Hochaltar (Abb.13), denn sie bestehen im Grunde nur aus einer an die Nischenwand herangerückten Mensa und einem gerahmten Altarbild.²⁴⁷ Interessant ist auch hier, dass die Nischenarchitektur und Dekoration gleichzeitig eine Art Rahmenarrangement für den Altar bildet. Die Nischen sind halbrund abgeschlossen, wobei zwei zueinander gerollte Volutenspannen auf dem Gesims der Nischenpfeiler diese Form definieren.

Hildebrandt verstand es die Altäre der Januariuskapelle im Wesentlichen mittels rahmender Architekturelemente zu inszenieren und verband sie somit eng mit dem Gesamtraum. Die hier angewandte Hochaltarlösung ist eng mit jener in Prinz Eugens Schlosshof verwandt.

²⁴⁴ RIZZI 1988, Restaurierung (Zit. Anm. 19) S.144

²⁴⁵ Ebenda, S. 138

²⁴⁶ Es stammt aus der Pfarre St. Josef ob der Laimgrube und ist mit 1720 datiert. Vgl. DEHIO Wien 1993, (Zit. Anm. 189) S. 58

²⁴⁷ Die Altarbilder gehören zur ursprünglichen Einrichtung der Kapelle und stellen die Heiligen Antonius von Padua und Aloysius dar. Vgl. Ebenda.

9. Der Altar der Pfarrkirche in Suchdol nad Odrou/ Zauchtl

In den 1730er Jahren entwarf Hildebrandt für Friedrich August Harrach Pläne für Pfarr- und Schulmeisterhaus im mährischen Zauchtl, die in dieser Zeit auch zur Ausführung gelangten.²⁴⁸ Ein Umbau der bestehenden Pfarrkirche war ebenfalls geplant, wovon uns die ausführliche Korrespondenz zwischen Hildebrandt und dem Auftraggeber berichtet.

Es sind keine Pläne für diesen Umbau erhalten, doch erklärt sie Hildebrandt in seinem Schreiben vom 11. 7. 1732.²⁴⁹ Er verspricht dem Auftraggeber den endgültigen Riss des Kirchenumbaus Anfang September zu schicken. In den folgenden Briefen wird der Kirchenbau nicht weiter erwähnt.²⁵⁰ Offenbar wurde der Umbau nach Hildebrandts Plänen nicht ausgeführt, jedoch lässt sich der barocke Hochaltar mit Werken des Künstlers vergleichen (Abb.14). Ihn ziert das Allianzwappen der Familien Harrach und Liechtenstein.²⁵¹

Das Altarbild wird in einem Retabel mit seitlich nach vorne geklappten Volutenstützen präsentiert und oben mit einer Kartusche und schwebenden Putti abgeschlossen. Am oberen Abschluss der Volutenstützen knien betende Engel, während auf den unteren Volutenrollen Vasen stehen. Seitlich der Predella erweitert sich der Sockel der Volutenstützen zu Podesten auf denen zwei Heiligenstatuen aufgestellt wurden. Dabei ist die Sockelzone schrittweise nach vorne gestaffelt, sodass der hinterste Bereich die Zone der Predella ist, dann seitlich durch die Volutenstützen nach vorne tritt und als Sockel für die Skulpturen noch weiter in den Raum dringt. Das Retabel wird so in die polygonale Apsis der Kirche eingepasst. Die Rückwand mit Altarbild bleibt dabei gerade wodurch der Altaraufbau flach wirkt.

Die Grundform des Volutenretabels in Zauchtl ist mit jener der Seitenaltäre der Gruftkapelle in Göllersdorf vergleichbar, die ebenfalls nach vorne geklappte Volutenstützen aufweisen. In Zauchtl ist diese Form durch die seitlichen Statuenpodeste erweitert, die man bei Hildebrandt sonst nicht findet. Meist sitzen Engelsfiguren auf den unteren Volutenrollen.

Die Ornamentformen wirken sehr eigen und scheinen daher nicht auf einen Entwurf Hildebrandts zurückzugehen. Rizzi weist darauf hin, dass ein ähnlich rokokohafter Dekor bei den später entstandenen Altären von Alt- Ehrenberg/ Starè Křečany in Nordtschechien zu finden ist.²⁵²

²⁴⁸ GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 121

²⁴⁹ Wien, Harracharchiv, Fasz. 537 Korrespondenz Friedrich August. Eigenhändiger Brief Hildebrandts an Friedrich August vom 11.7.1732. Vgl. RIZZI 1975, Hildebrandt (Zit. Anm. 10) S. 85

²⁵⁰ RIZZI 1975, Hildebrandt (Zit. Anm. 10) S. 86

²⁵¹ Ebenda, S. 87, Anm. 2. Daneben wäre auch daran zu denken, ob Antonio Beduzzi für diesen Altar als Urheber in Frage kommt.

²⁵² RIZZI 1975, Hildebrandt (Zit. Anm. 10) S. 87 Anm. 2

10. Altar der Josefskapelle in der Pfarrkirche Gumpoldskirchen

Als Landkomtur des Deutschen Ordens ließ Johann Joseph Philipp Graf Harrach um 1737 eine Kapelle an die mittelalterliche St. Michaelskirche von Gumpoldskirchen anbauen.²⁵³ Für die, seinem Namenspatron geweihte, Josefs - Kapelle, stiftete er auch einen Altar, der sich vor Ort befindet (Abb.58). Rizzi vermutet, dass Hildebrandt damit beauftragt wurde, das Retabel für das 1737 datierte Altarbild der Heiligen Familie von Eques de Routier zu entwerfen.²⁵⁴

Über einer Sockelzone mit seitlich konvex nach vorne tretenden Postamenten und zentral eingefasster Altarmensa erhebt sich die nach oben verjüngende Volutenrahmung des Altarbildes. Die seitlichen Stützen laufen nach unten zu großen Volutenrollen aus, die auf den schrägen Postamenten Platz finden und ihrerseits sitzende Engelsstatuen aufnehmen. Mittig sind die Stützen geknickt und folgen damit der dynamischen Form des Altarbildausschnittes. Oberen Abschluss bilden kleinere Volutenrollen auf denen der Altargiebel mit Putti und Deutschordenskreuz ruht.²⁵⁵ Auf die Stifterfamilie verweisen die goldenen Kugeln mit den Straußenfedern auf den Postamenten der Volutenstützen, die aus dem Wappen der Grafen Harrach entlehnt sind (Abb. 152).

Das aus Holz gefertigte und bunt marmorierte Volutenretabel ist aufgrund seiner charakteristische Form durchaus als Hildebrandts Werk zu erkennen.

Im Vergleich mit den Altären der Göllersdorfer Gruftkapelle (Abb.28) und dem Entwurf für den Querhausaltar der Pfarrkirche von Göllersdorf (Abb.60), zeigt der Altar in Gumpoldskirchen die typische Konstruktionsweise. Die charakteristischen Volutenstützen mit sitzenden Engelsfiguren, aber vor allem das klar trennende, architektonisch anmutende Gesims über den Volutenstützen, das zum Giebel überleitet, sind Indizien, die auf Hildebrandt verweisen. Ebenfalls eindeutig auf Hildebrandt lassen die mittigen Knicke der Stützen schließen, die man sowohl an den Altären der Göllersdorfer Gruftkirche, als auch am Entwurf für die Göllersdorfer Pfarrkirche findet.

²⁵³ Vgl.: Peter STENITZER, Die Deutschordensprovinz Österreich unter der Führung des Komturs und Balleioberen Johann Joseph Philipp Graf Harrach (1678 – 1764). Studien zur grundherrschaftlichen, kirchlich – seelsorglichen und karitativen Aufgabenstellung des Deutschen Ordens in Nieder- und Oberösterreich, Kärnten, Steiermark und Krain 1712 – 1764, phil. Diss. Wien 1992, S. 386

²⁵⁴ Vgl. RIZZI 1980, Landkirchen (Zit. Anm. 11) S. 40

²⁵⁵ Eine spätere Zutat dürfte das unterhalb des Altarbildes angebrachte Kruzifix und die flankierende, vergoldete Ornamentik sein. Sie sind wohl Ersatz für ein nicht mehr vorhandenes Tabernakelhäuschen.

11. Der ehemalige Hochaltar der Augustiner Eremiten in Bruck an der Leitha

Der Hochaltar der Pfarrkirche von Weiden am See stammt ursprünglich aus der unter Josef II. säkularisierten Augustiner Eremitenkirche von Bruck an der Leitha. Diese wurde von der Familie Harrach veranlasst, von Johann Lucas von Hildebrandt barock umgestaltet und mit Altären ausgestattet.²⁵⁶

Dazu sind einige Kontrakte mit den ausführenden Künstlern im Archiv der Familie Harrach erhalten. Auftraggeber war der Brucker Schlossherr Graf Alois Thomas Raimund Harrach. Für ihn schloss Hildebrandt im Jahr 1738 einen Vertrag mit Anton Herzog ab, demnach der Maler das Altarbild der Heiligen Magdalena innerhalb der nächsten acht Wochen zu fertigen hatte.²⁵⁷ Aus demselben Jahr stammt ein Kontrakt, in dem der Vergolder und Marmorierer Giovanni Pichi die Arbeiten am von Hildebrandt entworfenen Altar vornehmen sollte.²⁵⁸ Mit dem Bildhauer Joseph Pendl ist vereinbart, dass der Altar am Ostertag 1739 fertig sein sollte. Dazu ist hier der ausführende Tischlermeister Joseph Deller bekannt, auf den der hölzerne Altaraufbau zurückgeht.²⁵⁹

Vom ehemaligen Hochaltar der Augustiner Eremiten sind zwei Zeichnungen bekannt, die Grimschitz schon 1932 als Entwürfe für den Altar der Schlosskapelle in Bruck an der Leitha publizierte (Abb.20/21).²⁶⁰ Sie stellen jedoch eindeutig den heute in Weiden am See befindlichen Hochaltar dar (Abb.19). Schon die gezeichnete Raumform weicht von jener der Schlosskapelle deutlich ab, in der sich ein freistehender Kreuzaltar befindet. Der erste Entwurf zeigt den Grundriss des Altares und einen skizzenhaft eingezeichneten Aufriss (Abb.21), in dem bereits seitliche Pfeiler zu erkennen sind, die das sehr schwungvolle, mit Voluten umrahmte Altarbild flankieren. Erkennbar ist auch ein Übergang vom Retabel zum seitlichen Durchgang mittels zweier Voluten. Diese verschwinden im zweiten, viel genauer ausformulierten Entwurf vollständig (Abb.20). Auf diesem zweiten Entwurf wird ein Retabel gezeigt, das aus Pfeilern über einem Sockel mit Gebälk besteht. In der Form des Aufbaus bleibt der Altar schlicht, er wird aber durch die Bandelwerksornamente, die reichen Kapitelle

²⁵⁶ Die Klosterkirche in Bruck an der Leitha wurde nach ihrer Säkularisierung abgetragen. Vgl. RIZZI 1980, Landkirchen (Zit. Anm. 11) S. 35

²⁵⁷ Das ehemalige Altarbild der Heiligen Magdalena befindet sich heute noch in Weiden am See und ist in der Kirche ausgestellt. Das heutige Altarbild, eine Darstellung der Dreifaltigkeit, wurde 1840 von S. J. Maisch gemalt. DEHIO Burgenland 1980, (Zit. Anm. 217) S. 314

²⁵⁸ „... Hr. v. Hillebrand gemachten und von Ihro Excell. Aprobirten altar Riß nacher Prugg an der Leitha in der Augustiner Kirchen die Vergulter arbeits wie auch marmorirung ...“ Zit. nach RIZZI 1980, Landkirchen (Zit. Anm. 11) S. 36

²⁵⁹ Harracharchiv, Wien Fasz. 112 ad Prugg 3, Augustiner 1703 – 1748. Vgl. RIZZI 1980, Landkirchen (Zit. Anm. 11) S. 36

²⁶⁰ GRIMSCHITZ 1932, Hildebrandt (Zit. Anm. 8) S. 140. Die beiden Zeichnungen, die sich ehemals in der Harrach'schen Gemäldegalerie befanden, sind heute verschollen.

und die gefüllten Kanneluren im unteren Bereich der Pilasterschäfte aufgewertet. Auf dem Gebälk zeichnet Hildebrandt eine aufwendige Skulpturengruppe der Dreifaltigkeit mit begleitenden Putti. Deutlich abgesetzter als noch im ersten Entwurf, sind die Bekrönungen der flankierenden Portale. Hier werden Heiligenbüsten in ovalen Nischen präsentiert, über denen vollkommen losgelöst je zwei Putti mit den Attributen schweben.

Der heute erhaltene Altar besteht aus einem aus Holz gefertigten Retabelbau (Abb.19). Das Altarbild wird von seitlichen, leicht nach außen geklappten Pfeilern und vorgeblendeten Volutenkonsolen mit Heiligenfiguren gerahmt. Oben überschneidet der Bildrahmen den unteren Teil des Gebälks, das über den Pfeilern vorkragt und mit zwei Giebelsegmenten mit betenden Putti sitzen abschließt. An den Schäften der Pfeiler sind vergoldete Bandelwerksornamente zu erkennen.

Der Vergleich mit der zweiten Entwurfszeichnung zeigt (Abb.20), trotz grundsätzlicher Übereinstimmung einige Veränderungen. Auffälligster Unterschied ist das Fehlen der Konsolen mit den Figuren vor den Pfeilern. Die dazwischen liegende Sockelzone stimmt mit ihrer Bandelwerkskonstruktion mit der Ausführung überein. An den Pfeilerschäften befinden sich auf der Zeichnung keine Ornamente, dafür gibt es im unteren Drittel gefüllte Kanneluren, die heute noch hinter den Skulpturen zu finden sind.

Das Bandelwerksornament an den Innenseiten der Pilaster stimmt mit der Entwurfszeichnung überein. Die ursprüngliche Mensa steht in Weiden einige Meter vor dem Retabel frei im Raum und ein neuer Altartisch wurde direkt vor dem Retabel aufgestellt. Auf der Zeichnung nicht vorgesehen war, dass das Altarbild den unteren Rand des Gebälks überschneidet. Hier könnte ein Maßstabsfehler bei der Ausführung des Gemäldes, wie in Stranzendorf, passiert sein.²⁶¹

Der auf der Zeichnung üppige Skulpturenschmuck auf dem Gebälk fällt in Weiden, bis auf die flankierenden Putti komplett weg. Die Dreifaltigkeitsgruppe über Wolken und Cherhubsköpfchen ist nicht erhalten, nur das zarte Gesims mit den zur Mitte eingerollten kleinen Voluten ist vorhanden.

Es ist fraglich, ob der zweite Entwurf genauso ausgeführt wurde. Da sich die für den Orden typischen Heiligen Augustinus und Ambrosius als Assistenzfiguren am Altar befinden, könnte es sein, dass diese Skulpturen schon von Anfang an in Bruck an der Leitha aufgestellt wurden.

²⁶¹ Solche werden in mehreren Briefen Hildebrandts an Schönborn erwähnt, weshalb er für die Altäre in der Göllersdorfer Pfarrkirche maßstabsgetreue Rahmenentwürfe an die Maler in Würzburg schickt. Vgl.: SCH. Fasz. 304 Brief Nr. 36 22. 2. 1741 (ital.) „*Da die Maße zu nehmen, habe ich die beigelegte Zeichnung für die zwei Seitenaltäre gemacht, aber in großem Maßstab wie das Bild in beiden sein soll, damit man nicht den Fehler begehe, wie bei denen in Stranzendorf vorgekommen ist ...*“ Wang 2001, Göllersdorf (Zit. Anm.14) S. 23; Rizzi bemerkt, dass es bei der Ausführung des Altars zu einem Maßstabfehler gekommen sein muss, da der erhaltene Entwurf von der Ausführung abweicht. RIZZI 1980, Landkirchen (Zit. Anm. 11) S. 39

Rizzi vermutet, dass diese Veränderung in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts von den Brucker Augustiner Eremiten vorgenommen wurde und daher nicht mehr auf Hildebrandt zurückgeht.²⁶² Bemerkenswert ist dieser Altar vor allem deshalb, weil er zwar einen Retabelaufbau aus architektonischen Elementen aufweist, jedoch durch das Fehlen von Vollsäulen und Aufsatz sehr unarchitektonisch und flach wirkt. Das gesicherte Spätwerk des Künstlers zeigt noch einmal eine eigenständige Auseinandersetzung mit der Gestaltungsaufgabe Hochaltar, die Hildebrandt hier ungeachtet seiner früheren Landkirchenhochaltäre entwickelte.

Altäre für Friedrich Carl von Schönborn- Buchheim

12. Der Kapellenaltar im Schloss Schönborn

Für das Göllersdorfer Schloss des Reichsvizekanzlers Friedrich Carl Schönborn entwarf Hildebrandt die gesamte Architektur und Teile der Innenausstattung.²⁶³

Die in den linken Schlossflügel integrierte Kapelle wurde ab 1711 begonnen und am 10. November 1715 vom Reichsvizekanzler persönlich geweiht.²⁶⁴ Jonas Drentwett wurde mit der Ausmalung des Raumes beauftragt, das Altarbild mit dem Heiligen Carl Borromäus stammt von Peter Strudel.²⁶⁵

In einer Nische an der nordwestlichen Schmalseite der über zwei Geschoße reichenden Schlosskapelle befindet sich der Altar (Abb.22). Sein Gemälde ist von einer schmalen goldenen Leiste und einem rotmarmornen, schlicht gestalteten Rahmen umgeben. Flankiert wird das Bild von Pfeilen, die Pilaster mit korinthischen Kapitellen tragen, und deren Gebälk an den Seiten der Nische abbricht. Das Altarblatt ist zusätzlich von einem goldenen Ornament mit Wolken und Cherhubsköpfchen bekrönt. Davor steht eine rotmarmorne, durch Stufen erhöhte Mensa mit Tabernakel.

²⁶² Ebenda, S. 39

²⁶³ Zur Baugeschichte siehe: GRIMSCHITZ 1922, Hildebrandts künstlerische Entwicklung (Zit. Anm. 9) S. 9; GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 69 f.; Helmut Eberhard PAULUS, Die Schönbornschlösser in Göllersdorf und Werneck. Ein Beitrag zur süddeutschen Schloß- und Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts, Nürnberg 1982; DEHIO NÖ 2010, (Zit. Anm. 31) S. 1048

²⁶⁴ PAULUS 1982, Schönbornschlösser (Zit. Anm. 263) S. 23

²⁶⁵ Der Entschluss des Bauherren Drentwett zu beauftragen geht schon aus einem Schreiben von 1714 hervor. Der Künstler soll die Sala Terrana, die Bibliothek und die Kapelle ausmalen. Das Inventar des Schlosses 1747 bezeichnet das Altarbild als Werk Peter Strudels. Vgl. Ebenda, S. 197 Anmerkung 38; KOLLER 1973, Künstlerkreis (Zit. Anm. 18) S. 35

Das aus dem Stichwerk der Grafen Schönborn stammende Blatt mit der Darstellung der Schlosskapelle stellt den heute erhaltenen Raum ziemlich getreu dar (Abb.23).²⁶⁶ Die Altarkonstruktion entspricht der ausgeführten, nur das Tabernakel wurde etwas verändert.²⁶⁷ Ebenso ist das Gemälde des Heiligen Carl Borromäus mit der Darstellung auf dem Stich nahezu identisch. Auf der Siche Darstellung fehlt allerdings das vergoldete Fries über dem halbrunden Abschluss der Altarblattrahmung. Abweichend ist auch das Bandelwerksornament der Pfeilerschäfte dargestellt.

Der Altar der Schlosskapelle ist einer der frühesten Altarkonzeptionen Hildebrandts und in seiner Form äußerst schlicht, auf die Rahmung des Altarbildes reduziert. Jedoch sind die ausführenden Künstler, Peter Strudel und Jonas Drentwett, hochrangig und machen die Ausstattung der Kapelle exquisit.

Die im Schloss Schönborn gewählte Form des Wandaltars war für Hildebrandts weitere Entwicklung im Bereich der Altarbaukunst trotz seiner schlichten Gestaltung folgereicher als die zur gleichen Zeit entstandenen Säulenretabel in Aschach oder der Skulptural gebildete Altar von Schloss Bruck an der Leitha.

13. Die Altäre der Loreto- Gruftkapelle in Göllersdorf

Das in Göllersdorf befindliche und von Hildebrandt entworfene Gebäudeensemble der Loretokapelle, Gruftkapelle und des Spitals entstand in mehreren Schritten im Auftrag von Friedrich Carl von Schönborn (Abb.24).²⁶⁸

Schon 1715 wurde die Loretokapelle in Stand gesetzt und am 8. Dezember geweiht, was aus einem Schreiben Friedrich Carls an seinen Onkel Lothar Franz vom 11. 12. 1715 hervorgeht.²⁶⁹ Friedrich Carl war zur Errichtung einer Loretokapelle an dieser Stelle durch seinen Erwerb der Grafschaft Puchheim verpflichtet.²⁷⁰

²⁶⁶ Das Stichwerk „Gräflich Schönbornsche Schlösser, Häuser, Gärten und Kirchen“ beinhaltet unter anderem mehrere Ansichten von Hildebrandts Altarschöpfungen. Das Blatt 49 des Sammelbandes zeigt die Schlosskapelle von Göllersdorf.

²⁶⁷ Abweichungen könnten eine Freiheit des Zeichners Salomon Kleiner darstellen. Vgl. Paulus 1982, Schönbornschlösser (Zit. Anm. 263) S. 23

²⁶⁸ Näheres zur Baugeschichte siehe Maria Antonia MAYERHOFER, Loreto- und Gruftkapelle der Familie Schönborn in Göllersdorf in Niederösterreich - ein Werk von Johann Lucas von Hildebrandt, phil. Dipl. Wien 2008 ; DEHIO NÖ 2010, (Zit. Anm. 31) S. 289 f.

²⁶⁹ RIZZI 1975, Hildebrandt (Zit. Anm. 10) S. 26 und S. 29 FN 2. Der Tag der Weihe ist in der Pfarrakte vom 28. November 1715 vermerkt. Diese befindet sich im Archiv der Erzdiözese Wien. Vgl. MAYRHOFER 2008, Loreto- Gruftkapelle Göllersdorf (Zit. Anm. 266) S. 35. Zur Weihe nimmt auch Friedrich Carls Bruder in einem Brief vom 22. Dezember 1715 Stellung. Vgl. GRIMSCHITZ 1929, Kirchenbauten (Zit. Anm. 9) S. 259, Anm. 70.

²⁷⁰ MAYRHOFER 2008, Loreto- Gruftkapelle Göllersdorf (Zit. Anm. 268) S. 35

Der Aufbau des Wandaltars entspricht weitgehend der Tradition von Loretokapellen.²⁷¹ Er besteht aus einer freistehenden Mensa und einer bis zur Decke vergitterten Ikonostase mit Opfergangsportal (Abb.25). Dahinter befindet sich das Gnadenbild, das von einem Rundbogen auf Pilastern gerahmt wird und von Engeln und Putti begleitet wird. Zwei Engel scheinen über dem halbrunden Abschluss zu schweben und das Bild zu präsentieren, die beiden anderen knien seitlich und halten Leuchter.

