



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Schloss Vösendorf in Niederösterreich und seine
barocke Freskenausstattung in der Sala terrena“**

Verfasserin

Catharina Holzer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin:

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

"Es dürfte kaum jemand so töricht sein, Gemälde von Dürer oder von Tizian vernichten zu wollen oder die Abtragung der Stephanskirche zu beantragen.

Doch überall bedroht ist das, was nicht in den Handbüchern der Kunstgeschichte hundertfach abgebildet und in den Reiseführern mit einem Stern versehen ist"

Max Dvorak: Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1916/18.

Danksagung

Mein Dank gilt zunächst meiner Betreuerin Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz, die durch ihre kritischen Anmerkungen sowie ihre stete Bereitschaft zu aufschlussreichen Gesprächen die Entstehung der vorliegenden Arbeit wesentlich gefördert hat.

Wertvolle Impulse bei der Verfassung meiner Diplomarbeit lieferten Doz. Dr. Herbert Karner, Univ.-Lekt. Dozent Mag. Dr. Manfred Koller, Dr. Ilse Schöndorfer, Dr. Ingrid Ganster sowie Waltraud Weber.

Weiters bedanke ich mich herzlich bei meinen Eltern und Großeltern für ihr reges Interesse an meinen Forschungen und ihren motivierenden Zuspruch sowie für die jahrelange finanzielle Unterstützung.

Nicht zuletzt gilt mein Dank all jenen, die mir bei meinem Studium mit Rat und Tat zur Seite standen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Quellenlage und Forschungsstand	3
3. Geschichte des Schlosses	8
3.1 Heutiges Erscheinungsbild	8
3.2 Bau- und Besitzgeschichte	9
3.2.1 Die mittelalterliche Anlage	9
3.2.1.1 Darstellung des Schlosses von Commissarius Pögl 1558	11
3.2.2 Von der mittelalterlichen Burg zum Renaissanceschloss	12
3.2.2.1 Vösendorf in der Ansicht des Georg Matthäus Vischer von 1672	15
4. Malerische Ausstattung	20
4.1 Zustand und Restaurierung der Fresken in der Sala terrena	21
4.2 Beschreibung	23
4.2.1 Südwand	24
4.2.2 Westwand	24
4.2.3 Nordwand	27
4.2.4 Ostwand	28
4.2.5 Gewölbespiegel	30
4.2.6 Stichkappen	32
4.3 Exkurs: Bauaufgabe der Sala terrena nördlich der Alpen	37
4.3.1 Entwicklung, Ursprung und Funktion der Sala terrena	38
4.3.2 Die illusionistisch gestaltete Sala terrena	41
4.3.2.1 Ruinengrotte im Schloss Hellbrunn	42
4.3.2.2 Schloss Greinburg	42
4.3.2.3 Sala terrena im Schloss Salaberg	42
4.3.2.4 Sala terrena des Palais Strozzi	43
4.3.2.5 Sala terrena des Palais Dietrichstein-Modena	43
4.3.2.6 Sala terrena im Schloss Petronell	43
4.3.2.7 Sala terrena im Palais Trautson	46
4.3.2.8 Sala terrena im Schloss Nikolsburg/Mikulov	47
4.4 Stilistische Analyse der Fresken	47
4.4.1 Architekturschema	47
4.4.2 Licht- und Schattenwirkung	50

4.4.3 Figurenmalerei	51
4.5 Zeitliche Einordnung der Fresken	52
4.5.1 Das Monogramm im Lorbeerkranz.....	53
4.5.1.1 Die Familie der Longueval Buquoy	55
4.5.2 Einordnung in den kunsthistorischen Kontext	56
I. Festsaal im Schloss Hellbrunn.....	58
II. Festsaal im Schloss Petronell.....	58
III. Festsaal von Hagenberg.....	61
4.6 Deutung der Ikonographie	65
4.7 Annäherung an einen Künstlerkreis.....	71
5. Zusammenfassung	77
6. Literaturverzeichnis	80
7. Abbildungsnachweis	88
8. Abbildungen	95
9. Abstract	159

1. Einleitung

Das Schloss Vösendorf (Abb.1) liegt im Bezirk Mödling in Niederösterreich am südlichen Stadtrand von Wien und befindet sich im Ostteil des Ortes Vösendorf, umgeben von einem Park. Bislang wurde dem Schloss, welches eine weit zurückreichende Geschichte aufweist, in der Forschung nur stiefmütterlich Beachtung geschenkt. Dies soll im Rahmen dieser Diplomarbeit nun geändert werden.