Der oktagonale Anbau der Gruftkapelle wurde vermutlich zehn Jahre nach der Weihe der Loretokapelle um 1725 begonnen und am 22. September 1730 von Friedrich Carl persönlich geweiht.²⁷² Die Ausstattung dieser Kapelle entstand vermutlich erst nach und nach und war offenbar 1730 noch nicht vollendet. Es ist nicht klar, wann genau die Altäre fertig gestellt wurden, da Hildebrandt in einem Schreiben an Friedrich Carl aus dem Jahr 1741 einen Riss für den Beichtstuhl der Gruftkapelle erwähnt.²⁷³ Da die Altarretabel in ihrer Form den Beichtstühlen entsprechen und diese Hildebrandt noch im Jahr 1741 beschäftigen, vermutet Mayrhofer, dass die Altäre erst um diese Zeit gebaut wurden. Auch das Schönborn Stichwerk, das den Aufbau des Seitenaltars zeigt, entstand um diese Zeit.²⁷⁴ Hildebrandt äußert sich in dem Schreiben wie folgt:

*„Ich hab auch an denen verlangten Abrissen pro Complemento operis altären Zeuth gehabt sie zu verfertigen, diese thue ich auch beyschließen, und darbey gedacht, dass umb den bloßen Beichtstuhl in der Loreta Capelen sehen zu lassen, nicht der muehe werth seye, einen solchen Ris zu machen.“*²⁷⁵

Vermutlich bezog sich Hildebrandt hier nicht auf von ihm erdachte Entwürfe, sondern auf Zeichnungen, der Beichtstühle für das Schönborn Stichwerk (Abb.29/30). Da diese den Altären äußerst ähnlich sind, ist es tatsächlich nicht notwendig eigene Risse für die Beichtstühle anzufertigen (Abb.26). Wäre dem so, könnte es auch gut möglich sein, dass die Ausstattung der Loretokapelle schon zur Weihe 1730 fertig war.

Auf dem Grundriss des Schönborn Stichwerks sind die beiden Altäre der Gruftkapelle und jener der Loretokapelle eingezeichnet (Abb.24). Eine Art Hochaltarbild mit der Darstellung

²⁷¹ Ebenda, S. 43

²⁷² Vgl. MAYRHOFER 2008, Loreto- Gruftkapelle Göllersdorf (Zit. Anm. 268) S. 48. Eine handschriftliche Dokumentation der Weihe befindet sich vor Ort. Ebenda, S. 74. Zusätzlich gibt es einen Brief Franz Erweins an seinen Bruder Friedrich Carl, in dem er ihm „aus Anlass der vorgehabten 4 Kirchen und 8 Altären weyung“ gratuliert. Dieser muss sich unter anderem auf die Gruftkapelle beziehen. Vgl. GRIMSCHITZ 1929, S. 205ff. Wiesentheid, Schönbornarchiv, Korr. 20. September 1730.

²⁷³ GRIMSCHITZ 1929, Kirchanbauten (Zit. Anm. 9) S. 259, FN 71 – Gräflisch Schönbornsches Archiv in Wien. Korrespondenz des Jahres 1741. Nr. 29.

²⁷⁴ Vgl. Anm. 266.

²⁷⁵ Zit. nach Georg DUMITRESCU, Johann Lukas von Hildebrandts kirchliche Bauten in Göllersdorf, techn. Diss., Wien 1940, S. 22. Schönbornsches Familienarchiv, Korrespondenz des Jahres 1741 Nr. 29.

der Rosenkranzübergabe an den Heiligen Dominikus ist erhöht zwischen schwebenden Engelsfiguren in der Kuppellünette über der Arkadenöffnung zur Loretokapelle angebracht (Abb.27). Alle Gemälde stammen aus der gräflichen Gemäldesammlung und wurden nicht eigens für die Altäre angefertigt, sondern auf die Retabelrahmen angepasst.²⁷⁶ Die beiden Seitenaltäre befinden sich in den Nischen seitlich der Arkadenöffnung in den Diagonalachsen des Raumes (Abb.28). Links steht der Altar der Hl. Familie, der rechte Altar ist dem Hl. Johannes Täufer geweiht.

Ihre Retabel haben schräg nach vorne geklappten Volutenstützen, die ähnlich wie Pilaster die reiche Giebelverdachung tragen. Die unteren Volutenrollen sind größer und treten weiter in den Raum hervor, sodass sie Platz für Engelsfiguren bieten. Die oberen stützen ein Kapitell und darauf liegend ein Gebälk mit Altarverdachung. Die sarkophagförmige Mensa ist vor dem Retabel aufgestellt und wird von den seitlichen Sockeln der Volutenstützen flankiert.

Die beiden Beichtstühle in den gegenüberliegenden Nischen unterscheiden sich nur dadurch von den Altären, dass sie mittig keine Mensa sondern Stühle aufnehmen. Die einheitliche Gestaltung von Retabel und Beichtstühlen schaffte eine nahezu perfekte Symmetrie des Zentralraumes der Gruftkapelle. Aufgelockert wird diese durch die lebendige Gestaltung der Engel, die bei jedem Retabel unterschiedlich bewegt sind. Die geniale Idee der symmetrisch angelegten Ausstattungselemente wurde im Sammelband der Schönborn Schlösser, Häuser und Gärten gewürdigt.²⁷⁷

Die im Stichwerk vorhandene Ansicht der Seitenaltäre mit Grundriss wurde allerdings fälschlich als Choraltar von Aspersdorf bezeichnet (Abb.29). Die in der Sammlung Eckert erhaltene Zeichnung des Seitenaltars SE V b ist richtig beschriftet und variiert gegenüber der Stichansicht vor allem im Bereich der Mensa. Die nach vorne geklappten Volutenstützen mit seitlich sitzenden Engeln und auch die Altarform stimmen genau mit der Ausführung überein. Der gesamte Giebelaufbau, sowie die Gebälkzone über den Volutenstützen sind jedoch auf dem Stich anders dargestellt. Dort gibt es nur ein sehr dezentes Gesimsstück, das sich genau auf der Höhe des Gesimses der Nische befindet. Über diesem zeigt der Stich einen mehrfach geschwungenen Giebel ohne seitliche Voluten. Die Putti, die bei der Ausführung auf den seitlichen Gebälksstücken sitzen, sind auf der Darstellung direkt am Giebeldach angebracht. Gesamt betrachtet fehlt auch die reiche vegetabile Dekoration der Ausführung auf der Darstellung. Dagegen zeigt der Stich unterhalb des Altarbildes mit einem Gitterornament gefüllte Felder. Der Gesamtaufbau des Retabels ist auf dem Stich filigraner und mit länglicher

²⁷⁶ Sie stammen daher auch von verschiedenen Meistern. MAYRHOFER 2008, Loreto- Gruftkapelle Göllersdorf (Zit. Anm. 268) S. 75.

²⁷⁷ Vgl. MAYRHOFER 2008, Loreto- Gruftkapelle Göllersdorf (Zit. Anm. 268) S. 78

Proportionierung dargestellt und ist wohl eine vom Künstler autorisierte Reproduktion des Altars, die einem modernen Geschmack angepasst wurde. In wie weit der errichtete Altaraufbau, die Zeichnung der Sammlung Eckert und die Stichdarstellung dem ursprünglichen Entwurf Hildebrandts entsprechen kann leider nicht gesagt werden, da dieser nicht erhalten ist.

Die in der Gruftkapelle vorgeführte Form des von Hildebrandt häufig angewandten Volutenretabels ist zwar durch eine gewisse Tektonik geprägt, aber für die Entwicklung architekturloser Retabel, die vor allem in rokokohaften Formen Nachfolge fanden, von Bedeutung.

14. Die Altäre der Schlosskirche der Residenz Würzburg

Im Auftrag von Friedrich Carl von Schönborn, der ab 1729 Fürstbischof von Würzburg war, beteiligte sich Hildebrandt nicht nur an der Planung der Architektur, sondern auch an der Ausstattung der Schlosskirche der Würzburger Residenz.²⁷⁸ Insgesamt befinden sich vier ausgeführte Altäre in der Schlosskirche. Während zum Hauptaltar und zu den Seitenaltären Entwürfe Hildebrandts überliefert sind, gibt es zum Emporenaltar kein unmittelbares Indiz seiner Mitarbeit.²⁷⁹

Für den Hochaltar sind zwei Entwürfe Hildebrandts in der Sammlung Eckert erhalten, die beide einen freistehenden, architekturlosen Altar zeigen. Dieses figürliche Altarensemble, ohne Retabel und Altarbild wurde vermutlich im Zusammenhang mit der Kolonnaden-Konstruktion als Form für den Hauptaltar gewählt. Die Säulenkolonnade, als stützendes Element für die darüber liegende Empore, war ab 1734 fixer Bestandteil der Planungen. Die Idee der Vollsäulen dürfte weitgehend aus Wien stammen und auf einen ausdrücklichen Wunsch Friedrich Carls zurückgehen.²⁸⁰

Auf Hildebrandts Entwurfszeichnung SE XX (Abb.31) wird der Altar im Zentrum des Chorovals positioniert und besteht aus einer sarkophagförmigen Mensa mit Tabernakel, die von einem Aufbau hinterfangen wird, der ein überkuppeltes Ziborium trägt. Auf dem

²⁷⁸ Zur Baugeschichte der Würzburger Residenz siehe GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 132 und Richard SEDLMAIER und Rudolf PFISTER, Die Fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, München 1923. Zur Schlosskirche und deren Ausstattung siehe KREMEIER 1999, Hofkirche (Zit. Anm. 32)

²⁷⁹ Die Idee eines Emporenaltars stammt aus Frankreich, wo es in der Schlosskapelle von Versailles einen Emporenaltar gibt. Der Entschluss einen solchen in Würzburg zu errichten wurde 1734 gefasst. 1738 war der Altar, der sehr wahrscheinlich ein Werk Antonio Bossis ist, vollendet. Vgl. KREMEIER 1999, Hofkirche (Zit. Anm. 32) S. 178.

²⁸⁰ Ebenda, S. 184

Gesamtgrundriss der Entwurfszeichnung SE LXVI (Abb.32) ist ein mit der Zeichnung SE XX verwandter Altargrundriss eingezeichnet.²⁸¹ Hier ist erkennbar, dass die Altarkonstruktion frei im Raum aufstellung gefunden hätte.

Der gesamte Altar wirkt durch das Ziborium noch sehr architektonisch im Vergleich zu den folgenden Altarentwürfen und der letztendlich ausgeführten Altarlösung.

Dieser Altarentwurf müsste zwischen 1734 und 1735 entstanden sein, da Balthasar Neumann noch 1732 einen Retabelbau für den Hochaltar entwarf und Hildebrandts Grundrissplan nicht vor 1734 zu datieren ist.²⁸² Da die Position des Altars im Zentrum des Chorovals vor der Kolonnade schon bald in den Planungen aufgegeben wurde, entstand der Entwurf wohl auch nicht viel später als 1735. Neben Hildebrandt zeichnete auch Johann Wolfgang Auwera Pläne für den Hochaltar, die in die gleiche Zeit zu datieren sind, weil sie ebenfalls Altarlösungen zeigen, die vor den Säulen positioniert sind. Im Gegensatz zu Hildebrandts Zeichnung sind diese für den weiteren Verlauf der Planung ausschlaggebend, da sie schon ein reiches Skulpturenensemble vorschlagen. Die von Hildebrandt stammende, eher architektonische Entwurfszeichnung SE XX wurde nicht weiter verwendet.

Eine zweite Entwurfszeichnung Hildebrandts SE VII (Abb.33) einen Altaraufbau, der näher vor die Säulenkolonnade heranrückt, aber durch seitliche zwischen den Säulen gereihte Postamente mit Assistenzfiguren erweitert wird.²⁸³ Die vier vorgezogenen kannelierten Säulen unterstreichen den räumlichen Bezug zwischen Altar und Kolonnade.

Das Ziborium wurde zugunsten eines Baldachins mit Draperie aufgegeben, den zwei schwebende Putti lüften, um den darunter befindlichen weltkugel- förmigen Tabernakel mit Monstranz zu präsentieren.

An der Wand hinter dem mittleren Interkolumnium sollte, kompositionell auf die Baldachinkonstruktion abgestimmt, eine Darstellung des gekreuzigten Christus mit Maria Magdalena und Johannes angebracht werden. Hildebrandt nimmt zwar Assistenzfiguren in sein Altarkonzept auf, das Hauptthema wird aber durch ein Fresko oder Relief an der Rückwand dargestellt.

²⁸¹ Beide Zeichnungen wurden schon früh Hildebrandt zugeschrieben und entsprechen augenscheinlich auch seinem Oeuvre. SEDLMAIER/ PFISTER 1923, Würzburg (Zit. Anm. 278) S.100/ Anm. 106 und GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 141. Kremeier erkennt eine Charakteristik in der Unterbrechung der Kuppeltragenden Bänder des Ziboriums auf SE XX, die mit der Zeichnung SE XIV für den Altar in Stranzendorf vergleichbar ist. Da ich diese auf dem mir zur Verfügung stehenden Bildmaterial nicht erkenne, kann ich dieses Erkenntnis weder bestätigen noch falsifizieren. KREMEIER 1999, Hofkirche (Zit. Anm. 32) S. 187, Anm. 104

²⁸² Ebenda, S. 140 und S. 184

²⁸³ Die Zeichnung wurde wieder einhellig Hildebrandt zugeschrieben. SEDLMAIER/ PFISTER 1923, Würzburg (Zit. Anm. 278) S. 100 und GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 141

Auf wen die Idee des weltkugelförmigen Tabernakels zurückgeht, ist heute schwer nachvollziehbar.²⁸⁴ Sie taucht um 1735 in den Planungen zum Hauptaltar auf und wurde letztendlich im Emporenaltar von Johann Rudolf Byß von 1736 verwendet. Ab diesem Zeitpunkt verschwand die Idee eines Weltkugel - Tabernakels in den Planungen zum Hauptaltar, was eine Datierung um 1735 für SE VII wahrscheinlich macht. Auch wenn man von der Entwurfszeichnung Hildebrandts nur den Ausblick auf die Kreuzigungsdarstellung für den Hochaltar übernahm, wurden seine Ideen nichtsdestoweniger an anderer Stelle wichtig. So tauchten die Baldachindraperie und das Weltkugelförmige Tabernakel am Emporenaltar oder Maria und Johannes als Assistenzfiguren statt Caritas und Fides am Hauptaltar auf. Die endgültige Altarkonstruktion ist in die Säulenkolonnade integriert und besteht aus einer freistehenden Mensa mit Tabernakelhäuschen, seitlichen Postamenten mit Heiligenfiguren und einer dahinter an der Wand befindlichen skulpturalen Kreuzigungsgruppe (Abb.34).

Auch für die Seitenaltäre zeichnete Hildebrandt Entwürfe, die vor allem deshalb sehr interessant sind, weil ihnen Ausführung weitgehend entspricht. Während der Ausstattungsplanung wurden mehrere verschiedene Altartypen vorgeschlagen. Einerseits kamen reich ornamentierte Altäre ohne Architektur in Frage, andererseits gab es Entwürfe von Säulenretabel mit Auszugsbild oder Segmentbogen.

Hildebrandt entschied sich für ein Säulenretabel mit Auszugsbild. Die Entwurfszeichnung seines Seitenaltars SE XVIII (Abb.35) entstand im Zusammenhang mit dem Grundrissplan SE LXVI und dem Hauptaltarentwurf SE XX zwischen 1734 und 1735.²⁸⁵ Er berücksichtigte in seinem Entwurf auch schon das größere Format der 1734 bei Bencovich bestellten Altarbilder. Zuvor waren 1732 Clemens Lünenschloß und Johann Rudolf Byß mit der Ausführung der Bilder betraut worden.²⁸⁶

Am 26. Dezember 1737 verkündet Friedrich Carl in einem Schreiben an Balthasar Neumann seinen Entschluss, die Altäre ganz nach „Gian Luccas“ Riss auszuführen. Die Gesimse sollten schwarz, die Füllungen gelb und die Verzierungen vergoldet werden. Der Figurenschmuck der Altäre sollte aus weißem Bayreuther Marmor gefertigt werden.²⁸⁷

²⁸⁴ Diese Art von Tabernakel wurde vor allem durch Johann Bernhard Fischer von Erlachs Altar für Mariazell bekannt. Welcher Künstler die Idee zuerst in die Planungen der Hofkirche eingebracht hat ist schwer nachzuvollziehen. Kremeier ist der Ansicht, dass die Idee erstmals bei Auwera auftaucht und von Hildebrandt für SE VII weiterverwendet wurde. Da Hildebrandt einen engen Kontakt zu Antonio Beduzzi pflegte, könnte er die Idee auch von ihm übernommen haben.

²⁸⁵ Die Zuschreibung an Hildebrandt erscheint durch den von Grimschitz bemerkten eigenhändig beschrifteten Maßstab als gesichert. GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 168

²⁸⁶ KREMEIER 1999, Hofkirche (Zit. Anm. 32) S. 198

²⁸⁷ Ebenda, S.209.

Nach Friedrich Carls Wunsch bildete Hildebrandts Altarentwurf die Grundlage zur Ausführung der Seitenaltäre. Hildebrandts Zeichnung SE XVIII zeigt ein Retabel, dessen Rückwand der ovalen Raumform folgt, mit frei auf konzentrisch zum Mitteloval ausgerichteten Postamenten stehenden geschraubten Säulen. Die Mensaform scheint Hildebrandt vom Entwurf für die 1733 geweihte Pfarrkirche in Stranzendorf übernommen zu haben.²⁸⁸ Seitlich der Postamente sind Volutenkonsolen angebracht, auf denen Assistenzfiguren stehen. Am Scheitelpunkt des Altarbildrahmens befindet sich ein Cherubim von dem ausgehend Blumengirlanden das Altarblatt überschneiden. Über dem Kranzgesims folgt ein Auszug mit Gemälde im Volutenrahmen.²⁸⁹ Die Schraubsäulen werden nach oben hin durch Postamente mit Skulpturen fortgesetzt.²⁹⁰

Zu dieser Altarlösung gibt es eine weitere Zeichnung SE LXXXIII (Abb.36), die wohl aus dem Architekturbüro Hildebrandts stammt und eine Reinzeichnung des Entwurfes SE XVIII darstellt, mit der dazugehörigen Raumsituation und Farbgestaltung darstellt.²⁹¹

Gegenüber dem Entwurf SE XVIII gibt es kleinere Veränderungen. Es fehlen die Blumengirlanden, die den oberen Rand des Altarbildes überschneiden, ebenso wie die seitlichen Klammern in der Mitte der senkrechten Altarbildrahmung. Beides sind Elemente, die auch an anderen Altären Hildebrandts auftauchen, wie ein Vergleich mit den Seitenaltären in Stranzendorf oder dem Altar der Filialkirche in Weyerburg zeigt.

Die Mensa auf SE LXXXIII ist ebenfalls verändert und mit einem Tabernakelhäuschen ausgestattet. Die gemauerten Teile des Altares wären nach diesem Entwurf so schräg zugeschnitten, dass möglichst viel Licht in den Raum gelangen kann. Das Kranzgesims des Altars liegt noch über dem Gebälk der Raumarchitektur. Dazu kommt das bewusste Hervorheben des Altaraufbaues gegenüber dem Gesamtraum durch kontrastierende Marmorierung der Schraubsäulen oder Raumsäulen.

Hildebrandts Entwurfzeichnungen sind zweifellos Grundlage für den ausgeführten Altar, auch wenn diese vom Würzburger Baubüro überarbeitet und verändert wurden. Die Ausführung stimmt vor allem im unteren Bereich des Retabels bis zum Kranzgesims mit Hildebrandts Zeichnungen überein. Verändert ausgeführt wurden die Ornamentik und die bereicherte Rahmung des Altarblattes, sowie die Ikonographie der Begleitfiguren (Abb.37). Der Auszug

²⁸⁸ Ebenda, S.205.

²⁸⁹ Kremeier weist darauf hin, dass die Form dieser inneren Rahmung aus dem Wiener Einflussbereich stammt. Er erkennt eine Ähnlichkeit zu den Kaminaufsätzen im Festsaal des Unteren Belvedere in der von Salomon Kleiner 1731 gezeigten Form. Vgl.: KREMEIER 1999, Hofkirche (Zit. Anm. 32) S. 205, Anm. 143.

²⁹⁰ Bei den oberen Figuren handelt es sich wohl um Tugenden, während die unteren Assistenzfiguren als die Evangelisten Johannes und Markus zu identifizieren sind.

²⁹¹ Da diese Entwurfszeichnung SE LXXXIII leider nur mehr als Photographie erhalten ist, können die beiden Farbvarianten nicht mehr erkannt werden.

wurde nicht ausgeführt, sondern durch Skulpturengruppen von Antonio Bossi ersetzt. Die beiden ursprünglichen Altargemälde von Bencovich sind heute verschollen. Sie wurden schon 1752 durch Bilder mit gleicher Ikonographie von Giovanni Battista Tiepolo ersetzt.

Hildebrandts Beitrag zur Ausstattung der Schlosskirche in Würzburg kann anhand von Zeichnungen und erhaltenen Altäre rekonstruiert werden. Die Komplexität der Planung und das Zusammenspiel mehrerer Künstler erschwert es jedoch seine Ideen explizit herauszugreifen.

15. Der Hochaltar der Filialkirche Weyerburg

Die baufällig gewordene gotische Filialkirche in Weyerburg wurde um 1730 nach Hildebrandts Plänen barockisiert.²⁹² Im Zuge dessen entstand der heutige Hochaltar, der dem Künstler zugeschrieben wird und mit der Jahreszahl 1731 datiert ist.²⁹³

In der Sammlung Eckert befinden sich zwei Blätter mit Grundriss der Kirche und Aufriss der Fassade, die dem Schönborn Stichwerk zuzuordnen sind. Die Position des Hochaltars in der polygonalen Apsis ist hier schon vermerkt.

Er besteht aus einem hölzernen rotbraun und blaugrau marmorierten Säulenretabel mit Volutenaufsatz (Abb.38). Das gesamte Retabel ist in seiner Grundform gerade aufgebaut, nur die vollrunden Säulen treten auf ihren konvex nach vorne geklappten Sockeln in den Raum hervor. Angrenzend ist das mittlere Geschoß des Retabels von nach außen gerollten Voluten erweitert.

Der Altaraufsatz besteht aus einem offenen, ovalen Feld mit Volutenrahmen, das ein Strahlenkranz mit der Heiliggeist-Taube überspannt. Auf den vorspringenden Gebälkstücken der Säulen befinden sich betende Stuckengel, die in ihrer Physiognomie jenen der Stranzendorfer Seitenaltäre ähneln (Abb.44/45). Der Altaraufsatz mit dem transparenten ovalen Bildfeld scheint auf eine Position vor einem Licht spendenden Fenster konzipiert worden zu sein, was in der Apsis der Weyerburger Kirche nicht gewährleistet wird. Daher ist es fraglich, ob der Altar für diesen Standort konzipiert wurde. Es könnte hier auch ein Entwurf zur Ausführung gelangt sein, der ursprünglich in einem anderen Zusammenhang geplant war.