Am Beginn der Arbeit steht ein kurzer Überblick über die Besitzgeschichte des Vösendorfer Schlosses, die bis in die Gegenwart beinahe lückenlos nachvollzogen werden kann. In diesem Zusammenhang wird trotz der mangelhaften Quellen versucht, die Baugeschichte bestmöglich zu rekonstruieren. Als nützlich erweisen sich angesichts des Erscheinungsbildes im 16. 17. sowie 19. Jahrhundert drei bildliche Quellen. Das dreigeschossige Schloss, welches in der heutigen Form auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zurückgeht, wurde auf den Grundfesten einer ehemaligen Wehrburg errichtet. Im Westen, Norden und Osten des Schlossparkes sind noch Reste der wehrhaften Umfassungsmauer zu erkennen, sowie ein dreiviertelrunder Befestigungsturm in der Nordwest-Ecke. Es handelt sich um eine Vierflügelanlage, die auch noch heute von einem mit Wasser gefüllten Graben umgeben ist.

Den Schwerpunkt der Abhandlung bildet die barocke Freskenausmalung der Sala terrena im Erdgeschoss an der Nordwestecke des Westtraktes, welche erst im Zuge der Revitalisierung des Schlosses entdeckt und schließlich ab dem Jahr 2000 freigelegt wurde. Dargestellt sind Architektur- und Landschaftsdarstellungen, die den gesamten Raum einnehmen und die auf die ehemalige Funktion dieses Raumes als Sala Terrena hinweisen. Ebenfalls Eingang ins Freskenprogramm fand eine szenische Darstellung am Gewölbespiegel, der den Blick in den Himmel illusionieren sollte.

Im Zusammenhang mit der Frage der Funktion dieses Raumes erscheint ein Exkurs zur Bauaufgabe der Sala terrena nördlich der Alpen unabdingbar, um zu sehen, ob sich diese in die üblichen Sala terrena-Gestaltungen einfügen lässt. Aufgrund der praktisch nicht vorhandenen Forschungslage über die erhaltenen

Fresken, ergeben sich bislang ebenso ungeklärte Fragen hinsichtlich der zeitlichen Einordnung, sowie der Versuch einer Deutung des ikonographischen Programms. Auch die Fragestellung einer stilistischen Verortung im kunsthistorischen Kontext darf dabei nicht außer Acht gelassen werden. Begleitend dazu ergeben sich Fragen hinsichtlich des Künstlers, dessen Auftraggeber und möglicher Vergleichsbeispiele.

Ziel dieser Arbeit wird es sein, das für die Erhaltung so dringend nötige Interesse zu wecken, indem gezeigt werden soll, dass den Fresken eine besondere kunsthistorische Bedeutung zugesprochen werden kann. Ebenso sollen eventuell offen gebliebene Fragen und Denkansätze einen Anreiz zu einer weiteren Beschäftigung mit dem Vösendorfer Schloss und dessen Ausstattung bieten.

2. Quellenlage und Forschungsstand

Das Schloss Vösendorf ist trotz seiner durchaus auch bedeutenden Besitzer eine eher unbekannte Schlossanlage in der Marktgemeinde Vösendorf am südlichen Rand von Wien und wurde in der Forschung bislang nur stiefmütterlich behandelt. Wenn das Schloss Erwähnung findet, geschieht dies in erster Linie aus historischer Sicht beziehungsweise im Zusammenhang mit dessen Besitzgeschichte. Dem kunsthistorischen Wert der Schlossanlage – der Baugeschichte, sowie den erst vor einigen Jahren entdeckten Fresken – wurde hingegen in der Forschung bislang keine Aufmerksamkeit geschenkt.

Quellen zur Baugeschichte und zum Zustand des Schlosses sind bis zum 18. Jahrhundert kaum erhalten. Bezüglich der historischen Quellen konnte während meiner Archivrecherchen im Falle der Besitzgeschichte auf die beinahe lückenlos erhaltenen Gülteinlagen im niederösterreichischen Landesarchiv zurückgegriffen werden.¹ Ebenso kann auf eine sehr grob gehaltene Baubeschreibung aus dem Jahr 1578 verwiesen werden. Diese ermöglicht jedoch nur Rückschlüsse auf den desolaten Zustand des Schlosses in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und nicht auf dessen Aussehen an sich. Auch hat sich ein Bauauftrag aus dem Jahr 1564 erhalten², in welchem ein gewisser Bernardin Camata als Baumeister ausgewiesen wird. Abgesehen von dessen Namen konnte jedoch nichts über ihn in Erfahrung gebracht werden. Weitere Quellen zur Baugeschichte – sprich Bauaufträge oder Rechnungen – haben sich nicht erhalten. Dies wirkt sich erschwerend auf die Rekonstruktion des Baugeschehens, sowie die Frage nach baulicher Veränderung aus.

Was die erhaltenen bildliche Quellen betrifft, hat sich im Archiv des Vösendorfer Schlosses eine Darstellung der Anlage von Commissarius Pögl aus dem Jahr 1558 erhalten, die im Zusammenhang mit der Nutzung von Weideflächen steht.³ Diese gibt jedoch nur in groben Zügen das vermutlich ursprüngliche Aussehen des Schlosses vor der Umgestaltung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wieder und gilt seit kurzer Zeit als verschollen. Ebenso kann auf den Stich des

¹ NÖLA, Alte Gülteinlagen, Nr. 101

² NÖLA, Landrechtsfaszikel B, Nr. 323. sowie KRABICKA 1995, S. 56

³ SCHÖNDORFER 2011, S. 24f.

Georg Matthäus Vischer aus dem Jahr 1672 zurückgegriffen werden, der die Schlossanlage von Nordwesten aus recht detailgetreu wiederzugeben scheint.⁴

Vor kurzem ist man auf zwei Zeichnungen aus dem 19. Jahrhundert gestoßen, die als einzige Quellen den Schlossbau von Nordwesten präsentieren und somit den Nachweis für einen an der Nordseite gelegenen seitlichen Eingang liefern.⁵ Diese drei Bildquellen beziehen sich allesamt lediglich auf den Außenbau der Schlossanlage.

Über die Innenraumgestaltung beziehungsweise etwaige Umgestaltungen kann weder anhand von bildlichen noch von schriftlichen Quellen eine genaue Aussage getroffen werden. Somit muss in erster Linie eine Beurteilung aufgrund stilistischer Merkmale erfolgen. In diesem Zusammenhang kann lediglich auf eine historische Beschreibung aus dem Jahr 1798 verwiesen werden, die in geringem Ausmaß die Raumaufteilung im Inneren erläutert.⁶ Ebenso findet in dieser Schilderung die Sala terrena Erwähnung. Von einer Ausmalung in diesem Raum ist jedoch nicht die Rede.⁷ Im Falle der Freskenausstattung der Sala terrena im Erdgeschoss des nördlichen Bereichs im Westtrakt, müssen – angesichts der mangelnden Informationen – die Malereien an sich als Quelle herangezogen werden.

Planaufnahmen sowie Grundrisspläne haben sich erst aus der Zeit des 19. Jahrhunderts erhalten. Der Franziszeische Kataster aus dem Jahr 1820 bietet in diesem Zusammenhang das früheste Planmaterial, welches das Schloss und die umliegenden Wirtschaftsgebäude betreffen. Dieser wird im niederösterreichischen Landesarchiv verwahrt.

In den Publikationen fand die Auseinandersetzung mit dem Schloss Vösendorf vorrangig in umfassenden Sammelwerken über Burgen und Schlösser in Niederösterreich statt. Dies ist beispielsweise bei Büttner der Fall.⁸ All dies

⁴ G.M. Vischer, *Topographia archiducatus Austriae Inferioris modernae*, Wien 1672.

⁵ Die Kenntnis dieser Zeichnungen ist den Bemühungen von Waltraud Weber (Museumsleiterin in Vösendorf) zu verdanken.

⁶ KRABICKA 1995, S. 96. Krabicka nennt hier keine Quelle. Diese Beschreibung befindet sich im Haus- Hof- und Staatsarchiv. Herrschaft Vösendorf, Karton 5, 6a.

⁷ Dies lässt den Schluss zu, dass die Sala terrena zu diesem Zeitpunkt bereits übertüncht war.