²⁹² GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 130

²⁹³ Er wurde mehrmals renoviert. Erstmals im Jahr 1857, in dem er auch ein neues Altarblatt erhielt, und in den Jahren 1905 und 1981. Die Verfasserin konnte die Datierung 1731 am Altar allerdings nicht nachweisen. Vgl. DEHIO NÖ 2010, (Zit. Anm. 31) S. 1285

Die auffallende Ähnlichkeit mit Hildebrandts Seitenaltarentwurf für die Würzburger Schlosskirche (Abb.35) legt die Vermutung nahe, dass der Altar in Weyerburg diesen in vereinfachter Form übernimmt. Dagegen spricht jedoch die Datierung des Weyerburger Altars 1731. Die Entwurfszeichnung für Würzburg kann nicht vor 1731 entstanden sein, da sie das ab 1734 verwendete Altarbildformat berücksichtigt. Es wäre denkbar, dass Hildebrandt schon um 1730 Entwürfe für den Seitenaltar der Würzburger Schlosskirche vorbereitete, die der Zeichnung SE XVIII vorangingen und jenen schon weitgehend entsprachen. Aus dieser Entwurfsserie könnte die Idee für den Altar in Weyerburg hervorgegangen sein.

Der Entwurf eines Säulenretabels als Hochaltar für eine Landkirche ist für Hildebrandt jedenfalls ungewöhnlich, wie der Vergleich mit den Altären in Aspersdorf oder Stranzendorf zeigt. Die Wahl der Altarform scheint auch nicht von der Raumgegebenheit des Aufstellungsortes beeinflusst zu sein, da der Aufsatz mit einer Lichtquelle rechnet, die es in der Kirche nicht gibt. Dennoch lässt sich der Weyerburger Altar vor allem anhand der Ähnlichkeit mit dem Würzburger Seitenaltar Hildebrandts Oeuvre zuordnen.

16. Die Altäre der Pfarrkirche Aspersdorf

Die Pfarrkirche von Aspersdorf gehört zu jenen vier Kirchen, zu deren Bau Friedrich Carls Bruder ihm 1730 gratulierte.²⁹⁴ Grimschitz zählte die Kirche bereits zum Oeuvre des Architekten, obwohl eindeutige archivarische Quellen dazu fehlen. Einerseits gibt es zwei Briefe von Hildebrandt an Friedrich Carl aus den Jahren 1740 und 1741, in denen er von Reparaturen der Kirche berichtet, andererseits sprechen die Detailformen und die Ausformung der Architektur für ihn als entwerfender Künstler.

Die irrtümlich als Aspersdorfer Hochaltar bezeichnete Darstellung aus dem Schönborn Stichwerk zeigt eigentlich einen Seitenaltar der Gruftkapelle in Göllersdorf. Das Altarensemble in Aspersdorf entspricht Hildebrandt dennoch sowohl im gesamten Arrangement, als auch in den Einzelformen. Zudem ist das Hochaltarblatt mit dem Namen Johann Georg Schmidt bezeichnet, der auch bei anderen Altaraufträgen Hildebrandts mitwirkte. Die Altarbilder der Seitenaltäre stammen von Johann Baptist Byß.²⁹⁵

Die Hochaltarmensa steht frei in der Apsis und wird von einem breiten Sockel hinterfangen, der seitlich zwei nach vorne geknickte Postamente ausbildet auf denen die Assistenzfiguren

²⁹⁴ Vgl. GRIMSCHITZ 1929, Kirchenbauten (Zit. Anm. 9) S. 275, Anm. 19

²⁹⁵ Am linken Altarbild wird Maria Immaculata dargestellt, am rechten Johannes Nepomuk. DEHIO NÖ 2010, (Zit. Anm. 31) S. 54 f.

der Heiligen Sebastian und Rochus stehen (Abb.40).²⁹⁶ Mittig ist das reich ausgeführte Tabernakelhäuschen positioniert, das mit einer Monstranz und Baldachin bekrönt ist.

Hintergrund bildet das Altargemälde mit seinem geschwungenen Rahmen mit Segmentgiebelüberdachung und bekrönender Glorie. Die Glorie über der Altarverdachung befindet sich vor einem Blindfenster, wie es später auch in Stranzendorf zu sehen ist (Abb.43). Nur in der früher entstandenen Pottendorfer Pfarrkirche von 1718 wird die Glorie des Hochaltarbildes von einem echten Fenster beleuchtet (Abb.70).

Die Seitenaltäre sind sehr flache Wandretabel, die aus seitlichen Volutenstützen und Volutenverdachungen konstruiert sind (Abb.41/42). Sie befinden sich einander gegenüber an den Längswänden des zweiten Langhausjoches. Die Rahmung erhebt sich über einen leicht von der Mauer hervorspringenden Sockel auf dem zwei betende Engel knien und vor dem die sarkophagförmige Mensa steht. Die größeren unteren Voluten mit zentralen Rankendekor leiten vom eigentlichen Bildrahmen zur Predella über, die oberen kleineren Voluten bilden Konsolen für das angedeutete Giebelgebälk. Beide Seitenaltarretabel sind gleich gestaltet und unterscheiden sich nur durch die unterschiedlichen Bewegungen der Figuren, sowie anhand ihrer Patrozinien.

Hildebrandt positionierte ein Altarensemble erstmals in Pottendorf auf diese Weise und blieb diesem Schema in den meisten seiner Landkirchen treu.

Die naturalistische Fassung der Assistenzfiguren und Engel an den Altären ist bemerkenswert, da solche an Hildebrandts Altären selten sind. Er entsprach eher einem städtischen, höfischen Kunstgeschmack. Vor allem im ländlichen Raum sind naturalistisch gefasste Figuren jedoch häufig. In der nahe gelegenen Pfarrkirche von Stranzendorf wurden die Engel dagegen weiß gefasst und jene in der Göllersdorfer Gruftkirche sind vergoldet. Da sich selten originale Farbfassungen von Figuren erhalten haben ist es schwer diese zu beurteilen.

17. Die Altäre der Pfarrkirche Stranzendorf

Die Patronatskirche des Grafen Schönborn in Stranzendorf ist der Gruppe von Landkirchen einzureihen, die unter Hildebrandts Leitung erneuert und ausgestattet wurden. In einem Brief vom 22. Februar 1741 schrieb Hildebrandt an Friedrich Carl von Schönborn von einem

²⁹⁶ Die Konstruktion der Altarmensa in Pottendorf ist ähnlich.

Maßstabfehler, der ihm bei den Altären der Pfarrkirche von Stranzendorf unterlaufen ist. Für diesen Bau bestätigt die Quelle Hildebrandts Urheberschaft.²⁹⁷

Der Neubau wurde 1733 vom Fürsterzbischof persönlich geweiht.²⁹⁸ Zwar fehlen weitere schriftliche Quellen zur Baugeschichte, doch sind einige Zeichnungen der Pfarrkirche aus der Sammlung Eckert bekannt. Die Grundriss- und Aufrissdarstellungen der Altäre sind als Reinzeichnungen Hildebrandts für das daraus entstehende Schönborn Stichwerk und als ausgeführte Stiche überliefert.²⁹⁹

Das Altarensemble gleicht in seiner Aufstellung der 1730 geweihten Kirche in Aspersdorf. Der Hochaltar ist an der Stirnseite der halbrunden Apsis angebracht, die beiden Seitenaltäre befinden sich einander gegenüber an den Längsseiten des westlichen Langhausjochs.

Der Hochaltar (Abb.43) besteht aus einer frei vor der Apsiswand stehenden Mensa mit Tabernakelaufbau und einem dahinter an der Wand angebrachten Altargemälde, das in einem reich verzierten Volutenrahmen mit Segmentgiebelverdachung präsentiert ist.³⁰⁰ Diese Kombination zeigte Hildebrandt schon bei dem 1718 geweihten Hochaltar in Pottendorf und in der um 1730 entstandenen Pfarrkirche von Aspersdorf.³⁰¹ Das Altarbild wird von zwei flankierenden Stuckengeln präsentiert, die scheinbar vor den Pilastern schweben. Zwei Leichterengel auf seitlichen Postamenten flankieren die Altarmensa und sind optisch als Teil der Altarkomposition wahrnehmbar.

Es gibt mehrere Zeichnungen aus der Sammlung Eckert, die den Stranzendorfer Hochaltar zeigen. Die Zeichnung SE XVI (Abb.52) stimmt weitgehend mit dem ausgeführten Hochaltar überein, wobei das Altarbild auf der Darstellung die seitlichen Pilaster überschneidet und mit seinem abschließenden Segmentgiebel unterhalb des Gesimses der Apsis bleibt. Die beiden Putti auf Volutenkonsolen, die das Tabernakel anbeten, sind am errichteten Altar nicht zu finden. Dazu zeigt die Zeichnung einen Grundriss, der sich von der Ausführung durch die eckige Ausformung der Treppen unterscheidet. Das gesamte Gebälk oberhalb der Pilaster ist bei der Ausführung offenbar höher gerückt, als das auf den Zeichnungen und dem Stich eingezeichnet ist (Abb.51/53/54). Das ausgeführte Gebälk würde die Fensterzone überschneiden und wurde daher nur fragmentiert oberhalb des Hochaltars ausgeführt.

²⁹⁷ Vgl. WANG 2001, Göllersdorf (Zit. Anm. 14) S. 23

²⁹⁸ Das Datum der Vollendung ist im Türsturz des Hauptportals eingemeißelt. In einem Brief an seinen Bruder schreibt Friedrich Carl am 15. November 1733, dass er nach Göllersdorf gereist sei um seine Kirche in Stranzendorf zu weihen. Vgl. GRIMSCHITZ 1929, Kirchenbauten (Zit. Anm. 9) S. 281.

²⁹⁹ Die beiden Zeichnungen sind von Grimschitz 1929 publiziert worden. Vgl. Ebenda, S. 283

³⁰⁰ Das heutige Altarbild ist ein Werk von Johann Rauzi 1842. DEHIO NÖ 2010, (Zit. Anm. 31) S. 1146

³⁰¹ Ähnlich wie in Pottendorf und Aspersdorf besteht die Mensa aus dem eigentlichen Altartisch und einer Art Sockelkonstruktion.

Aus dem Brief von 1741 wissen wir, dass es in Stranzendorf zu einem Maßstabsfehler beim Errichten eines Altares gekommen ist. Es wäre denkbar, dass dieser den Hochaltar betraf, dessen Altarbild wohl etwas zu groß ausgeführt wurde. SE XVI scheint deshalb die früheste Zeichnung des Stranzendorfer Hochaltars aus der Sammlung Eckert zu sein. Sie berücksichtigt das größere Altarbild nicht. Bei den folgenden Zeichnungen ist das Bild nicht nur über den Rand des Gesimses hinausgerückt, es ist in seiner Form auch länglicher.

Die Zeichnung SE XIV (Abb.53) zeigt ebenfalls den Hochaltar und dessen Grundriss. Hier überschneidet der Segmentgiebel das Gesims und die Stufen des Altars sind oval ausgeformt. Dieser Darstellung ähnelt auch die Zeichnung SE XV (Abb.54), wobei hier der Grundriss fehlt. SE XIV war offenbar als Reinzeichnung für den ausgeführten Stich gedacht, auf dem der Altar idealisiert, in modernerer länglicher Form dargestellt wird.³⁰² Das vorhandene Ornament an der Mensa und am Sockel des Aufbaues ist nahezu mit den Zeichnungen und dem Stich identisch.

Die Seitenaltäre der Kirche (Abb.44/45) sind außerordentlich flach gehaltene Wandretabel mit seitlich, rahmenden Voluten. Wie beim Hochaltarraahmen sind die nach oben gedrehten Voluten kleiner, die unteren Voluten schwingen weiter aus und sind größer. Sie leiten bei den Seitenaltären zur darunter befindlichen Sockelzone mit der Mensa und den seitlichen Engeln über. Der Altartisch steht zwischen den Postamenten der Engel direkt vor dem Retabel. Oberen Abschluss bildet ein Giebelfeld mit Inschriftenkartusche. Flankiert wird dieses von zwei Putti, die Blumengirlanden halten sollten. Diese sind heute allerdings an der Wand angebracht.

Zu den Seitenaltären sind vier Zeichnungen (SE V, SE V a, SE X, SE XI) aus der Sammlung Eckert und ein Stich (Abb.50) bekannt. Sie unterscheiden sich kaum voneinander, obwohl Unterschiede in der Gestaltung der Mensa auffallen, die in keiner Darstellung exakt der ausgeführten entspricht. Die Engel auf den Zeichnungen SE V (Abb.49) und SE V a (Abb.48) sind noch kleine Putti auf Volutenkonsolen. In den anderen Zeichnungen (Abb.46/47) sitzen bereits erwachsene Engel, wie in der Ausführung, auf seitlich hervortretenden Postamenten.

Die ausgeführten Altäre weichen in ihrer Grundform nicht von den Zeichnungen SE X und SE XI ab. Die Ornamentik am Bildrahmen ist jedoch auf den Zeichnungen wesentlich reicher ausgefallen, dafür sparte der Zeichner am übrigen Retabel mit Verzierungen und reduziert sie auf einfache Rahmenmotive. Die Bandelwerksornamente im Sockelbereich und das reich angewandte Gitterornament sind nicht dargestellt. Mit den aus den unteren Voluten

³⁰² Ähnlich idealisiert ist die Zeichnung SE 271 aus der Sammlung Eckert, die die Loretokirche von Göllersdorf, zeigt und, die zur Anfertigung des Stichwerks der Gräflisch Schönbornschen Schlösser, Häuser, Gärten und Kirchen gedient hat. Vgl. MAYRHOFER 2008, Loreto- Gruftkapelle Göllersdorf (Zit. Anm. 268) S. 41

aufsteigenden Zweigen wurde bei der Ausführung der Seitenaltäre, wie auch beim Hochaltar, gespart. Auffällig bei allen Altären der Pfarrkirche von Stranzendorf ist die überaus feine Ausführung, die vor allem an den Stuckengeln ersichtlich ist.

18. Die Altäre der Pfarrkirche Göllersdorf

Anhand der zahlreichen Briefe Hildebrandt an seinen Bauherren Friedrich Carl von Schönborn sind wir besonders gut über die Entstehungsgeschichte der Göllersdorfer Altarausstattung informiert, obwohl diese nie im Sinne Hildebrandts vollendet wurde.

Für die barocke Umgestaltung der Göllersdorfer Pfarrkirche,³⁰³ die er im Jahr 1740 in Angriff nahm, sah Hildebrandt ursprünglich fünf Altäre vor.³⁰⁴ Der Hochaltar, zwei Querhausaltäre, die sich nach ursprünglichem Wunsch Hildebrandts an den Längsseiten des Querhauses befinden sollten, und zwei Seitenaltäre, die er in den beiden ersten Nischen des Langhauses positionierte. Die Ausrichtung der Querhausaltäre änderte sich aber auf Wunsch des Auftraggebers, sodass diese mit dem Hochaltar in gleicher Richtung stehen sollten (Abb.59).³⁰⁵ Die von Hildebrandt geplante Altarausstattung wurde nur zum Teil ausgeführt und ist auch nur partiell erhalten.³⁰⁶

Aufschluss über das ursprüngliche Konzept der Altäre kann, neben den Briefen, auch der Entwurf für einen Querhausaltar aus der Sammlung Eckert SE XIX (Abb.60) geben. Darüber hinaus sind die Blindrahmen für einige Altarbilder erhalten, die Hildebrandt nach Würzburg schickte.

In seiner heutigen Beschaffenheit geht der Hochaltar nicht auf Hildebrandt zurück. Der freistehende Altartisch mit Säulentabernakel und den Adorationsengeln sind klassizistisch und wurden erst 1784 von Benedikt Henrici ausgeführt (Abb.61).³⁰⁷ Die Art seiner Zusammenstellung verrät allerdings die Form Hildebrandt'scher Hochaltarlösungen. Sein

³⁰³ Neben den von Grimschitz verfassten allgemeinen Angaben über die Pfarrkirche Göllersdorf habe ich vor allem durch die ausgiebige Archivarbeit von Marianne Wang 2001, die bisher ausgiebigsten Informationen über Altäre Hildebrandts erhalten. Durch die Auswertung der zahlreichen Briefe des Künstlers an den Fürstbischof und die Publikation mehrerer Zeichnungen des Künstlers, die den Altarbau betreffen, kann hier auch allgemeines über die Bedeutung des Altarbaus für Hildebrandt herausgearbeitet werden. Auch Dumitrescu veröffentlicht in seiner Dissertation von 1940 über die kirchlichen Bauten in Göllersdorf Quellenmaterial bezüglich der Altäre der Pfarrkirche. WANG 2001, Göllersdorf (Zit. Anm. 14) und DUMITRESCU 1940, Kirchliche Bauten in Göllersdorf (Zit. Anm. 275)

³⁰⁴ DUMITRESCU 1940, Kirchliche Bauten in Göllersdorf (Zit. Anm. 275) S. 50

³⁰⁵ WANG 2001, Göllersdorf (Zit. Anm. 14) S. 65

³⁰⁶ „Die Ausstattung des Gotteshauses aber, die Hildebrandt sehr am Herzen gelegen war, wie aus vielen Briefen hervorgeht, wurde niemals nach den Entwürfen – ja nicht einmal im Sinne des Meisters – ausgeführt.“ DUMITRESCU 1940, Kirchliche Bauten in Göllersdorf (Zit. Anm. 275) S. 66

³⁰⁷ DEHIO NÖ 2010 (Zit. Anm. 31) S. 289

Gemälde von Josef Richter stammt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts und stimmt mit seiner Kontur mit dem Blindrahmen überein, den Hildebrandt gemeinsam mit einem Schreiben 1744 nach Würzburg schickte (Abb.62).³⁰⁸

Wie genau Hildebrandts Entwurf für den Hochaltar ausgesehen hat wissen wir nicht. Man kann ihn anhand einer Reihe von Briefen rekonstruieren.

*„In den hohen Altar kombt der heyilige Martinus, den Mahler ist zu sagen, dass das Bildt bekomt das Liecht linker Hand, ... „*³⁰⁹

Neben den Angaben der Altarpatrozinien und der Beleuchtung, die dem Architekten wohl besonders wichtig war, gab der Künstler an, dass der Hochaltar aus Holz gefertigt und nur der Unterbau aus Marmor hergestellt werden solle. Dies wäre viel kostensparender und Hildebrandt merkte an, dass er Leute kennt, die das Holz schön marmorieren würden. Die günstige Herstellung des Altars ist ein wichtiges Argument, das Hildebrandts in seinen Briefen immer wieder hervorhebt.³¹⁰

Ebenso bemühte er sich den Auftraggeber bezüglich der Herstellung der Altarbilder zur Eile zu bewegen. Schon 1741 war der Altarunterbau fertig gestellt und der Aufbau errichtet. Ende des Jahres schrieb Hildebrandt nach Würzburg, dass der Hochaltar bis auf das Altarbild vollendet sei, und er nur mehr auf das Eintreffen der Gemälde aus Würzburg warte.³¹¹

Ähnlich ging der Architekt auch bei der Errichtung der Seitenaltäre vor. Hildebrandt sandte im Februar 1741 einen Blindrahmen für das Altarbild nach Würzburg (Abb.64). Alle Blindrahmen sind maßstabsgetreu, damit keine Fehler im Größenverhältnis entstehen konnten. Solche passierten Hildebrandt mehrmals, da die Längenangaben in Fuß nicht einheitlich benutzt wurden.³¹²

Der rechte Querhausaltar sollte dem Hl. Antonius von Padua geweiht werden, der linke der Hl. Anna (Abb.63), die Seitenaltäre im Langhaus den Hl. Xaverius und Hl. Michael. Hildebrandt übermittelte bis 1745 immer wieder die Blindrahmen nach Würzburg mit der Bitte, die Altarbilder so bald wie möglich zu schicken, damit die Altäre fertig gestellt werden

³⁰⁸ Brief aus dem Schönborn – Buchheimschen Familienarchiv. Das Bild besitzt jedoch keine Signatur, die die Zuschreibung an den Künstler eindeutig machen würde. Vgl. WANG 2001, Göllersdorf (Zit. Anm. 14) S. 67

³⁰⁹ DUMITRESCU 1940, Kirchliche Bauten in Göllersdorf (Zit. Anm. 275) S. 66

³¹⁰ Dumitrescu veröffentlicht einen Baukostenvoranschlag Hildebrandts für das Jahr 1741: Darin werden auch die Kosten für den Hochaltar ohne Altarblatt angegeben: 400 Fl. Im Vergleich dazu bekommen die Zimmermeister 500 Fl., die Steinmetze 300 Fl. und der Glaser 100 Fl.. In diesem Jahr stand der Bau schon unter Dach und es war vorwiegend noch die Einrichtung zu machen. Ebenda, S. 54

³¹¹ Ebenda, S. 63

³¹² So berichtete Hildebrandt von einem Maßstabsfehler der in Stranzendorf vorgekommen sei. Vgl. WANG 2001, Göllersdorf (Zit. Anm. 14) S. 23

konnten. Die Seitenaltarretabel waren schon seit 1741 fertig aufgebaut, sodass nur noch die Gemälde fehlten.³¹³

Zu Hildebrandts offenkundiger Bestürzung wurden 1745 zwei Altäre an den Längsseiten der Querhausarme auf Eigeninitiative der Bürger in der Pfarrkirche aufgestellt (Abb.66).³¹⁴ Die doppelsäuligen, mit geschwungenen Auszügen gestalteten Retabel wurden aus Holz gefertigt und bunt marmoriert.

Hildebrandt wandte sich in mehreren Schreiben an Friedrich Carl, um sich über das in seinen Augen unangemessene Verhalten der Bürger zu beschweren.³¹⁵ Der langjährige Architekt des Fürstbischofs scheute sich nicht darauf hinzuweisen, dass er die Querhausaltäre ursprünglich an den Längsseiten geplant hätte, aber nur auf Wunsch des Auftraggebers doch an den Ostnischen aufgestellt habe.³¹⁶

Neben den Briefen ist vor allem die Entwurfszeichnung des Seitenaltars aufschlussreich.

Aufgrund der Position im Grundriss und der Beschriftung des Blindrahmens, den Hildebrandt nach Würzburg sandte handelt es sich bei dem Entwurf SE XIX (Abb.60) aus der Sammlung Eckert um den Querhausaltar des Hl. Antonius von Padua. Das Volutenretabel hätte die gesamte Ostnische des Querhauses bis zum Gebälk ausgefüllt. Auf dem Entwurf ist erkennbar, wie sich die Rückwand des Retabels in die Nische schmiegt und wie die seitlichen Voluten der Wand folgend nach innen klappen. Die Sockelzone macht diesen Knick ebenfalls mit und rahmt die Mensa zu beiden Seiten. Die flankierenden Volutenstützen, die sich in der Mitte verkröpfen und dann in die Gegenrichtung auslaufen, finden bei Hildebrandt auch in der Loretokapelle in Göllersdorf Anwendung. Im Auszug befindet sich ein Rosengitter, das Hildebrandt immer wieder für Altäre verwendet und auch am Portalgitter des Stadtpalais Batthyany - Schönborn geplant war.³¹⁷ Auffällig ist, dass Hildebrandt hier ansonsten sparsam mit Ornamenten umging. Vor allem der Sockelbereich wirkt im Vergleich zum Sockelbereich des Altarentwurfs für die Augustinereremitenkirche in Bruck an der Leitha nüchtern (Abb.19). Belebt wird der Entwurf nur durch die Putti und Cherubsköpfchen im Auszug und den vereinzelt auftretenden vegetabilen Zierformen.