⁸ BÜTTNER 1966 sowie BÜTTNER/FASSBINDER 1988.

beschränkt sich jedoch beinahe ausschließlich auf eine Beschreibung sowie die Besitzgeschichte und geht meist nicht über den Rahmen von drei Seiten hinaus.

Die umfangreichsten Informationen in Bezug auf die Besitz- und Ortsgeschichte von Vösendorf bietet die Chronik von Vösendorf „Was Heimat ist und Vaterland“ von Karl Krabicka aus dem Jahr 1995⁹, die zum größten Teil auf der Erforschung von Archivquellen basiert. Dies geschieht jedoch in erster Linie aus historischer Motivation heraus. Es werden zwar wichtige Quellen, wie die Baubeschreibung und der Bauauftrag aus dem 16. Jahrhundert erwähnt, doch geht er in keiner Weise auf den kunsthistorischen Wert des Schlosses ein.

Auf die Existenz einer barocken Freskenausstattung im Erdgeschoss des Westtraktes ist man erst im Zuge der Revitalisierung im Jahr 1998 gestoßen. Dementsprechend findet diese in den bisher genannten Werken keine Erwähnung.

Im Zusammenhang mit der Revitalisierung steht ein kurzer Bericht von Restaurator Alfred Weiss aus Mödling, der sich 1998 in seinem Untersuchungsbefund mit der Baugeschichte und der groben zeitlichen Einordnung der Stuckausstattung auseinandersetzt.¹⁰ Die Untersuchung der Stuckaturen in den Innenräumen erfolgte ebenfalls im Jahr 1998 durch den Restaurator Hadeyer.¹¹

Mag. Art. Silvia Pflüger verfasste bald nach der Entdeckung der Fresken anhand von angelegten Probefeldern einen zweiteiligen Untersuchungsbericht.¹² Ebenso erfolgte im Jahr 1999 durch Mag. Art. Christa Linsinger ein kurzer Bericht über deren Zustand.¹³ Basierend auf diesen Untersuchungen wurde anschließend im Jahr 2000 Dr. Fastl, der Februar 2008 verstorben ist, mit der Restaurierung beauftragt. Er hinterließ jedoch weder spezifische Unterlagen noch jegliche Restaurierberichte.

⁹ Es handelt sich hierbei um die 2. Auflage, die erste Auflage stammt aus dem Jahr 1969.

¹⁰ Alfred Weiss: Untersuchungsbefund – Schloss Vösendorf. Mödling Jänner 1998.

¹¹ Engelbert Hadeyer: Befund Stuckdecken – Schloss Vösendorf, 18.8.1998.

¹² Silvia Pflüger, Schloss Vösendorf – Wandmalereibefundungen. Erweiterter Untersuchungsbericht. 31. März 1998. Dieser Bericht kann im Landeskonservatorat Krems unter dem Akt Vösendorf eingesehen werden.

¹³ Es handelt sich hierbei um eine 14-seitige Voruntersuchung inklusive Bildmaterial aus dem Jahr 1999, die die Grundlage für eine Ausschreibung an verschiedene Restauratoren bildete. Diese kann im niederösterreichischen Landeskonservatorat Krems unter dem Akt Vösendorf eingesehen werden.

Im Dehio aus dem Jahr 2003 wird – neben einer Baubeschreibung und einer Besitzgeschichte – die Existenz der Fresken der Sala Terrena als Einziger in einem publizierten Werk erwähnt und gegen Ende des 17. Jahrhunderts – genauer gesagt um 1693 – eingeordnet. Es erfolgt jedoch keinerlei Begründung für diese Datierung.¹⁴

Die bisher umfangreichste Beachtung erfahren die Malereien des Vösendorfer Schlosses 2005 in einem bislang noch unveröffentlichten Artikel für die 2013 geplante Neuauflage des Vösendorfer Heimatbuches¹⁵ von Dr. Ilse Schöndorfer, sowie in der überarbeiteten Langfassung aus dem Jahr 2011.¹⁶ Obwohl sie als Historikerin auch hier wieder den Schwerpunkt auf historische Aspekte des Schlosses – sprich die Besitzer – legt, findet sich bei ihr die intensivste Auseinandersetzung mit den Malereien der Sala terrena. In diesem Zusammenhang wirft sie die Problematik der zeitlichen Einordnung ebenso auf, wie die Frage nach einer groben ikonographischen Deutung. Sie unternimmt auch den Versuch einer Zuschreibung an einen Künstler, was zu späterem Zeitpunkt noch zu hinterfragen sein wird. Lediglich an einer stilistischen Untersuchung mangelt es.