Seltsam ist, dass die Blindrahmen zwar klar durch ihre Beschriftung den Heiligen zu zuordnen sind, aber der Ausgeführte Bild des Annenaltars, das sich heute in der Pfarrkirche

³¹³ Die Verzögerung der Fertigstellung in diesen Jahren ist natürlich auch in der damaligen politischen Situation zu sehen, da sich das Kaiserreich ab 1740 im Erbfolgekrieg um Schlesien befand. Vgl. Karl VOCELKA, Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik, 4. Auflage, München 2002, S.155.

³¹⁴ DUMITRESCU 1940, Kirchliche Bauten in Göllersdorf (Zit. Anm. 275) S. 68

³¹⁵ „Sie lassen beyde durch Landt Meister machen, Gott weiß was sie machen werden ...“ Vgl. Zit. nach WANG 2001, Göllersdorf (Zit. Anm. 14) S. 71

³¹⁶ Vgl. WANG 2001, Göllersdorf (Zit. Anm. 14) S. 66, Anm. 83

³¹⁷ Ebenda, S. 69

befindet, nicht der Beschriftung entsprechend ausgeführt wurde. Die Form stimmt mit dem Blindrahmen, der für den Hochaltar gedacht war überein und nicht mit dem, der auch im Entwurf Verwendung findet.

Vor Ort ist noch ein Altartisch erhalten, der mit den Planungen Hildebrandts in Verbindung gebracht werden kann (Abb.65). Seine Form entspricht weitgehend dem Aufrissplan des Entwurfs der Sammlung Eckert. Der aus Holz ausgeführte, marmorierte Tisch ist jedoch weniger reich ausgeführt. Da die Altäre vom Hochaltar ausgehend, über die Querhausaltäre bis hin zu den Seitenaltären abnehmend reich gestaltet wurden, nimmt Wang an, dass es sich hier um einen Restbestand der Seitenaltäre handelt.³¹⁸

Aus der Entstehungsgeschichte der Pfarrkirche in Göllersdorf geht hervor, wie sehr sich Hildebrandt nicht nur für die Ausführung der Architektur einsetzte, sondern auch für die Ausführung der Ausstattung. Bei der Errichtung der Ausstattung traten mehrere Komplikationen auf, die durch die historische Situation, aber auch durch die große Entfernung zum Auftraggeber entstanden. Im Jahr 1745 nahmen die Bürger von Göllersdorf die Vollendung der Ausstattung ihrer Kirche selbst in die Hand, wogegen Hildebrandt in seinem letzten Lebensjahr noch heftig protestierte.³¹⁹

Altäre für verschiedene Auftraggeber

19. Die Kapelle des Gartenpalais Mansfeld Fondi / Schwarzenberg

Heinrich Franz Graf Mansfeld Fürst Fondi war der erste urkundlich nachweisbare Auftraggeber Hildebrandts in Wien.³²⁰ Im Jahr 1697 erwarb der Fürst den Baugrund vor der Stadt, wobei er zu diesem Zeitpunkt schon über erste Pläne für den Gartenpalast verfügte.³²¹ Nachdem Fürst Fondi 1715 verstarb, erwarb Fürst Adam Franz von Schwarzenberg 1716 das noch im Bau befindliche Gartenpalais. Ein Übergabeprotokoll aus diesem Jahr hält fest, was zu diesem Zeitpunkt bereits vollendet war. So war die Kapelle laut Protokoll vollendet und wurde im Laufe der folgenden Bauarbeiten nicht wesentlich verändert.³²²

³¹⁸ Ebenda, S. 70

³¹⁹ DUMITRESCU 1940, Kirchliche Bauten in Göllersdorf (Zit. Anm. 275) S. 66

³²⁰ In seinem Gesuch für die Anstellung als Hofarchitekt an Kaiser Leopold I. wird der Fürst als Auftraggeber erwähnt. Vgl. Dagobert FREY, Das Schwarzenbergpalais in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte IV 1926, S.133 ff. Zur Baugeschichte des Gartenpalais siehe auch: GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 28 f.

³²¹ GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 32

³²² DEHIO WIEN 1993, (Zit. Anm. 189), S. 94

Zum Projekt des Gartenpalais sind einige Entwurfszeichnungen von Hildebrandt erhalten. Der Aufrissplan H7 (Abb.67) zeigt nicht nur den Aufriss der Fassade, sondern auch den Aufriss der Innenräume des westlichen Flügels mit Kapelle (Abb.68).³²³ Auf der Zeichnung ist die Altarkonstruktion im Wesentlichen schon erkennbar. Sie reduziert sich auf eine schlichte Mensa mit Kreuz. Interessant ist der Altar im Zusammenhang mit dem Raum in dem er inszeniert wird.

Auf der Zeichnung sind in den flankierenden Wandfeldern des Altares kleine Fensteröffnungen eingezeichnet. Diese nehmen heute die ganze breite der Wandfelder ein, wodurch der Altartisch optisch weniger präsent ist. Die Nische wurde in der Ausführung allerdings wesentlich reicher gerahmt und von einem Kartuschenfeld bekrönt. Aufgrund der zarten ornamentalen Auszierung der Kapelle mit vergoldeten Bandelwerk datiert Grimschitz die Kapelle erst um 1710.³²⁴ Im Jahr 1715 ist die Kapelle laut Protokoll weiß marmoriert und das Oratorium mit weißem Damast ausspalliert.

Bei diesem äußerst schlicht gestalteten Altarprojekt handelt es sich um eines der ersten mit denen Hildebrandts betraut wurde. Es ist in weiterer Folge typisch, dass ein Altar im Zusammenhang einer größeren Bauaufgabe entsteht, als selbstverständlicher Teil im Gesamtprojekt eines Schlossbaues.

20. Die Altäre der Pfarrkirche in Pottendorf

Die unter dem Patronat von Thomas Gundaker Graf von Starhemberg 1714 – 1718 entstandene Pfarrkirche von Pottendorf wird Hildebrandt zugeschrieben.

Obwohl schriftliche Quellen und auch Entwürfe fehlen, die eine Autorschaft des Architekten sicherstellen würden, geben die Rentamtsbücher des Schlossarchives mehrere Hinweise auf einen „Ingenieur“, der das Schloss während der Bauzeit der Kirche besuchte. Mit diesem könnte Hildebrandt gemeint sein, der die Baustelle der Pfarrkirche immer wieder besuchte und beaufsichtigte.³²⁵ Grimschitz verweist darüber hinaus auf die deutlichen stilistischen Übereinstimmungen des Kirchenbaus mit gleichzeitig entstandenen sicheren Werken des

³²³ GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 30 und S. 162

³²⁴ GRIMSCHITZ 1959, Hildebrandt (Zit. Anm. 9) S. 30

³²⁵ Tanzer verweist auf das Rentamtsbuch, das nach seinen Angaben bei der Bundesregierung Burgenland in Eisenstadt verwahrt sein soll. Vgl. Johnn TANZER, Notizen zur Baugeschichte der Pottendorfer Pfarrkirche, in: Unsere Heimat: Monatsblatt des Vereins für Landeskunde von NÖ und ein Jg. 32, Nr. 5- 6 Wien 1961, S. 107

Künstlers.³²⁶ Auch die drei Altäre der Kirche sprechen Hildebrandts Formensprache und wurden für seine späteren Altarkonstruktionen vorbildhaft (Abb.69).³²⁷

Laut Pfarrchronik traf der Hochaltar am 22. März 1717 aus Wien ein, die beiden Seitenaltaraufbauten wurden im April des Jahres errichtet.³²⁸ Am Altarblatt des südlichen Seitenaltars befindet sich die Signatur des Malers Johann Georg Schmid mit der Datierung 1717, das zweite Seitenaltarbild stammt von einem anderen Meister. Das Gemälde des Hochaltars wurde von Peter Strudel gemalt.³²⁹ Die Altäre waren zur Kirchenweihe am 29. Mai 1718 noch nicht vollendet, da noch im Folgejahr ein Marmorierer an den Seitenaltären arbeitete.³³⁰

Trotz einer baldigen Veränderung ist der Hochaltar noch heute eindeutig als Werk Hildebrandts zu erkennen (Abb.70). Das Gemälde ist an der Apsiswand zwischen den Fenstern des Chores angebracht und hinterfängt den freistehenden Altartisch mit Sockelaufbau. Auf diese Form des Hochaltars griff Hildebrandt auch bei den Kirchen in Aspersdorf (1730), Stranzendorf (1733) und Göllersdorf (1740) zurück. Im Vergleich zu diesen Altarkompositionen fällt auf, dass das Altarbild in Pottendorf extrem nach oben verschoben ist. Die Pfarrchronik von Pottendorf berichtet von einer Veränderung des Hochaltars im Jahr 1769, weil das Gnadenbild der Muttergottes in die Pfarrkirche übertragen wurde.³³¹ Anhand des Vergleichs mit den anderen Altären Hildebrandts ist anzunehmen, dass vor der Veränderung nur der obere Abschluss des Altarbildrahmens das Gebälk überschritten hat. So hätte das Licht des darüber liegenden Fensters den Hintergrund für die bekrönende Strahlenglorie gebildet (Abb.43). Die beiden Engel, die das Altarbild präsentieren, scheinen dazu durch die höhere Anbringung auf den Kapitellen der Pilaster zu stehen, statt frei zu fliegen. Die höhere Hängung des Altarbildes dürfte seine Ursache in der Umgestaltung des Altars im Jahr 1769 haben. Durch die Anbringung des Gnadenbildes wäre das Altarbild verdeckt worden. In wie weit die Umgestaltung die Mensa betrafen, ist schwer zu sagen. Das Material des heute auch farblich differenzierten Altaraufbaus mit den betenden Engeln und dem Gnadenbild unterscheidet sich vom Unterbau, was die Vermutung bekräftigt, dass dieser

³²⁶ GRIMSCHITZ 1929, Kirchenbauten (Zit. Anm. 9) S. 264

³²⁷ „Sie sind in ihrer Gesamtform, in der reliefhaften Bildung, die jede stärkere plastische Auslagerung vermeidet, mit den Altären anderer Kirchen Hildebrandts eng verwandt ...“ Vgl. Ebenda, S. 266

³²⁸ Tanzer ist der Meinung, dass dieser Altar mit dem heutigen nicht übereinstimmt, da dieser 1769 an dessen Stelle gekommen sei. Es dürfte sich 1769 aber nur um eine Veränderung des bestehenden Altars gehandelt haben. TANZER 1961, Baugeschichte Pottendorf (Zit. Anm. 325) S. 109

In der Denkschrift der Pfarre von 1929 wird als Bildhauer der Altäre der Hofkünstler Peter Strudel angegeben, allerdings gibt es keinen Nachweis woher diese Information herkommt.

³²⁹ DEHIO – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Niederösterreich, (4. Auflage) Wien/ München 1962, S. 260

³³⁰ TANZER 1961, Baugeschichte Pottendorf (Zit. Anm. 325) S. 109

³³¹ Pfarre Pottendorf (Hg.) Denkschrift 500, 400, 300, 200 Jahrfeier, Pottendorf 1929, S. 15 f.

gesamte obere Teil erst 1769 geschaffen wurde und damit nicht mehr gänzlich auf Hildebrandt zurückgeht. Der ähnliche Dekor der Seitenaltartische zeugt zusätzlich davon, dass beide derselben Ausstattungsphase angehören.

Die Seitenaltäre blieben weitgehend unverändert und befinden sich im mittleren Langhausjoch in einander gegenüberliegenden Nischen und sind, abgesehen vom ikonographischen Programm identisch gestaltet (Abb.71/72).

Es sind architekturlose, aus Holz gefertigte Wandretabel mit in die Mauer eingelassenen Altarbildern, die seitlich von Skulpturen flankiert werden. Dabei bildet die Sockelzone des Altars durch seitlich vorspringende Figurenpostamente den Unterbau für Bildrahmen und Skulpturen. An den Seiten wird das Altarbild durch Volutenkonfigurationen gerahmt, von denen an segmentartigen Elementen vergoldete Blütenschnüre hängen. Oben wird der Aufbau durch ein muschelartiges Motiv abgeschlossen, das mit einem Blumengitter gefüllt ist und von Wolken mit Strahlenglorie bekrönt ist. Ungewöhnlich ist das waagrecht gehaltene vergoldete Stabmuster beider Altäre im mittleren Bereich des Retabels. Das auffallend reich verwendete vergoldete Gitterornament findet dagegen auch bei anderen Werken des Künstlers Anwendung. So zeigt die Stuckausstattung der Schlosskapelle in Schlosshof ein ähnliches Gittermuster mit Blumen in den Rautenförmigen Zwischenfeldern (Abb.151).

Die in Pottendorf gefundenen Altarlösungen, der architekturlosen Seitenaltäre und des Hochaltars mit freistehendem Altartisch und dahinter an der Apsiswand angebrachten Altarbild mit Engelsmotiv, wurden in weiterer Folge für Hildebrandt usuell als Altarausstattung von Landpfarrkirchen. Bemerkenswert ist jedoch, dass sich der Architekt den später viel gebrauchten Typus des Volutenretabels in dieser Kirche noch nicht zu Nutze machte.

21. Die Altäre der Pfarrkirche Großstelzendorf

Der ehemals gotische Bau der Pfarrkirche von Großstelzendorf liegt in unmittelbarer Nähe der Gräflich Schönbornschen Besitztümer. Der Patron der Kirche war allerdings Dechant Tschiderer von Hausleiten. Das Gedenkbuch der Pfarre überliefert den Beginn der barocken Umgestaltung für das Jahr 1735.³³² Der Name des Baumeisters wird allerdings nicht genannt.

³³² Bruno GRIMSCHITZ, Hildebrandts Pfarrkirche von Groß- Stelzendorf, in: Unsere Heimat: Monatsblatt des Vereins für NÖ und Wien, Jahrgang 32, Nr. 5-6, Wien 1961, S. 101 und Vgl. Pfarre Großstelzendorf (Hg.), Pfarrkirche Großstelzendorf. Festschrift anlässlich der Fertigstellung der Innenrenovierung am 28. 10. 2007

Stilistisch passt die Kirche sowohl anhand ihrer Gesamtform, als auch in den Einzelformen in das Oeuvre Hildebrandts.³³³

Die Altäre der Kirche sind, mit Ausnahme des Triumphbogenaltars, mit Altarkonstruktionen des Architekten vergleichbar.³³⁴ Die Altarblätter sind Werke von Anton Herzog, der von Hildebrandt zeitgleich, im Jahr 1738, für das Malen des Hochaltarbildes der Augustiner Eremiten in Bruck an der Leitha beauftragt wurde.³³⁵ Die ausgeführten Retabel sind Werke des Bildhauers Johann Jakob Vogel aus Wien.³³⁶

Das geschwungene Hochaltarbild in seinem dunklen mit Voluten und Akanthusranken verzierten Rahmen ist an der Scheitelwand der polygonalen Apsis angebracht (Abb.55).

Es schwebt allerdings nicht frei, wie bei den vergleichbaren Altarlösungen, sondern steckt in einem, vielleicht später hinzugefügten rötlich marmorierten Altarstaffel. Grimschitz meint, dass die Anbringung von seitlichen Engeln aufgrund der engen Apsis nicht möglich war.³³⁷

Das Altarbild wird stattdessen von Assistenzfiguren der Heiligen Petrus und Paulus flankiert, die auf an der Wand angebrachten Postamenten stehen. Sie sind mit den Figuren in der Kapelle des Oberen Belvedere vergleichbar. Die Mensa und der neobarocke Tabernakelaufbau stammen aus dem 19. Jahrhundert.³³⁸ Die rötlich marmorierte, giebelartige Verdachung über dem dunklen Rahmen erscheint untypisch für Hildebrandt.

Die beiden Seitenaltäre waren vermutlich anfänglich gleich und standen einander gegenüber. (Abb.56/57). Durch die kürzlich ausgeführte Innenrenovierung, wurden diese beträchtlich verändert.³³⁹ Das feucht gewordene Mauerwerk machte die Fixierung des Wandaltars durch eine Platte notwendig (Abb.56). Die Grundform des Retabels bildet bei beiden der geschwungene an der Wand angebrachte Volutenrahmen mit vegetabilen Ziermotiven.

Darunter steht eine einfache, marmorierte Altarmensa und seitlich flankierend Assistenzfiguren auf frei stehenden, zweifärbig marmorierten Podesten. Die Verankerung von Volutenrahmen im Unterbau nimmt dem Altar seine lockere Zusammenstellung, die eigentlich für die Landkirchenaltäre Hildebrandts in dieser Zeit eigentümlich ist. Die Zierelemente sind am rechten Seitenaltar deutlich detaillierter ausgeführt, als am linken und durchaus mit Hildebrandts Altären vergleichbar. Untypisch erscheinen die Proportionen der Volutenrahmen gegenüber Predella und Unterbau bei allen Retabeln. Da das Altarbild breiter

³³³ GRIMSCHITZ 1961, Groß- Stelzendorf (Zit. Anm. 332) S. 101

³³⁴ Der Triumphbogenaltar ist ein Pfeilerretabel und verrät durch seine Form eine spätere Entstehungszeit. Das Altarbild ist mit der Jahreszahl 1752 datiert. Vgl. DEHIO NÖ 2010 (Zit. Anm. 31) S. 360

³³⁵ Das Hochaltarbild von Großstelzendorf ist 1738 datiert. Der Kontrakt im Familienarchiv der Harrachs stammt aus demselben Jahr. RIZZI 1980, Landkirchen (Zit. Anm. 11) S. 36

³³⁶ Vgl. GROSSSTELZENDORF 2007 (Zit. Anm. 332) o. S.

³³⁷ GRIMSCHITZ 1961, Großstelzendorf (Zit. Anm. 332) S. 104

³³⁸ DEHIO NÖ 2010 (Zit. Anm. 31) S. 360

³³⁹ Die Innenrenovierung der Kirche wurde 2007 vollendet. Vgl. GROSSSTELZENDORF 2007 (Zit. Anm. 332)

als die Predella ist, kommt es zu einem Ungleichgewicht, das man von Hildebrandt so nicht kennt, da er den Unterbau mit Mensa meist wesentlich breiter als das Altarbild gestaltete.

Das Grundkonzept der Altäre geht mit offensichtlich auf Ideen zurück, die Hildebrandt durch seine Kirchenbauten von Aspersdorf oder Stranzendorf verbreitete. Ob er verantwortlich für das Altarensemble der Großstelzendorfer Kirche ist, kann nicht sicher gesagt werden. Es ist denkbar, dass die Altäre nicht nach Hildebrandts Plänen ausgeführt oder später verändert wurden. Da jedoch die gesamte Kirche stilistisch auf Hildebrandt verweist und auch der Maler der Altarbilder mit ihm im Kontakt stand, bleibt die Möglichkeit, dass Hildebrandt Pläne für die Altäre zur Verfügung stellte.

22. Der Gruftaltar im Hagenhof in Wolfpassing

Ein Altarprojekt, das Hildebrandt zugeschrieben werden kann, ist in Form von Fotokopien zweier Planzeichnungen aus dem Stetteldorfer Archivbestand erhalten geblieben.³⁴⁰

Die Zeichnungen sind unbeschriftet und mit Maßstabsleisten versehen. Aufgrund des gezeigten Aufrisses der Kapelle kann es sich dabei laut Rizzi nur um Projekte für den Altar in der Schlosskapelle des so genannten Hagenhofes in Wolfpassing handeln.

Die Entwürfe sind zwar nicht signiert, doch deutet einerseits die Stilistik der Zeichnung, andererseits die Handschrift der Maßstabsleiste auf Hildebrandt hin.³⁴¹ Als weiteres wichtiges Argument erläutert Rizzi, dass die Verbindung Hildebrandts zum Grafen Julius Hardegg auch archivarisch belegt ist.³⁴² Sehr wahrscheinlich ging das größere Bauprojekt eines neuen Portals für das Schloss in Stetteldorf dem Altarprojekt für die Schlosskapelle voran.³⁴³

Daneben berichten Archivquellen von Baumaßnahmen am Hagenhof, die nach einem Brand 1725 nötig geworden waren.³⁴⁴ So wurde im Zuge der Umbauarbeiten auch die ehemals protestantisch geweihte Schlosskapelle auf den polygonalen Chor reduziert. Die Tatsache, dass es sich bei dieser Kapelle um eine Grablege handelt, verhinderte die endgültige Auffassung derselbigen.³⁴⁵ Zusätzlich zu den beiden Altarentwürfen gibt es zwei Kontrakte

³⁴⁰ Die Kopien der Pläne wurden von Rizzi publiziert. Vgl. RIZZI 1981, .

³⁴¹ RIZZI 1981, Hildebrandt und Grafen Hardegg (Zit. Anm. 114) S. 25

³⁴² Ebenda, S. 23 ff.

³⁴³ Rizzi vermutet, dass Hildebrandt schon um 1730 einen Torbau für das Stetteldorfer Schloss entworfen hat. Vgl. Ebenda, S.31 und RIZZI 1979, Hildebrandt und Beduzzi (Zit. Anm. 12) S. 39

³⁴⁴ RIZZI 1981, Hildebrandt und Grafen Hardegg (Zit. Anm. 114) S. 25

³⁴⁵ Ebenda, S. 28

aus dem Restbestand des Hardegger Archivs im Schlossarchiv von Stetteldorf.³⁴⁶ Der erste wurde im Sommer 1731 mit dem bürgerlichen Bildhauer Johann Friedrich Holzer geschlossen, der sich verpflichtete, den Altar innerhalb der nächsten vier Monate fertig zu stellen. Im Sommer des folgenden Jahres wurde der Fassmaler Johann Peter Sutter beauftragt, sowohl die vorhandenen Figuren, als auch die Altararchitektur farblich zu fassen.³⁴⁷ Da zwischen den beiden Kontrakten die Zeitspanne von einem ganzen Jahr liegt, vermutet Rizzi einen Planwechsel. Er vermutet, dass zu Gunsten von Hildebrandts Altarprojekt ein früheres verworfen wurde. Vermutlich zeichnete Hildebrandt die Entwürfe im Jahr 1731. Ob der am 29. 9. 1732 geweihte Altar dem Entwurf entsprach, ist nicht eindeutig nachweisbar.

Für den gotischen Kapellenraum plante Hildebrandt jedenfalls einen Kreuzaltar. Die Grundform des Altars bildet bei beiden Entwürfen eine Dreieckskomposition. Auf der einen Zeichnung ist der Altar im Kapellenraum in Grund- und Aufriss dargestellt (Abb.73). Der Altar selbst ist weniger detailliert gezeichnet, als auf dem zweiten Entwurf (Abb.74). Hildebrandt rückt den Altaraufbau direkt an die Stirnwand des dreiseitigen Chores, sodass sich die Seiten in die polygonale Grundrissform einpassen. Das Kruzifix steht auf einem Aufsatz über der Mensa und wird so auf Höhe des Fensters gerückt. Der Körper des Gekreuzigten wird so bewusst im Gegenlicht präsentiert.

Im zweiten Entwurf werden statt der beiden trauernden Putti Figuren der Heiligen Magdalena und vermutlich des Heiligen Johannes Evangelist als Assistenzfiguren aufgestellt. Die Sockelzone des Altaraufbaues ist detailreicher gestaltet, sodass man die Darstellung der Arma Christi zwischen Postamenten und Mensa erkennen kann. Die Darstellung im Volutenaufsatz über der Mensa wechselt von Zeichnung zu Zeichnung. Während auf dem weniger detaillierten, Entwurf mit Kapellenarchitektur wohl eine Schädelstätte auf dem Berg Golgotha dargestellt ist,³⁴⁸ befindet sich an dieser Stelle im zweiten Entwurf die Darstellung der armen Seelen im Fegefeuer, die auf die Funktion der Kapelle als Grabstätte Bezug nimmt. In beiden Entwürfen flankieren den Gekreuzigten schwebende Putti, die Fackeln halten.

Ob sie und welche der beiden Zeichnungen als Grundlage für die Ausführung verwendet wurde, kann heute nicht mehr mit Sicherheit gesagt werden. Vor Ort ist nur mehr eine

³⁴⁶ Niederösterreichisches Landesarchiv, Schloss Stetteldorf, Hs 3/30, Protokoll- Kontraktenband 1730 – 1752, Kontrakt vom 20.7. 1731 fol. 12 f. und 2.7. 1732 fol. 18 f. zit. nach Rizzi 1981, Hildebrandt und Grafen Hardegg (Zit. Anm. 114) Anm. 17.

³⁴⁷ Der Kontrakt mit dem Fassmaler Sutter ist auch deshalb interessant, weil er uns berichtet, welche Farbigkeit der Altar ursprünglich haben sollte. Die Architekturteile des Altaraufbaues sollten demnach schwarz marmoriert werden, während die Kleidung der Skulpturen und der Zierrat vergoldet werden sollte. Um welche Figuren es sich dabei handelt wird nicht explizit gesagt, daher kann man aus dem Kontrakt nicht schließen, welcher Entwurf ausgeführt wurde. Vgl. Ebenda, S. 30

³⁴⁸ Man kann die Darstellung auch als Anastasis deuten. Vgl. Ebenda, S. 29

fragmentarisch erhaltene Mensa vorhanden, die, wie Rizzi vermutet, eher dem detaillierten großmaßstäblichen Entwurf entspricht. Der restliche Aufbau des Altares fehlt jedoch.³⁴⁹

Bei den zahlreichen von Hildebrandt entworfenen Altären ist die Form des Kreuzaltars selten. Nur der Altar der Brucker Schlosskapelle weist diesen Typus auf (Abb.5). Dieser Altar ist jedoch als Gemeinschaftsprojekt von Hildebrandt mit Antonio Beduzzi zu sehen.

Rizzi bemerkt, dass gerade beim Altar der Brucker Schlosskapelle der Anteil Beduzzis sehr hoch sein dürfte, während Hildebrandt mehr für die Gestaltung des Kapellenraumes verantwortlich war.³⁵⁰ Wesentlicher Unterschied zwischen beiden Altären ist vor allem die Tatsache, dass der Brucker Altar freistehend ist und keine seitlichen Postamente hat. Der Aufbau auf den Hagenhofer Altarentwurf schmiegt sich eng an die Chorwand der Kapelle an und ist in sich unbewegt gestaltet, während der Altar in Bruck an der Leitha wesentlich plastischer in den Raum tritt. Diese Profilierung des Unterbaus mit den seitlich nach vorne geklappten Postamenten ist für Hildebrandts Altarschöpfungen nicht ungewöhnlich. So tritt eine ähnliche Form am Sockel des ehemaligen Altars der Aschacher Schlosskapelle auf, ebenso bei den frei im Raum stehenden Altarunterbauten von Stranzendorf und Pottendorf.

³⁴⁹ Ein Kruzifix aus dem Schloss Stetteldorf aus dem späten 16. Jahrhundert entspricht vermutlich jenem Kruzifix, das am Altar der Armen- Seelen- Kapelle verwendet wurde. Sowohl vom Typus her, als auch von den Abmessungen ist eine Übereinstimmung mit den Entwurfszeichnungen feststellbar. Rizzi bemerkt auch, dass die in Stetteldorf befindlichen Heiligenstatuen, die als Teile des Kreuzaltares betrachtet wurden, eher von einem älteren Vorgängeraltar stammen und nichts mit dem Altarentwurf Hildebrandts zu tun haben. Vgl. Ebenda, S. 28

³⁵⁰ RIZZI 1980, Landkirchen (Zit. Anm. 11) S. 35

8. Literaturverzeichnis:

ALLMER 1995

Gottfried ALLMER, Stifte und Pfarrkirche St. Veit in Pöllau, Christliche Kunststätten Österreichs, Salzburg 1995

AURENHAMMER 1959

Hans AURENHAMMER, Die Kapelle im Oberen Belvedere, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 3, 28/29, Wien 1959, S. 1 - 5

AURENHAMMER 1971

Hans AURENHAMMER, Das Belvedere in Wien. Bauwerk, Menschen, Geschichte, Wien 1971

BRAUBACH 1965

Max BRAUBACH, Prinz Eugen von Savoyen. Eine Biographie. Band V. Mensch und Schicksal, Wien 1965

BERNDL 2004

Herbert BERNDL, Christliche Kunststätten Österreichs, Nr. 419, Pfarrkirche Mariae Empfängnis Flachau. Salzburg, Salzburg 2004

BRAUN 1924

Joseph BRAUN, Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Die Ausstattung des Altares, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschränke, Band 2, München 1924

BRAUNEIS 1981

Walter BRAUNEIS, Die Schlösser im Marchfeld, St. Pölten/ Wien 1981

BÜTTNER 1977

Rudolf BÜTTNER, Burgen und Schlösser an der Donau, (2. Auflage) Wien 1977

DEHIO BURGENLAND 1980

DEHIO – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Burgenland, Horn/ Wien 1980

DEHIO NÖ 1962

DEHIO – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Niederösterreich, (4.Auflage) Wien/ München 1962

DEHIO NÖ 2003

DEHIO – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Niederösterreich südlich der Donau A-L, Horn/ Wien 2003

DEHIO NÖ 2010

DEHIO – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich nördlich der Donau. (1. Auflage Wien 1990) 2. Auflage Horn/ Wien 2010

DEHIO LINZ 2009

DEHIO – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Linz, Horn/ Wien 2009

DEHIO SALZBURG 1986

DEHIO – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Salzburg. Stadt und Land, Horn/ Wien 1986

DEHIO WIEN 1993

DEHIO – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien II bis IX und XX Bezirk, Horn/ Wien 1993

DEHIO WIEN 2003

DEHIO – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien I. Bezirk - Innere Stadt, Horn/ Wien 2003

DREGER 1907

Moriz DREGER, Über Johann Lukas von Hildebrandt, in: Kunst und Kunsthandwerk X., Wien 1907, S. 265 – 292

DUMITRESCU 1940

Georg DUMITRESCU, Johann Lukas von Hildebrandts kirchliche Bauten in Göllersdorf, techn. Diss., Wien 1940

EGGER 1987

Hanna EGGER, Franz Anton Pilgram, der Baumeister von Schloß Riegersburg, in: Marianne Gräfin Pilati von Thassul zu Daxberg (Hg.), Barockschloß Riegersburg. Festschrift anlässlich des 20 jährigen Bestehens des Museums, Horn 1987, S. 15 – 46

ELLEGAST 2007

Burkhard ELLEGAST, Das Stift Melk, Melk 2007

EULER – ROLLE 1983

Bernd EULER- ROLLE, Form und Inhalt Kirchlicher Gesamtausstattungen des Österreichischen Barock bis 1720/30, phil. Diss., Wien 1983

FREY 1926

Dagobert FREY, Das Schwarzenbergpalais in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte IV 1926, S. 133 – 148

GAMERITH 2010

Andreas GAMERITH, Apropos Jakob Prandtauer. Ein Annäherungsversuch an ein kulturhistorisches Phänomen, in: Wolfgang Huber und Huberta Weigl (Hg.), Jakob Prandtauer (1660 – 1726) Planen und Bauen im Dienst der Kirche, (Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten 8. Mai bis 30. Oktober 2010), St. Pölten 2010, S. 191 - 203

GRASL 1994

Lydia GRASL, Wallfahrtskirche Hafnerberg, phil. Dipl. Wien 1994

GRIMSCHITZ 1922

Bruno GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis zum Jahre 1725, Wien 1922

GRIMSCHITZ 1929

Bruno GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt Kirchenbauten, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Band VI. Wien/ Augsburg 1929, S. 205 – 301

GRIMSCHITZ 1932

Bruno GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien 1932

GRIMSCHITZ 1959

Bruno GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt, (2. Auflage), Wien/München, 1959

GROSSSTELZENDORF 2007

Pfarrkirche Großstelzendorf (Hg.), Pfarrkirche Großstelzendorf. Festschrift anlässlich der Fertigstellung der Innenrenovierung am 28.10. 2007

HOLTZ 1987

Joachim HOLTZ (Hg.), Sammlung Eckert. Plansammlung aus dem Nachlass Balthasar Neumanns im Mainfränkischen Museum Würzburg, Würzburg 1987

HUBER/ WEIGL 2010

Wolfgang HUBER und Huberta WEIGL (Hg.), Jakob Prandtauer (1660 – 1726) Planen und Bauen im Dienst der Kirche, (Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Pölten 8. Mai bis 30. Oktober 2010), St. Pölten 2010

ILG 1894

Albert ILG, Antonio Beduzzi, in: Berichte und Mitteilungen des Alterthums Vereins zu Wien, Band 30, 1894. S. 67 - 77

JÜRGENS 1956

Renate JÜRGENS, Die Entwicklung des Barockaltars in Rom, phil. Diss. Hamburg 1956

KARNER 1997

Herbert KARNER, Apsisaltäre. Zur Typengeschichte des Barocken Hochaltars im Wiener Einflussgebiet. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LI, Heft 2, 1997, S. 366 – 379

KARPOWICZ 1990

Mariusz KARPOWICZ, Baldasar Fontana. Un berniniano ticinese in Moravia e Polonia, Lugano 1990

KITLITSCHKA 1967

Werner KITLITSCHKA, Das Schloss Petronell in Niederösterreich. Beiträge zur Baugeschichte und seiner kunsthistorischen Bedeutung, in: Arte Lombarda, 12/2, 1967 S. 105– S. 120

KLEINER 1979

Salomon KLEINER, Das florierende Wien, Vedutenwerk in vier Teilen aus den Jahren 1724 – 1737, Dortmund 1979

KLEINER 2010

Agnes Husslein- Arco (Hg.), Salomon Kleiner, Das Belvedere, Wien 2010

KNITTEL 2005

Reinhard KNITTEL, Kirchenführer: Rektoratskirche Unserer Lieben Frau vom Berge Karmel (Prandtauerkirche), St. Pölten 2005

KOLLER 1973

Manfred KOLLER, Der unbekannte Künstlerkreis von J. L. Hildebrandts Frühwerk, in: Alte und Moderne Kunst, 130/131, 18. Jahrgang, Innsbruck 1973, S. 29 – 37

KOLLER 1998

Manfred KOLLER, Kat.- Nr. 21, Kapuzinerkirche Maria zu den Engeln, Wien, Modell zum Altar in der Kaisergruft, 1712, in: Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 125 - 127

KORNBICHLER 1987

Johann KORNBICHLER, Barocke Altarentwürfe, Ausst. Kat. Sonderausstellung Diözesanmuseum St. Pölten, 1987

KRAPF/ FRODL 1998

Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998

KRAPF 1998

Michael KRAPF, Kat.- Nr. 40, Oberes Belvedere Wien, Schlosskapelle, in: Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 164

KREMEIER 1999

Jarl KREMEIER, Die Hofkirche der Würzburger Residenz, Worms 1999

KREMEIER 2003

Jarl KREMEIER, Johann Lukas von Hildebrandt und seine Tätigkeit in Franken, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst. Heft 1, 2003, S. 4 – 13.

LASSNIG 1990

Ingrid LASSNIG, Studien zu Altarbaukunst Matthias Steinls, phil. Dipl. Wien 1990

LECHNER 2010

Georg LECHNER, Die Schlosskapelle des Belvedere und die daran beteiligten Künstler, in: Husslein- Arco (Hg.), Die Schlosskapelle des Belvedere, Wien 2010, S. 45 – 64.

LINDNER 1999

Birgit LINDNER, Kunst- und Kulturhistorische Aspekte der Schlösser Niederweiden und Schlosshof im Marchfeld. Vom Barockfest zum Sonntagsausflug, phil. Dipl. Wien 1999

LORENZ 1991

Hellmut LORENZ, Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur, Wien 1991

LORENZ 2005

Helmut LORENZ, Zur Baugeschichte von Schlosshof, in: Liselotte Hanzl- Wachter, Schlosshof, St. Pölten 2005, S. 30 – 39

MAYERHOFER 2008

Maria Antonia MAYERHOFER, Loreto- und Gruftkapelle der Familie Schönborn in Göllersdorf in Niederösterreich - ein Werk von Johann Lucas von Hildebrandt, phil. Dipl. Wien 2008

MEEK 1988

Harold MEEK, Guarino Guarini and his architecture, London 1988

ÖKT 1914

Österreichische Kunsttopographie. Band XIII. Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg, bearb. von Hans Tietze und Franz Martin, Wien 1914

ÖKT 1964

Österreichische Kunsttopographie. Band XXXVI. Die Linzer Kirchen, Justus Schmidt (Hg.), Wien 1964

ÖKT 1977

Österreichische Kunsttopographie. Band XLII. Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster. 1. Teil. Das Stift – Der Bau und seine Einrichtung, Eva Frodl – Kraft (Hg.), Wien 1977

ÖKT 1999

Österreichische Kunsttopographie. Band LIV. Die Kunstdenkmäler der Stadt St. Pölten und ihre Eingemeindeten Ortschaften, Thomas Karl (Hg.), Horn 1999

OETTINGER 1971

Ricarda OETTINGER, Archivarische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie Wien III Bezirk. Beschreibung der nicht mehr bestehenden Profanbauten, Wien 1971

PAULUS 1982

Helmut Eberhard PAULUS, Die Schönbornschlösser in Göllersdorf und Werneck. Ein Beitrag zur süddeutschen Schloß- und Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts, Nürnberg 1982

POTTENDORF 1929

Pfarre Pottendorf (Hg.) Denkschrift 500, 400, 300, 200 Jahrfeier, Pottendorf 1929

PLÖTZL – MALIKOVA 1999

Maria PLÖTZL – MALIKOVA, Matthias Steinl oder Pietro Baratta? Zur Frage der Autorschaft des Kreuzaltars bei den Wiener Kapuzinern, in: Zsuzanna Dobos (Hg.), Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas, Budapest 1999

PÜHRINGER ZWANOWETZ 1966

Leonore PÜHRINGER ZWANOWETZ, Matthias Steinl, Wien 1966

PÜHRINGER ZWANOWETZ 1968

Leonore PÜHRINGER – ZWANOWETZ, Die Meister des Altares für die Kaiserliche Gruft bei den Kapuzinern in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Band XXI, Wien Köln Graz 1968. S. 39 - 87

REUTER 2002

Guido REUTER, Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660 – 1770, Petersberg 2002

RIZZI 1975

Wilhelm Georg RIZZI, Johann Lucas von Hildebrandt – Ergänzende Forschungen zu seinem Werk, techn. Diss., Wien 1975

RIZZI 1979

Wilhelm Georg RIZZI, Antonio Beduzzi und Johann Lucas von Hildebrandt, in: Alte und Moderne Kunst 24, Heft 166/167, 1979, S. 36 - 45

RIZZI 1980

Wilhelm Georg RIZZI, Die Barockisierung der ehemaligen Augustinereremitenkirche in Bruck/Leitha und einige neue Beiträge zu den Landkirchenbauten Johann Lucas von Hildebrandts, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 34, 1980, S.35 - 47

RIZZI 1981

Wilhelm Georg RIZZI, Johann Lucas von Hildebrandt im Dienste des Grafen Johann Julius von Hardegg, in: Unsere Heimat. Zeitschrift des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich und Wien. Jg. 52, Wien 1981, S. 23 - 32

RIZZI 1985

Wilhelm Georg RIZZI, Antonio Beduzzi und die Schlossbauten der Fürsten Liechtenstein in Mähren, in: Frank Büttner und Christian Lenz (Hg.), Institution und Darstellung. Festschrift für Erich Hubala, München 1985, S. 211 - 222

RIZZI 1988

Wilhelm Georg RIZZI, Die Restaurierung der Hauskapelle des ehemaligen Harrachschen Gartenpalais in Wien – Landstraße, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 42, Wien 1988, S. 135 – 149

RIZZI 1992

Wilhelm Georg Rizzi, Antonio Beduzzi und Salzburg, in: Salzburger Barockberichte. Bd. 5 u. 6, 1992, S.215 – 220.

RIZZI 1995

Wilhelm Georg RIZZI, Das Palais Harrach auf der Freyung, in: Österreichische Realitäten Aktiengesellschaft (Hg.), Geschichte, Revitalisierung und Restaurierung des Hauses an der Freyung in Wien. Palais Harrach., Wien 1995, S. 11 – 41

RIZZI 1998

Wilhelm Georg RIZZI, Kat.-Nr. 18. Servitenkirche. Stichvorzeichnung des Seitenaltars (Sieben Schmerzen Mariae), in: Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 120.

Wilhelm Georg RIZZI, Kat.-Nr. 37. Wallfahrtskirche Maria Bühel. Aufrisszeichnung des Hochaltars, in: Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 159.

Wilhelm Georg RIZZI, Altaransichten von Salomon Kleiner, in: Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 104 – 121

Wilhelm Georg RIZZI, Kat.- Nr. 35. Stiftskirche Melk. Zwei Entwurfszeichnungen für Seitenaltäre, vor 1723, in: Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 155 - 156

RONZONI 1998

Luigi RONZONI, Kat. Nr. 80. Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariae Himmelfahrt. Wien Mariahilf. Entwurf für den Kreuzaltar 1769/70, in: Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 250

RONZONI 1999

Luigi RONZONI, Antonio Beduzzi (1675 – 1735) Johann Joseph Resler (1702 – 1772) Hochaltar Hafnerberg, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Band 4. Barock, Wien 1999, S. 539 – 540

RONZONI 2005

Luigi RONZONI, Giovanni Giuliani (1664 – 1744), Johann Kräftner (Hg.), Kat. Ausst. Liechtenstein Museum Wien. 13. März bis 2. Oktober 2005. Band 1: Essays, München, Berlin, London, New York 2005

ROTTER 1956

Gudrun ROTTER, Die Entwicklung des Österreichischen Altarbaues im 17. Jahrhundert. Mit Beschränkung auf Nieder- und Oberösterreich, Steiermark und Salzburg, phil. Diss., Wien 1956

SALGE 2007

Christine SALGE, Anton Johann Ospel. Ein Architekt des österreichischen Spätbarock 1677 – 1756, München, Berlin, London, New York 2007

SCHEMPER – SPARHOLZ 1983

Ingeborg SCHEMPER, Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum, Wien 1983

SCHEMPER – SPARHOLZ 1983

Ingeborg SCHEMPER, Stuckdekorationen in Schloss Schwarzenau, in: Kamptalstudien, Gars am Kamp 1983, S. 79 - 96

SCHEMPER - SPARHOLZ 1998

Ingeborg SCHEMPER- SPARHOLZ, Barockaltäre in Österreich – Möbel, Schaubühne, Dankmal. Versuch einer Typologischen Ordnung, in: Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Michael Krapf/ Gerbert Frodl (Hg.), Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 49 – 63

SCHEMPER – SPARHOLZ 1999

Ingeborg SCHEMPER – SPARHOLZ, Skulptur und Dekorative Plastik, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Band 4. Barock, Wien 1999, S. 461 – 478

SCHMELLER 1968

Alfred SCHMELLER, Das Burgenland. Seine Kunstwerke, Historischen Lebens- und Siedlungsformen. (2.Auflage) Salzburg 1968

SEDLMAYR 1976

Hans SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, (2. Auflage) Wien 1976

SEDLMAIER/ PFISTER 1923

Richard SEDLMAIER und Rudolf PFISTER, Die Fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, München 1923

SIGMUND 1988

Anna Maria SIGMUND, Die Innenräume von Schlosshof, ihre Veränderung im 18. und 19. Jahrhundert und ihre Restaurierung, ARX 2, 1988, S. 396 – 400

SKAMPERLS 2004

Dora Skamperls, ... Der Verfluchte Kerl zürnet mich oft das ime möchte in die Ohren beißen..., Quellen zu Johann Lukas von Hildebrandt aus dem Harrachschen Familienarchiv, in: Hippolytus. Neue Folge, St. Pöltner Hefte zur Diözesankunde 28/29, 2004, S. 36 – 74.

TANZER 1961

Johnn TANZER, Notizen zur Baugeschichte der Pottendorfer Pfarrkirche, in: Unsere Heimat: Monatsblatt des Vereins für Landeskunde von NÖ und ein Jg. 32, Nr. 5- 6 Wien 1961

VOIT 1982

Pál VOIT, Franz Anton Pilgram. 1699 – 1761, Budapest 1982

WANG 2001

Marianne WANG, Die Pfarrkirche von Göllersdorf. Ein Spätwerk von Johann Lucas von Hildebrandt, phil. Dipl. Wien 2001

WEIGER 1990

Alexander WEIGER, Christliche Kunststätten Österreichs, Nr. 191 Großweikersdorf, Salzburg 1990

WILHELM 1928

Franz WILHELM, Johann Lukas von Hildebrandt. Seine Persönlichkeit und das Verhältnis zu seinen Bauherren, in: Zeitschrift des Vereins der Geschichte der Stadt Wien VIII, 1928. S. 59 – 73

WINKLER 1969

Adolf WINKLER, Die barocken Altäre im 18. Jh. in Wien und Niederösterreich, techn. Diss, Wien 1969

ZACHARIAS 1960

Thomas ZACHARIAS, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Wien/ München 1960

VOCELKA 2002

Karl VOCELKA, Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik, 4. Auflage, München 2002

Internet:

<http://www.jicin.farnost.cz/kostely.html>

<http://www.schoenbrunn.at/>

9. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	aus KRAPF/ FRODL 1998
Abb. 2 - 3:	UNIDAM
Abb. 4 - 6:	Fotos der Verfasserin
Abb. 7:	aus GRIMSCHITZ 1929
Abb. 8:	Foto von Michael Kranewitter (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Priesterseminarkirche_Linz_Innen.jpg)
Abb. 9:	Foto der Verfasserin
Abb. 10:	UNIDAM
Abb. 11:	aus GRIMSCHITZ 1932
Abb. 12 – 13:	Foto der Verfasserin
Abb. 14:	aus RIZZI 1975
Abb. 15 – 16:	Fotos der Verfasserin
Abb. 17 – 18:	aus GRIMSCHITZ 1959
Abb. 19:	Foto der Verfasserin
Abb. 20 – 21:	aus GRIMSCHITZ 1932
Abb. 22 – 25:	UNIDAM
Abb. 26 – 27:	aus MAYERHOFER 2008
Abb. 28 – 29:	UNIDAM
Abb. 30:	aus HOLTZ 1987
Abb. 31 – 33:	GRIMSCHITZ 1959
Abb. 34:	UNIDAM
Abb. 35 – 36:	aus HOLTZ 1987
Abb. 37:	aus KREMEIER 1999
Abb. 38 – 41:	Fotos der Verfasserin
Abb. 42:	aus WANG 2001
Abb. 43 – 45:	Fotos der Verfasserin
Abb. 46 – 49:	aus HOLTZ 1987
Abb. 50 – 51:	UNIDAM
Abb. 52 – 54:	aus HOLTZ 1987
Abb. 55 – 58:	Fotos der Verfasserin
Abb. 59:	aus GRIMSCHITZ 1959
Abb. 60:	UNIDAM
Abb. 61:	Foto der Verfasserin
Abb. 62:	aus WANG 2001
Abb. 63:	Foto der Verfasserin
Abb. 64 – 65:	aus WANG 2001
Abb. 66:	Foto der Verfasserin
Abb. 67:	aus GRIMSCHITZ 1959
Abb. 68 – 72:	Fotos der Verfasserin
Abb. 73 – 74:	aus RIZZI 1981
Abb. 75:	aus RIZZI 1975
Abb. 76 – 78:	Fotos der Verfasserin
Abb. 79 – 80:	UNIDAM
Abb. 81:	aus RIZZI 1979
Abb. 82:	aus GRIMSCHITZ 1959
Abb. 83 – 88:	UNIDAM
Abb. 89:	aus RIZZI 1979
Abb. 90:	aus KRAPF/ FRODL 1998

- Abb. 91: Foto der Verfasserin
 Abb. 92: aus RIZZI 1979
 Abb. 93: UNIDAM
 Abb. 94 – 95: aus KRAPF/ FRODL 1998
 Abb. 96: aus ELLEGAST 2007
 Abb. 97: aus BERNDL 2004
 Abb. 98: aus KRAPF/ FRODL 1998
 Abb. 99 – 105: UNIDAM
 Abb. 106: Foto der Verfasserin
 Abb. 107: aus BATTISTI 1996
 Abb. 108 – 109: UNIDAM
 Abb. 110: aus SALGE 2007
 Abb. 111 – 112: aus VOIT 1982
 Abb. 113: UNIDAM
 Abb. 114: aus MEEK 1988
 Abb. 115 – 116: aus PÜHRINGER ZWANOWETZ 1966
 Abb. 117: UNIDAM
 Abb. 118: Diasammlung, Institut für Kunstgeschichte Uni Wien
 Abb. 119: aus KORNBICHLER 1987
 Abb. 120: aus VOIT 1982
 Abb. 121: aus KORNBICHLER 1987
 Abb. 122: aus WINKLER 1969
 Abb. 123: aus KRAPF/ FRODL 1998
 Abb. 124: aus www.hafnerberg.at (28. 3. 2011)
 Abb. 125 – 126: UNIDAM
 Abb. 127: aus BRAHAM/ HAGER 1977
 Abb. 128 – 129: UNIDAM
 Abb. 130: aus KARPOWICZ 1990
 Abb. 131 – 133: UNIDAM
 Abb. 134: aus KRAPF/ FRODL 1998
 Abb. 135 – 136: UNIDAM
 Abb. 137: aus KLEINER 1979
 Abb. 138: aus SEDLMAYR 1976
 Abb. 139 – 142: UNIDAM
 Abb. 143: aus UNTERGUGGENBERGER 1993
 Abb. 144: UNIDAM
 Abb. 145: aus VOIT 1982
 Abb. 146: aus LORENZ 1991
 Abb. 147: aus www.maria-kirchental.at (28. 3. 2011)
 Abb. 148: aus WEIGEL/ HUBER 2010
 Abb. 149: aus WEIGER 1990
 Abb. 150: aus VOIZ 1982
 Abb. 151: UNIDAM
 Abb. 152: aus <http://de.wikipedia.org/wiki/Harrach> (1.4. 2011)

10. Abbildungen



Abbildung 1:
Kapellenaltar im Oberen Belvedere



Abbildung 2:
Stich der Kapelle im Oberen Belvedere
von Salomon Kleiner

Kapelle.

Chapelle.

Kleiner, Salomon. Kapelle im Oberen Belvedere. Del. v. Salomon Kleiner. Stich v. Salomon Kleiner. 1873.



Abbildung 3:
Altarwand der
Schlosskapelle in
Schlosshof, NÖ



Abbildung 4:
Detail der Mensa des Kapellenaltars
in Schlosshof



Abbildung 5:
Kreuzaltar, Schlosskapelle, Bruck a.d. Leitha



Abbildung 6:
ehem. Altar der Schlosskapelle
in Aschach a.d. Donau,
heute St. Pölten „Prandtauerkirche“



Abbildung 7:
Aschach, Schlosskapelle



Abbildung 8: Hochaltar, ehem. Deutschordenskirche, Linz



Abbildung 9:
Hochaltar der Schlosskirche Mirabell

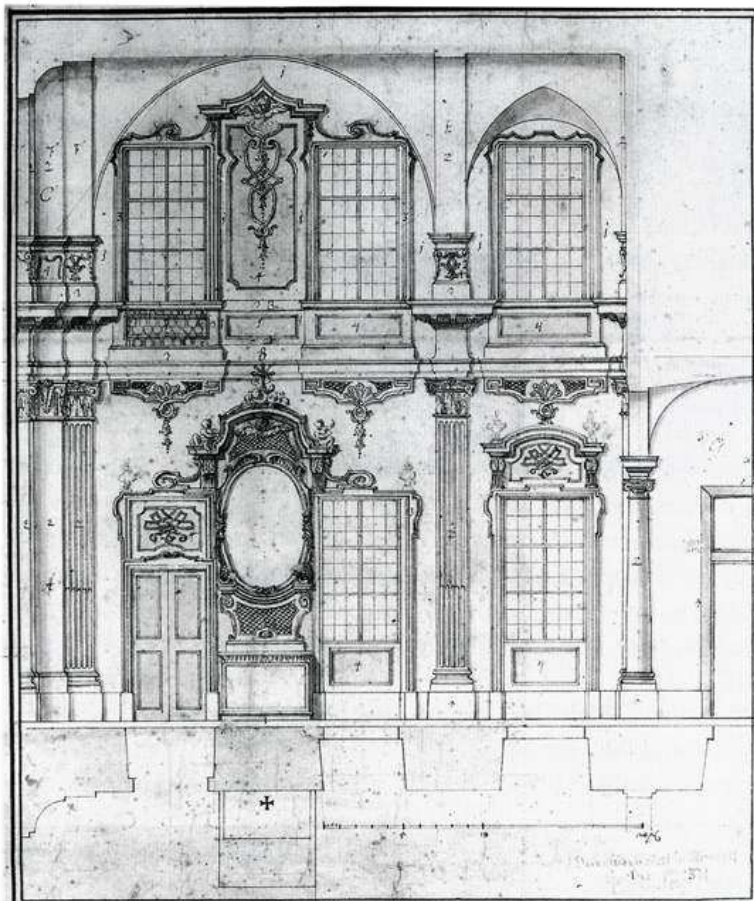


Abbildung 10:
Entwurfszeichnung,
Aufriss der Seitenwand
der Schlosskirche in Mirabell
Museum Carolino Augusteum,
Salzburg



Abbildung 11:
Altarwand der
Januariuskapelle, aus
Grimschitz 1932



Abbildung 12:
Januariuskapelle, Hochaltarwand



Abbildung 13:
Linker und Rechter Seitenaltar



Abbildung 14:
Hochaltar der Pfarrkirche in Zauchtl



Abbildung 15:
Hochaltar der Pfarrkirche in Parndorf

Abbildung 16:
Seitenaltar der Pfarrkirche in Parndorf



Abbildung 17:
Umbauprojekt 1, Pfarrkirche Parndorf

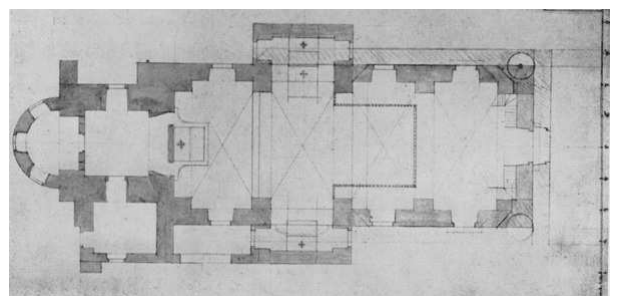


Abbildung 18:
Umbauprojekt 2, Pfarrkirche Parndorf

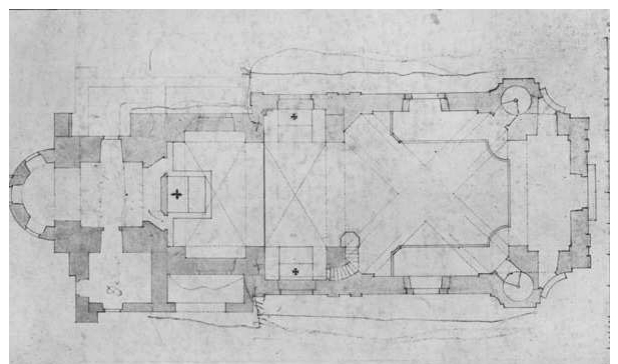




Abbildung 19:
Hochaltar, Pfarrkirche Weiden am See

Abbildung 20:
Aufriss der Altarwand, ehem.
Hochaltar der Augustiner Eremiten,
Bruck an der Leitha

Abbildung 21:
Grundriss und Aufrisszeichnung

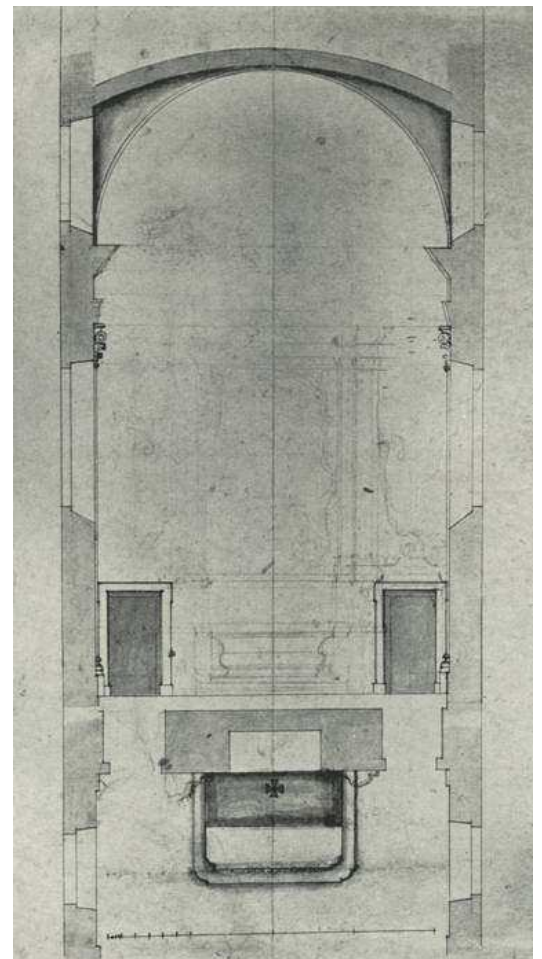
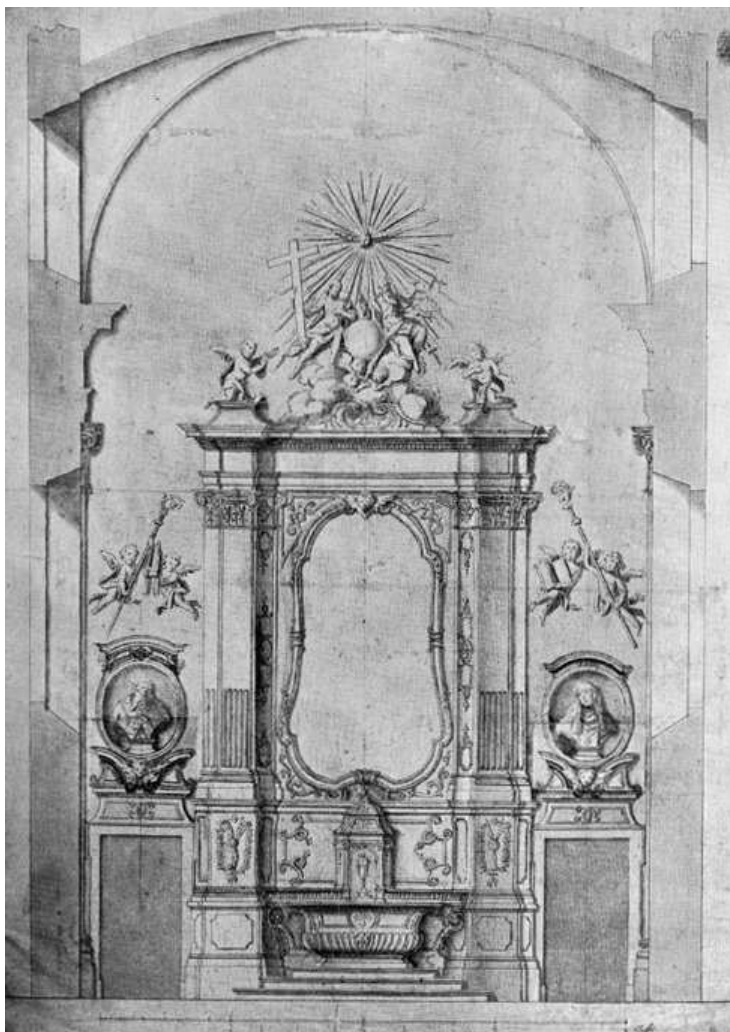




Abbildung 22:
Altar der Schlosskapelle,
Schloss Schönborn, Göllersdorf



Abbildung 23:
Stich der Schlosskapelle,
Schloss Schönborn, Göllersdorf

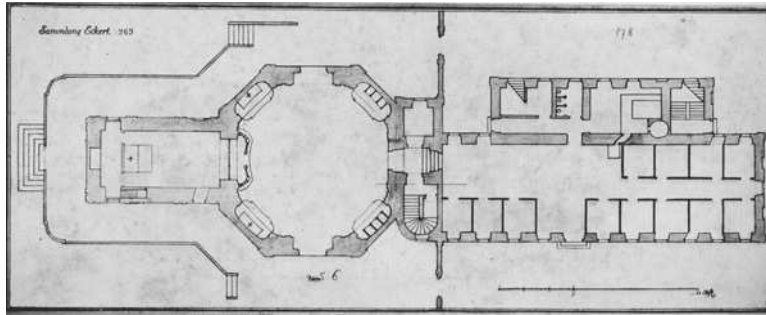


Abbildung 24:
Grundriss,
Loreto- Gruftkapelle,
Göllersdorf



Abbildung 25:
Loretokapelle, Göllersdorf



Abbildung 26: Beichtstuhl, Loreto- Gruftkapelle,
Göllersdorf



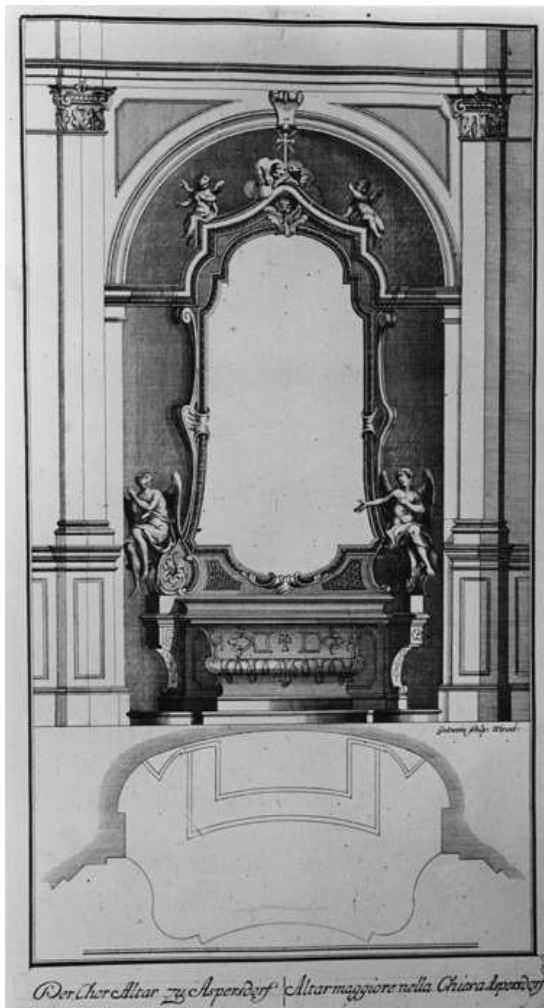
Abbildung 27: Einblick von der Gruftkapelle
in die Loretokapelle



Abbildung 28:
Seitenaltar, Loreto- Gruftkapelle, Göllersdorf

links: **Abbildung 29:**
Stich, Seitenaltar Loreto- Gruftkapelle, Göllersdorf

Rechts: **Abbildung 30:**
Zeichnung Seitenaltar, SE Vb



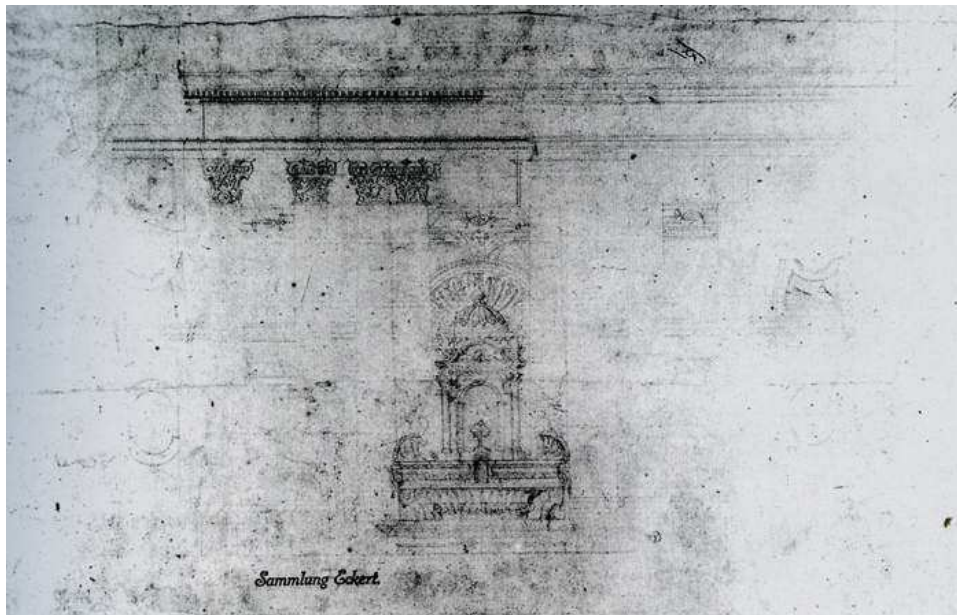


Abbildung 31: Entwurf für Hochaltar, Schlosskirche, Würzburg, SE XX

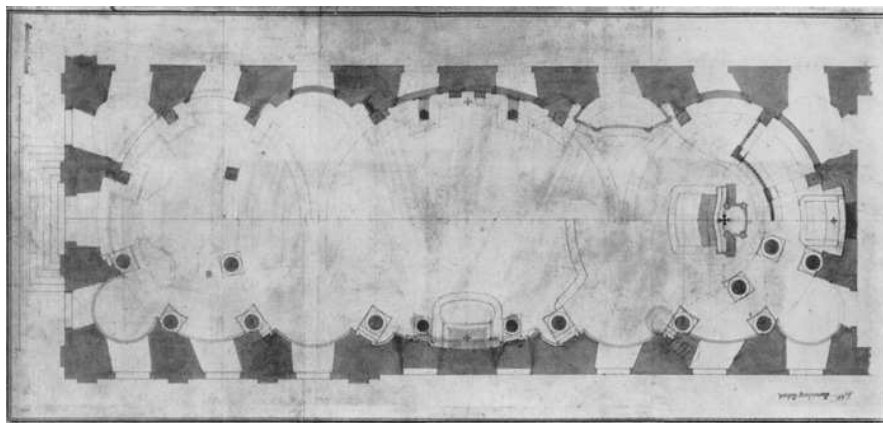


Abbildung 32: Grundrissentwurf der Schlosskirche, Würzburg, SE LXVI

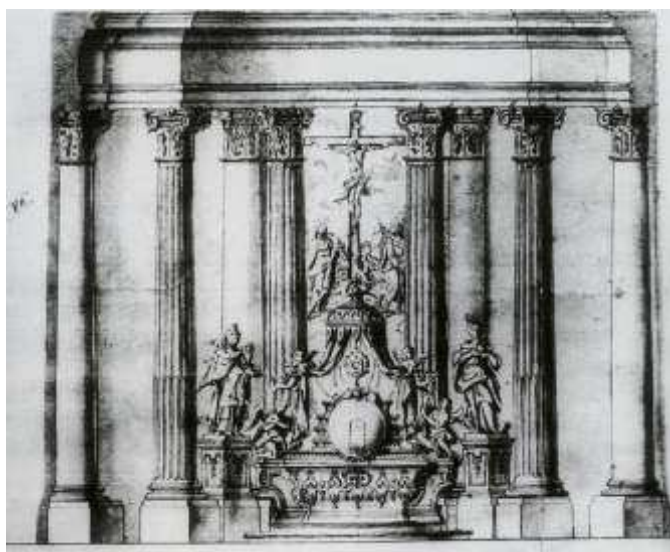


Abbildung 33: Hochaltarentwurf, Schlosskirche, Würzburg, SE VII



Abbildung 34:
Einblick, Hofkirche,
Residenz Würzburg

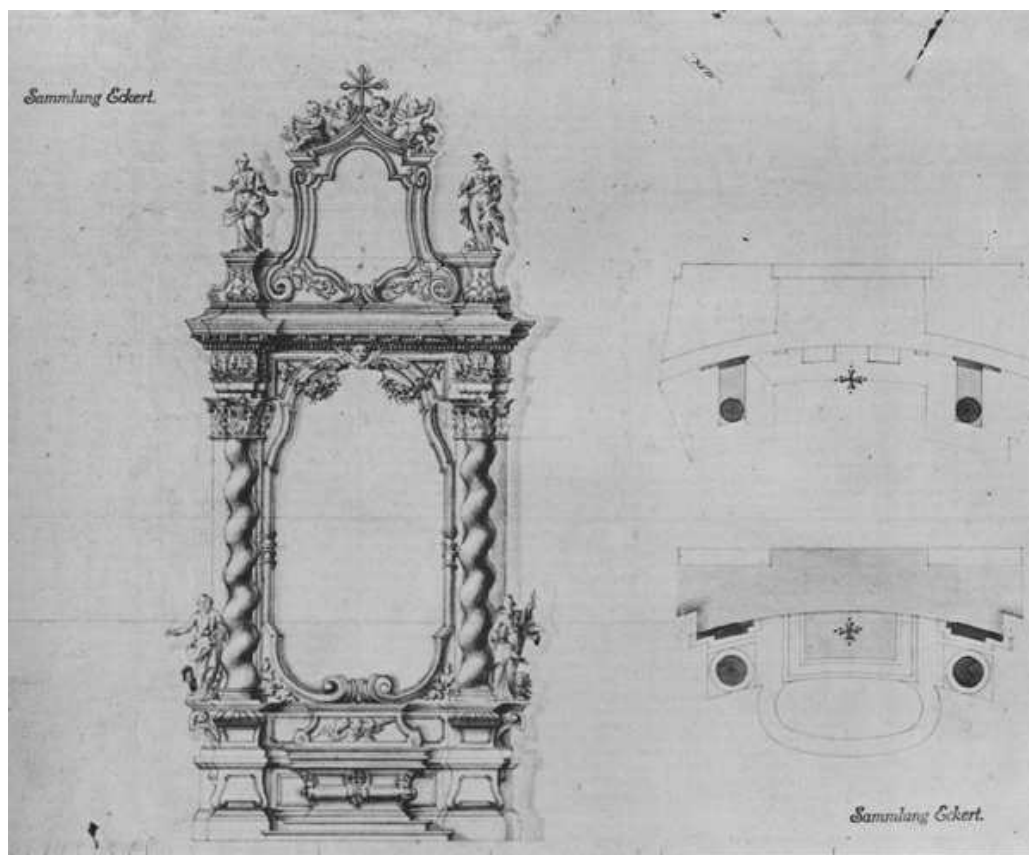


Abbildung 35: Seitenaltarentwurf, Hofkirche, Residenz Würzburg, SE XVIII

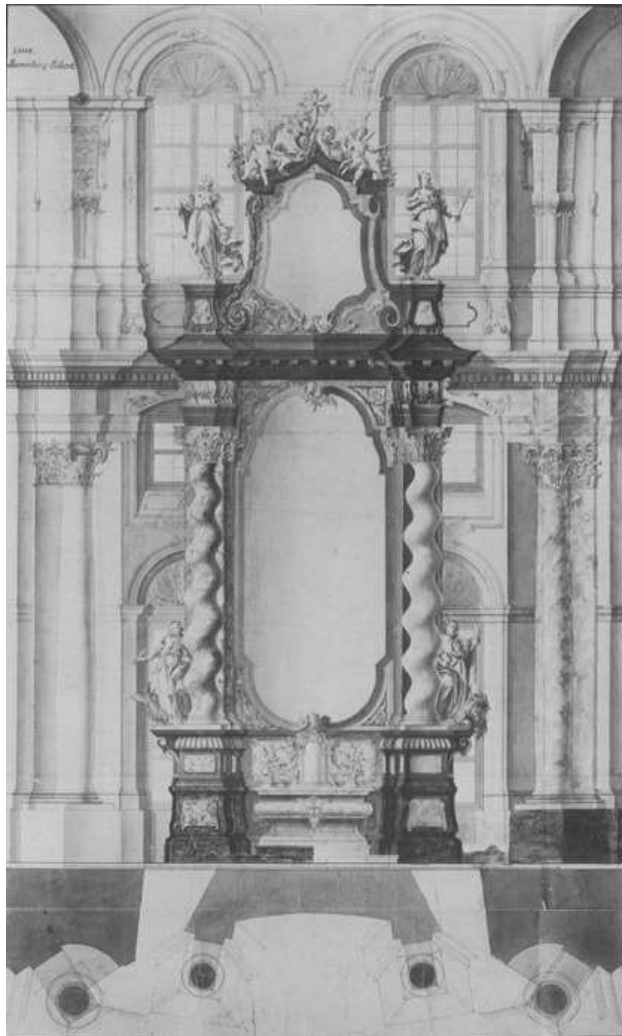


Abbildung 36:
Seitenaltarzeichnung, Hofkirche Würzburg,
SE LXXXIII



Abbildung 37: Seitenaltar, Hofkirche, Residenz Würzburg



Abbildung 38: Hochaltar,
Ferialkirche Weyerburg

Abbildung 39:
Hochaltar, Pfarrkirche Aspersdorf

Abbildung 40:
Hochaltar, Pfarrkirche Aspersdorf





Abbildung 41:
Rechter Seitenaltar, Pfarrkirche Aspersdorf



Abbildung 42:
Linker Seitenaltar, Pfarrkirche Aspersdorf



Abbildung 43:
Hochaltar, Pfarrkirche Stranzendorf



Abbildung 44:
Linker Seitenaltar, Pfarrkirche Stranzendorf



Abbildung 45:
Rechter Seitenaltar, Pfarrkirche Stranzendorf

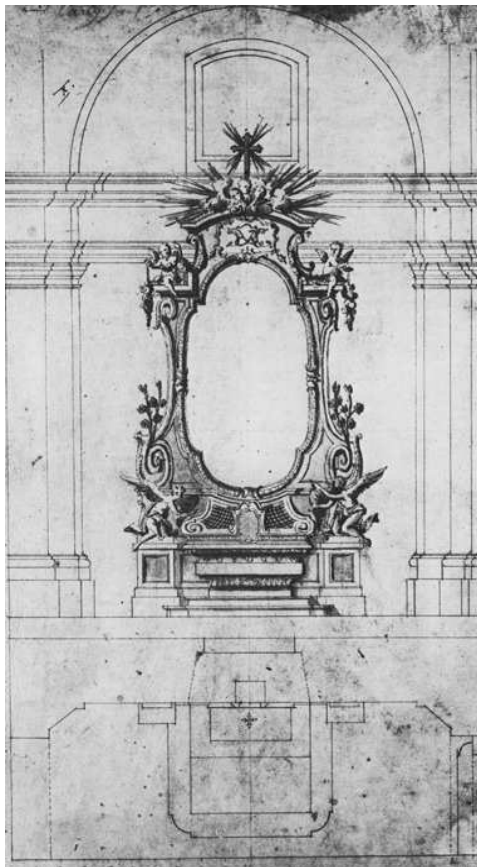


Abbildung 46:
SE X
Seitenaltar, Pfarrkirche Stranzendorf

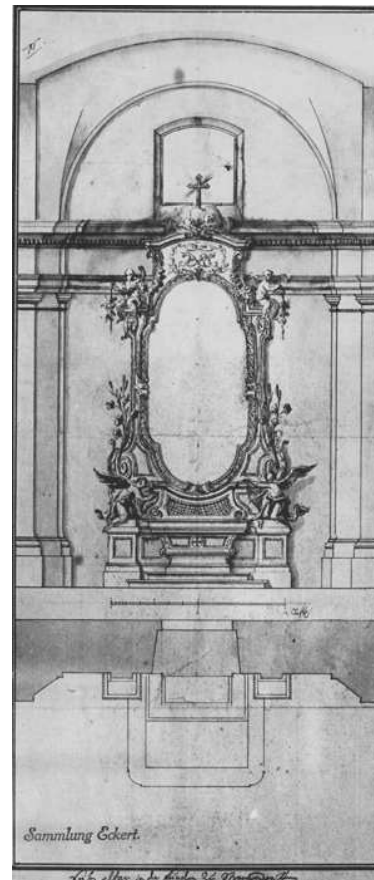


Abbildung 47:
SE XI
Seitenaltar, Pfarrkirche Stranzendorf

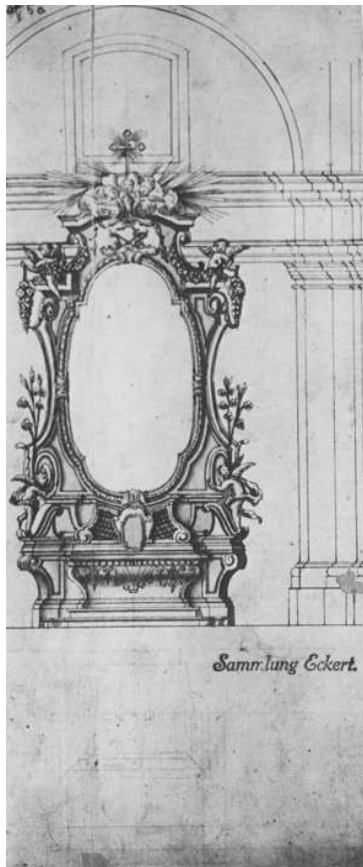


Abbildung 48 (links):
SE Va – Seitenaltar, Stranzendorf



Abbildung 49:
Ausschnitt von SE V, Seitenaltar Stranzendorf



Abbildung 50:
Stich, Seitenaltar Pfarrkirche Stranzendorf

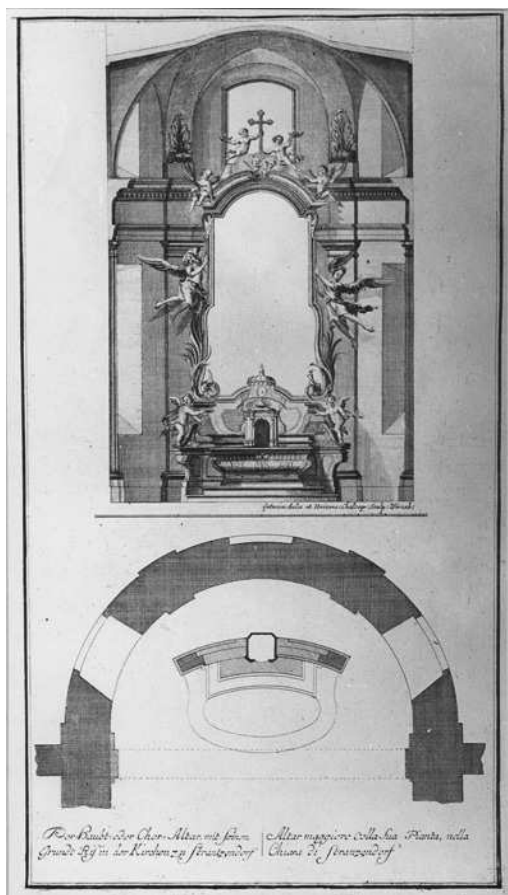


Abbildung 51:
Stich, Hochaltar, Pfarrkirche Stranzendorf

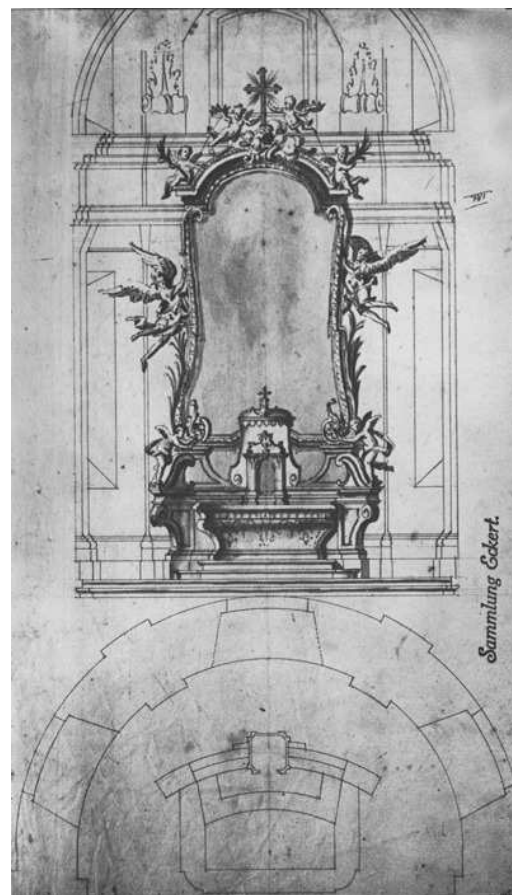


Abbildung 52:
SE XVI, Hochaltar Stranzendorf

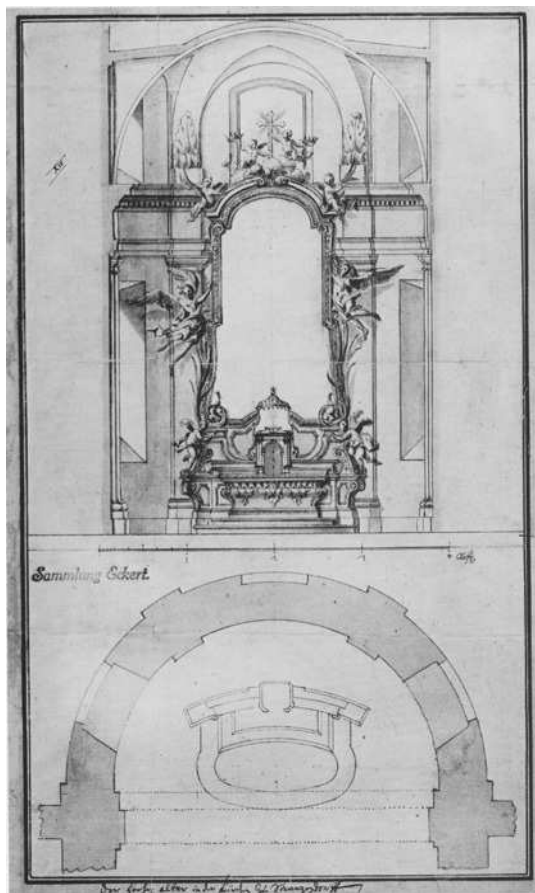


Abbildung 53:
SE XIV, Hochaltar Stranzendorf

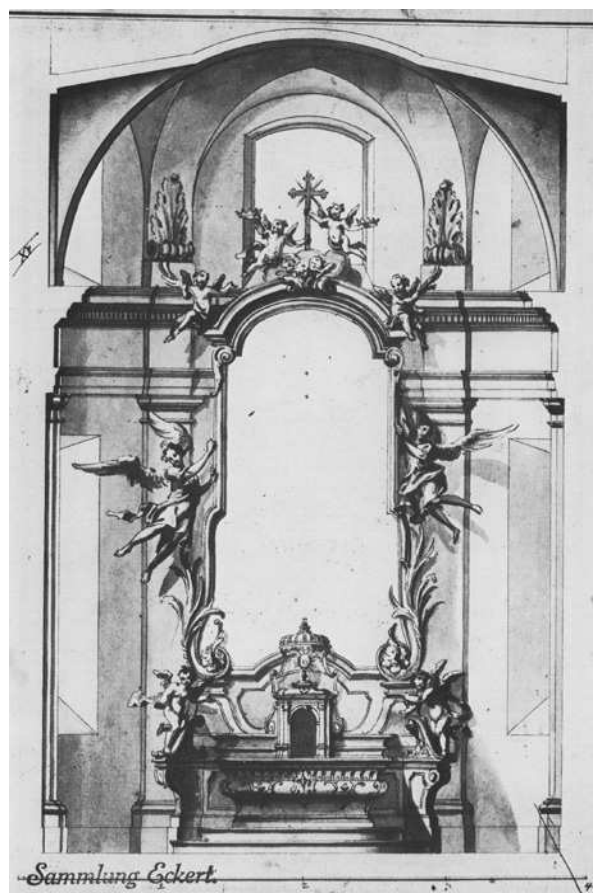


Abbildung 54:
SE XV, Hochaltar Stranzendorf



Abbildung 55:
Hochaltar, Pfarrkirche Großstelzendorf

Abbildung 56:
Linker Seitenaltar, Großstelzendorf



Abbildung 57:
Rechter Seitenaltar, Großstelzendorf



Abbildung 58:
Gumpoldskirchen, Altar der Josephskapelle

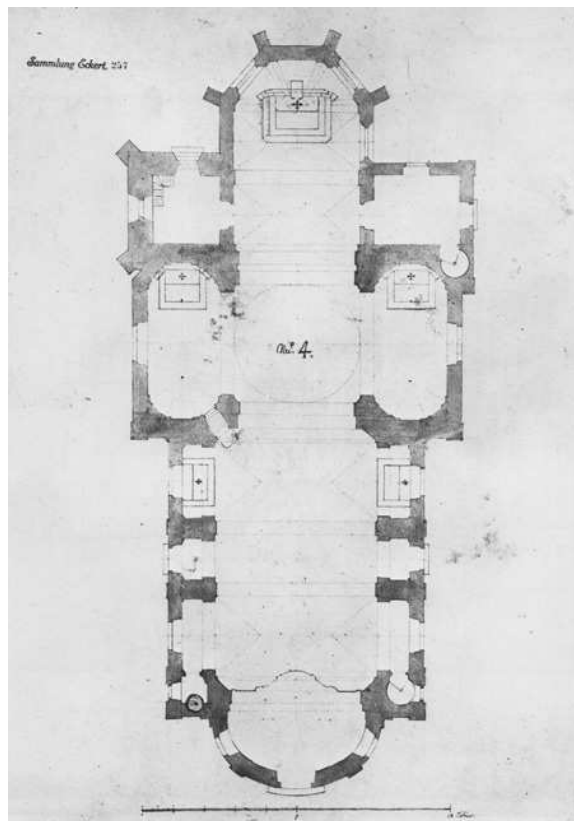


Abbildung 59:
Grundriss, Pfarrkirche Göllersdorf

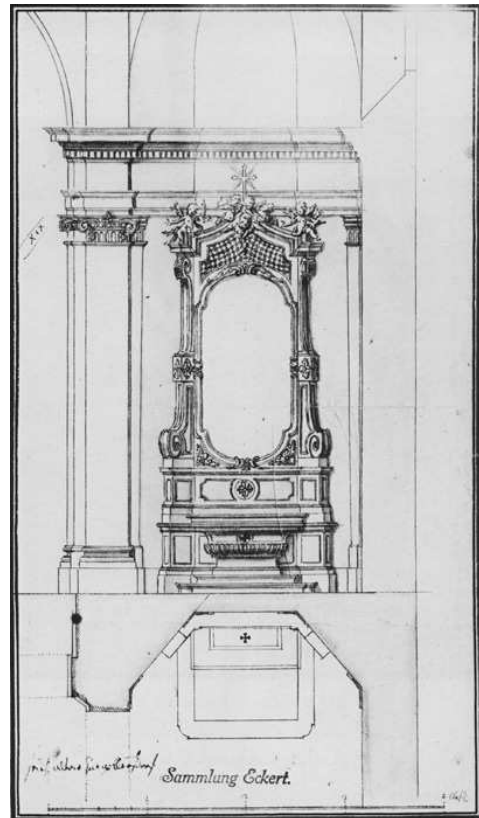


Abbildung 60:
Seitenaltar, Pfarrkirche Göllersdorf, SE XIX



Abbildung 61:
Hochaltar, Pfarrkirche Göllersdorf



Abbildung 62:
Blindrahmen für das Hochaltarbild



Abbildung 63:
Seitenaltar, Pfarrkirche Göllersdorf

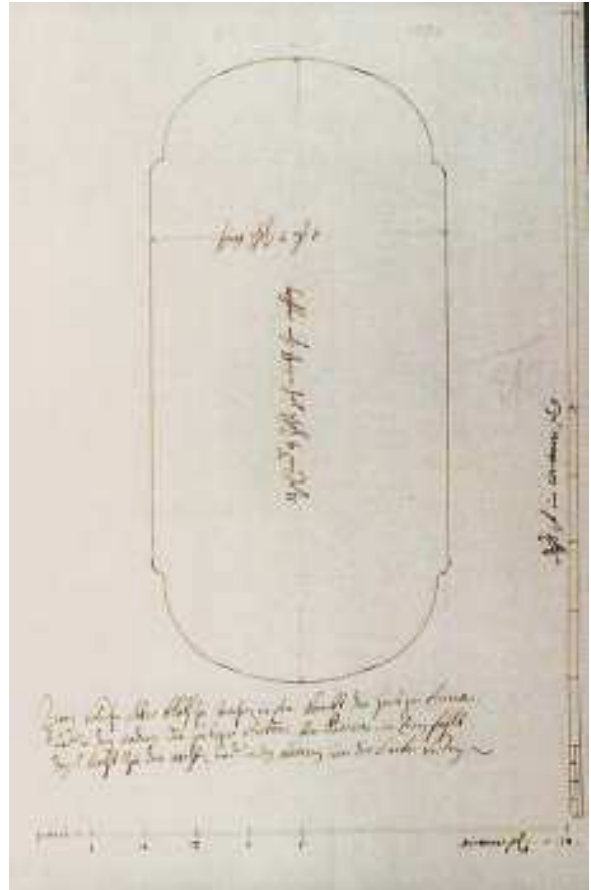


Abbildung 64:
Blindrahmen für die Seitenaltarbilder



Abbildung 65:
Altartisch, Pfarrkirche Göllersdorf



Abbildung 66:
Querhausaltar, Pfarrkirche Göllersdorf

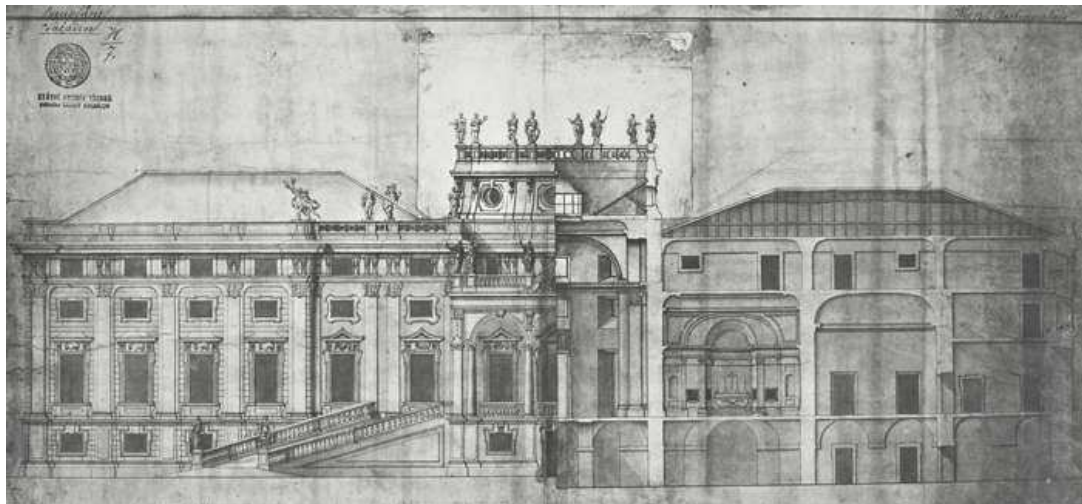


Abbildung 67:
Aufriss H7, Gartenpalais Mansfeld- Fondl (Schwarzenberg)



Abbildung 68:
Kapelle, Gartenpalais Mansfeld- Fondl (Schwarzenberg)



Abbildung 67b:
Ausschnitt, Kapelle



Abbildung 69:
Einblick, Pfarrkirche Pottendorf



Abbildung 70:
Hochaltar, Pfarrkirche Pottendorf



Abbildung 71:
Linker Seitenaltar, Pfarrkirche Pottendorf



Abbildung 72:
Rechter Seitenaltar, Pfarrkirche Pottendorf

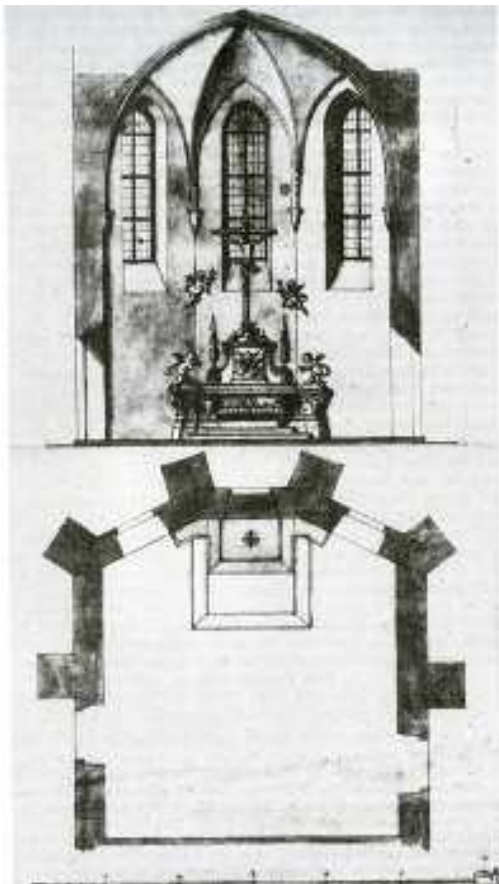


Abbildung 73:
Entwurfszeichnung 1
Kapelle im Hagenhof, Wolfpassing



Abbildung 74:
Entwurfszeichnung 2 Kapellenaltar,
Kapellenaltar im Hagenhof, Wolfpassing



Abbildung 75: Magersdorf Hochaltar



Abbildung 76: Georgswalde/ Jiříkov Hochaltar und rechter Seitenaltar



Abbildung 77: Alt Ehrenberg/ Starè Křečany



Abbildung 78: Hartkirchen Pfarrkirche, Hochaltar



Abbildung 79: ehem. Gruftaltar, Kapuzinerkirche Wien



Abbildung 80: Modell, Kapuziner Gruftaltar



Abbildung 81: Beduzzi, Stadtpalais Harrach Wien, Altar

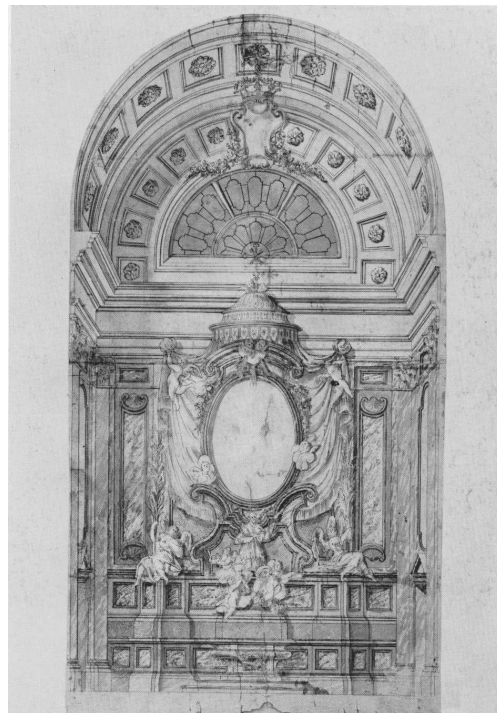


Abbildung 82: Zeichnung eines Wandaltars



Abbildung 83: Oberes Belvedere, Kamin



Abbildung 84: Schloss Mirabell, Kamin

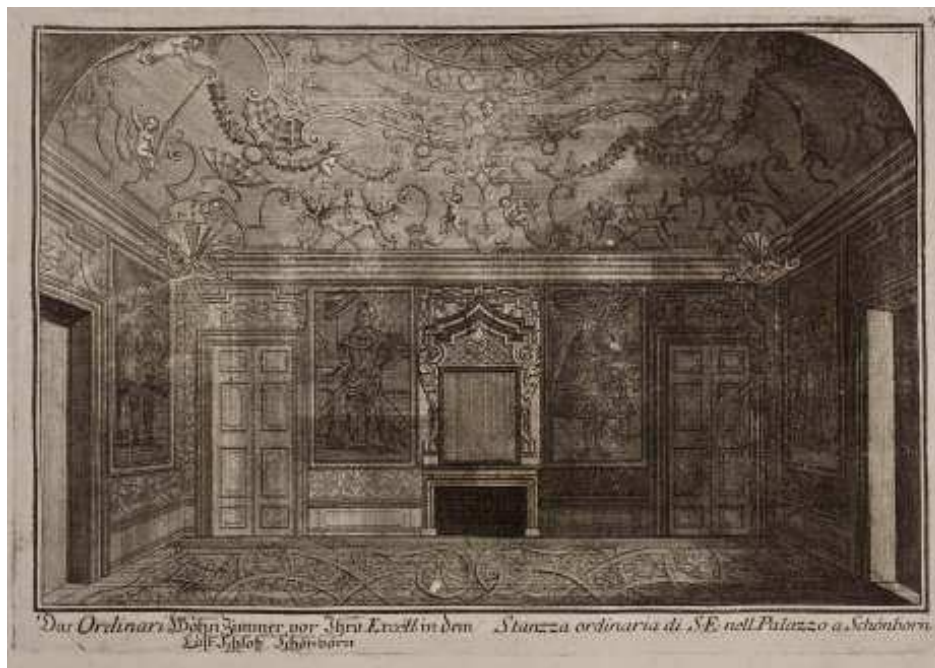


Abbildung 85: Ordinari Wohnzimmer im Schloss Göllersdorf, aus dem Stichwerk Gräflich Schönbornsche Schlösser und Gärten, Blatt 41



Abbildung 86: Sommerzimmer im Schloss Göllersdorf, aus dem Stichwerk Gräflich Schönbornsche Schlösser und Gärten, Blatt 38



Abbildung 87: Beduzzi, Feldsberg/ Valtice
Schlosskapelle Hochaltar



Abbildung 88: Beduzzi,
Seitenaltarentwurf Stiftskirche Melk

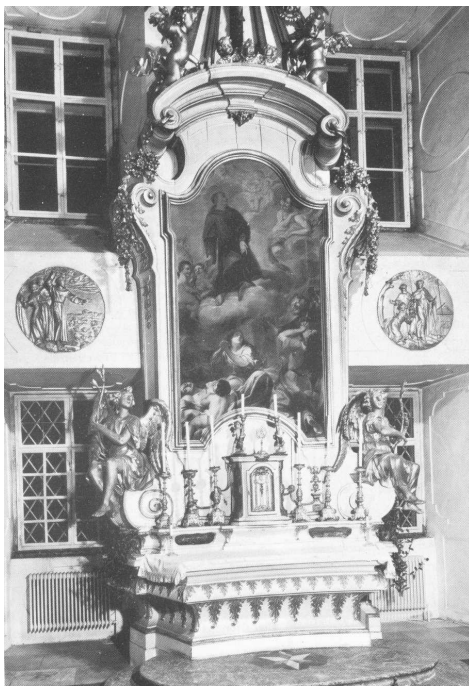


Abbildung 89: Beduzzi,
Schlosskapelle Petronell



Abbildung 90: Beduzzi, Altarentwurf für eine
Schlosskapelle – Ladendorf?



Abbildung 91: Beduzzi,
Kammerkapelle Residenz Salzburg



Abbildung 92: Castrum doloris
Leopolds I. für die Michaelerkirche



Abbildung 93: Beduzzi/Resler,
Wallfahrtskirche Hafnerberg, Hochaltar



Abbildung 94: Beduzzi,
Wallfahrtskirche Maria Böhel,
Stichansicht des Hochaltars



Abbildung 95: Salomon Kleiner,
Hochaltar der Servitenkirche Wien



Abbildung 96: Beduzzi, Altar der
Sommersakristei Stift Melk



Abbildung 97: Pfarrkirche Flachau,
Hochaltar

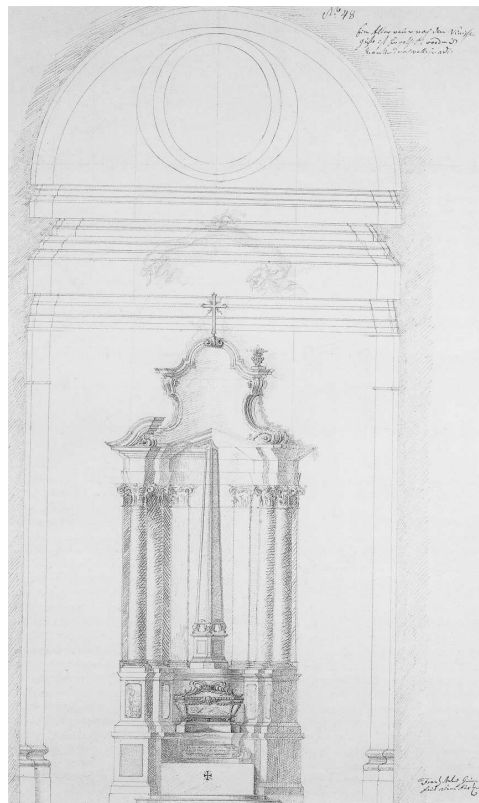


Abbildung 98: Beduzzi,
Entwurfszeichnung für den
Kolomanialtar in Stift Melk



Abbildung 99: Salzburg Dom, Hochaltar



Abbildung 100: Wien Stephansdom, Hochaltar

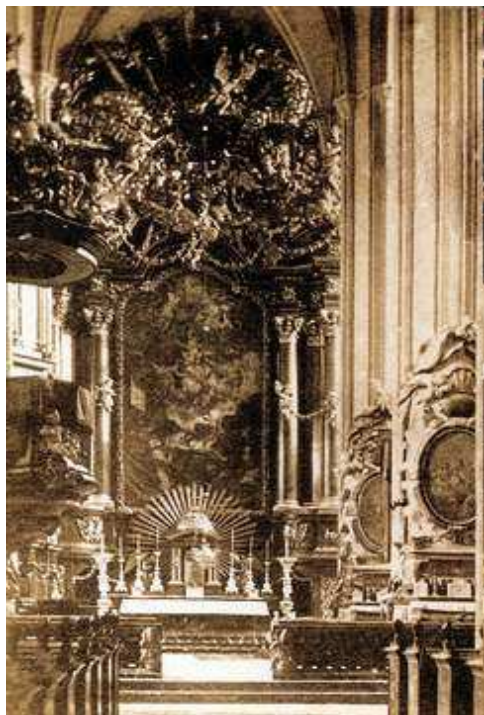


Abbildung 101: Stiftskirche Heiligenkreuz, ehem. Hochaltar



Abbildung 102: J. B. Fischer von Erlach, Stichdarstellung des Hochaltars der Wallfahrtskirche Mariazell



Abbildung 103: J. B. Fischer von Erlach, Salzburg Kollegienkirche, Hochaltar



Abbildung 104: Pozzo, Wien Franziskanerkirche Hochaltar



Abbildung 105: Pozzo, Wien Universitätskirche, Hochaltar



Abbildung 106: Steinl, Klosterneuburg Stiftskirche, Hochaltar



Abbildung 107: Pozzo, Trient,
S. Francesco Saverio Hochaltar



Abbildung 108: J. B. Fischer von Erlach,
Breslau Dom, Kurfürstenkapelle



Abbildung 109: St. Pölten Dom, Hochaltar



Abbildung 110: Ossi, Mariabrunn
Wallfahrtskirche, Seitenaltar



Abbildung 111: Pilgram, Elisabethinen Kirche, Pozsony, Seitenaltar



Abbildung 112: Pilgram, Schlosskapelle Riegersburg



Abbildung 113: J. B. Fischer von Erlach, Salzburg, Johannesspitalskirche Seitenaltar



Abbildung 114: Turin, Immacolata Concezione, Hochaltar



Abbildung 115: Steinl, Pfarrkirche Langenzersdorf, Hochaltar



Abbildung 116: Steinl, Kirche der Barmherzigen Brüder in Breslau, Hochaltar



Abbildung 117: Rosenau Schlosskapelle, Seitenaltar



Abbildung 118: Weitra, Pfarrkirche Seitenaltar



Abbildung 119: Entwurf eines Seitenaltars der Wallfahrtskirche in Rafingsberg

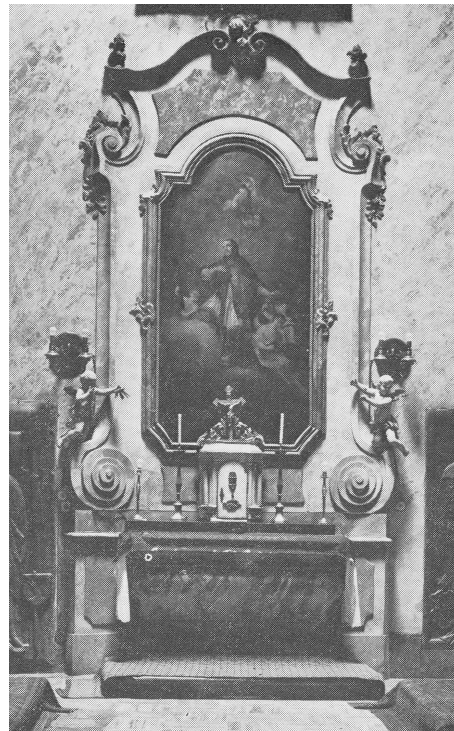


Abbildung 120: Kathedrale von Nyitra, Unterkirche, Altar des Hl. Johannes von Nepomuk



Abbildung 121: Entwurfszeichnung, Seitenaltar der Stiftskirche Herzogenburg



Abbildung 122: Pfarrkirche Herzogenburg, Seitenaltar



Abbildung 123: Dorfmeister, Entwurf
Kreuzaltar, Mariahilfer Kirche Wien



Abbildung 124: Wallfahrtskirche
Hafnerberg, Annenaltar



Abbildung 125: Bernini, Rom S. Maria del
Popolo, Querhausaltar



Abbildung 126: Bernini, San Tommaso in
Castel Gandolfo, Hochaltar

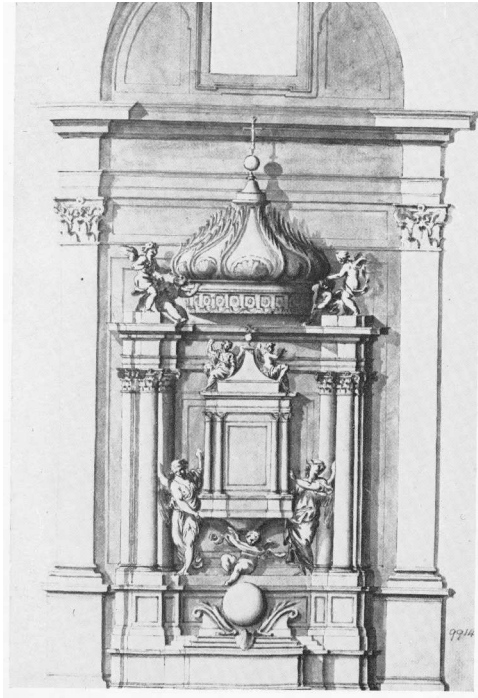


Abbildung 127: Fontana, Santa Maria della Stecca, Parma, Hochaltarprojekt von 1696



Abbildung 128: Dario, Maria Plain, Josefsaltar



Abbildung 129: M. Zürn, Stiftskirche Kremsmünster, Seitenaltar



Abbildung 130: B. Fontana, Krakau, St. Anna



Abbildung 131: Barberini, Servitenkirche Wien



Abbildung 132: J.B. Fischer von Erlach, Salzburg Dreifaltigkeitskirche, Seitenaltar



Abbildung 133: Bernini, S. Andrea al Quirinale, Hochaltar



Abbildung 134: Seitenaltarentwurf, Maria Böhel



Abbildung 135: Pölla Stiftskirche, Hochaltar



Abbildung 136: Hochaltar im Dom von Jicin

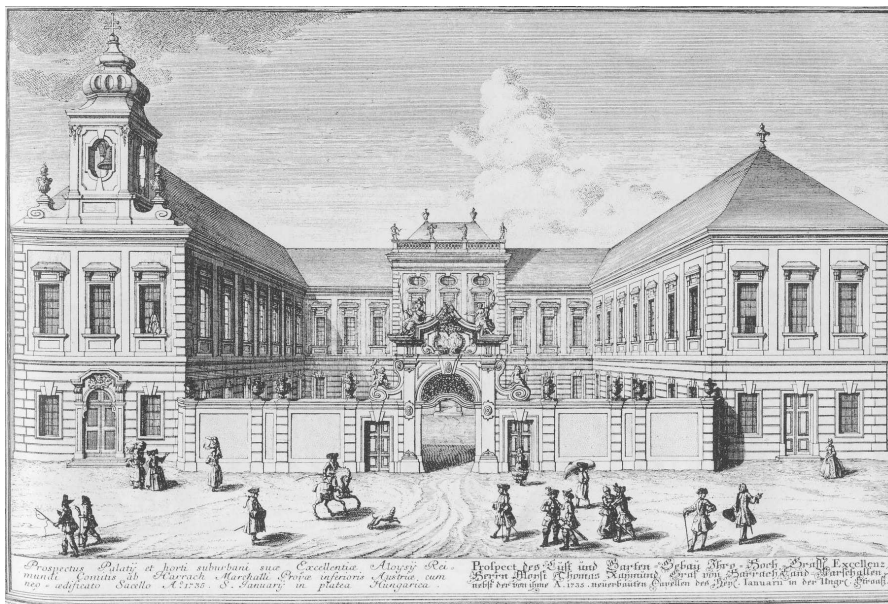


Abbildung 137: Stichansicht des Gartenpalais Harrach, Salomon Kleiner



Abbildung 138: J.B. Fischer von Erlach, Altarentwurf für Schloss Schönbrunn



Abbildung 139: Hochaltar, Schlosskapelle Karnabrunn



Abbildung 140: Seitenaltar, Schlosskapelle Karnabrunn



Abbildung 141: Beduzzi, Schlosskapelle Eckartsau



Abbildung 142: Beduzzi, Feldsberg, Schlosskapelle, Seitenaltar



Abbildung 143: G.B. Allio, Schlosskapelle Schwarzenau, Hochaltar



Abbildung 144: G.B. Allio, Schlosskapelle Schwarzenau



Abbildung 145: F.A. Pilgram, Schlosskapelle Riegersburg



Abbildung 146: D. Martinelli, Entwurf eines Altars



Abbildung 147: J.B. Fischer von Erlach, Wallfahrtskirche Maria Kirchental, Seitenaltar



Abbildung 148: Pfarrkirche von Wullersdorf



Abbildung 149: J.E. Fischer von Erlach, Pfarrkirche Großweikersdorf Hochaltar



Abbildung 150: F.A. Pilgram, Pfarrkirche Barátudvar, Hochaltar



Abbildung 151: Schlosshof, Blumengitter über dem Portal der Kapelle



Abbildung 152: Wappen der Familie Harrach

Abstract

Diese Diplomarbeit bietet eine eingehende Untersuchung der Altarbaukunst des Barockarchitekten Johann Lucas von Hildebrandt. Während die Altäre des Künstlers in der bisherigen Forschung nur am Rande behandelt wurden, beschäftigt sich dieser Beitrag nun konkret mit der Gestaltungsaufgabe Altar. Im Fokus steht sowohl eine zusammenhängende Darstellung aller von Hildebrandt geschaffenen Altäre, die im Katalogteil der Diplomarbeit einzeln präsentiert werden, als auch der Vergleich seiner Altarbaukunst mit der Gesamtentwicklung dieser Kunstgattung im Raum Österreich. Dabei steht die Analyse des Erscheinungsbildes der das Altarbild rahmenden oder hinterfangenden Retabel im Zusammenwirken mit der Raumarchitektur im Vordergrund.

Wie diese Arbeit aufzeigt, entstanden Hildebrandts Altäre meist für Kapellen oder Landkirchen und gewöhnlich im Kontext größerer baulicher Aufträge. Bedeutendere Altarprojekte, etwa für Wallfahrtskirchen oder Stadtpfarrkirchen, fielen dagegen nicht in seinen Tätigkeitsbereich.

Die Untersuchung von Hildebrandts Altartypen macht deutlich, dass diese in den meisten Fällen von einem Altarbild als Grundlage ausgehen und in ihrer Erscheinung nur wenig variieren. Waren sie anfangs facettenreicher, orientierte sich der Künstler in seiner Spätphase häufig an schon gefundenen Altarlösungen. So entwickelte Hildebrandt offenbar schon um 1718 bei der Ausstattung der Pfarrkirche von Pottendorf die für ihn typische Form des Engelaltars, die der Ingenieur in den 1730er Jahren immer wieder für Hochaltäre in Landkirchen gebrauchte. Ein weiterer Retabeltypus, der häufig für Seitenaltäre verwendet wurde, ist das Volutenretabel. Obwohl Hildebrandt diese Retabelform nicht selbst erfand und er hier wohl Ideen von Guarino Guarini und Antonio Beduzzi aufnahm, trugen die von ihm errichteten Volutenaltäre entschieden zu ihrer Verbreitung bei.

Die künstlerische Verwandtschaft mit Antonio Beduzzi ist so eng, dass es bei einigen Altären nicht möglich ist, sie einem der beiden Künstler eindeutig zuzuschreiben. In dieser Arbeit konnte jedoch dargelegt werden, dass Beduzzi durchaus plastisch, voluminöses Formenverständnis beweist, wogegen Hildebrandt sich durch eine flächige, fast graphisch anmutende Gestaltungsweise auszeichnet.

Vor allem die flachen Wandaltarlösungen Hildebrandts sind bemerkenswert und für den Künstler charakteristisch. Sie entbehren einer eigenen architektonischen Rahmung, da sie konsequent in die Wandgliederung der Räume eingebunden und von ihr inszeniert werden. In der allgemeinen Entwicklungstendenz des Altarbaus fand Hildebrandt bemerkenswerte, mit seinen architektonischen Eigenheiten konform gehende Altarlösungen.

Lebenslauf

Tina Bianca Kern

* 05. 09. 1986

Ausbildung

1992 – 1996 Volksschule Irenäusgasse 2, 1210 Wien

1996 – 2000 Hauptschule Pastorstraße 29, 1210 Wien

2000 – 2004 Oberstufenrealgymnasium mit Kunstschwerpunkt
Hegelgasse 12, 1010 Wien

Studium

3/2005 – 10/2011 Diplomstudium Kunstgeschichte, Universität Wien

Sonstiges

seit 2006 Mitarbeit in der Galerie Richard Ruberl, Himmelpfortgasse 11, 1010 Wien