Neben den zahlreichen Überblickswerken über barocke Deckenmalerei – hier seien aus der umfangreichen Anzahl vor allem Publikationen von Max Dvořák¹⁷, Sabine Czymmek¹⁸, Karl Möseneder¹⁹, Wilhelm Mrazek²⁰, Günter Brucher²¹ sowie Lucia Siegmeth²² hervorgehoben – erwies sich die Abhandlung über „Italienische Quadraturisten in Österreich“ von Ulrike Knall-Brskovsky aus dem Jahr 1984 als

¹⁴ DEHIO 2003, S. 2477-2479.

¹⁵ Dieses ist als Ergänzung zur Chronik von Dr. Krabicka zu verstehen.

¹⁶ In ihrer gekürzten Letztfassung „Schloss Vösendorf – Neue Entdeckungen und Erkenntnisse“ 2013 widmet sie der Freskenausstattung leider nur einen kurzen Abschnitt, der nicht über den Rahmen von einer Seite hinausgeht.

¹⁷ Max Dvořák, Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien, Wien 1920.

¹⁸ Sabine Czymmek, Die architektur-illusionistische Deckenmalerei in Italien und Deutschland von den Anfängen bis in die Zeit um 1700. Beiträge zur Typologie, Herleitung, Bedeutung und Entwicklung, phil. Diss., Köln 1981.

¹⁹ Karl Möseneder: Deckenmalerei, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Barock. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich 4, München 1999.

²⁰ Wilhelm Mrazek, Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jhs. in Wien und in den beiden Erzherzogtümern Ober und Unter der Enns. Ein Beitrag zur Ikonologie der barocken Malerei, phil. Diss. (ms.), Wien 1947.

²¹ Günter Brucher, Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark, Graz 2001.

²² Lucia Siegmeth, Das Verhältnis von Malerei und Architektur. Bild und Rahmung in den Deckenfresken des österreichischen Barock, phil. Diss. (ms.), Wien 1952.

sehr hilfreiche Literatur angesichts der Erforschung der Freskenausstattung in Vösendorf vor allem in Bezug auf die scheinarchitektonische Konstruktion.

In diesem Sinne waren auch die beiden Aufsätze von Herbert Karner „Architektur und Raumbild im 18. Jahrhundert. Raumkunst zwischen Architektur und Quadratur“ aus dem Jahr 1999 und „Die ideale Ebene – ein Mythos der Wiener Deckenmalerei des Barock“ aus dem Jahr 2009 von Bedeutung.²³

Ebenso lieferte 1954 Elisabeth Herget mit dem Werk „Die Sala Terrena im deutschen Barock unter besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung aus der abendländischen Grottenarchitektur“ einen wichtigen Anteil im Zusammenhang mit der Funktion des im Erdgeschoss liegenden Raumes. Herget geht nicht nur auf den Bautypus der barocken Sala terrena an sich ein, sondern bietet dem Leser einen sehr guten Überblick über die Vorformen, deren Entwicklung und die Gründe für die endgültige Konzeption der Sala terrena.

Ebenfalls unabdingbar für diese Arbeit ist die Abhandlung von Brigitte Faßbinder, die in ihrem ersten Abschnitt der „Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum“ aus dem Jahr 1979 einen wichtigen Beitrag für die eher stiefmütterlich behandelte Freskomalerei im 17. Jahrhundert liefert. Sie stellt sich vor allem zwei Aufgaben: Einerseits ist sie bestrebt alle Werke dieser Zeit auf Wiener Boden zu erfassen und andererseits unternimmt sie den Versuch, die Werke in einen größeren Zusammenhang zu stellen, um die Gesamtsituation der Malerei in Wien im 17. Jahrhundert darzulegen.

Diese Werke stellen, neben einigen anderen Publikationen, die wichtigsten Beiträge dar, die – angesichts der bislang kaum erforschten Fresken – ein Zustandekommen meiner Arbeit möglich gemacht haben.

²³ Herbert Karner, „Architektur und Raumbild im 18. Jahrhundert. Raumkunst zwischen Architektur und Quadratur“, in: Römische Historische Mitteilungen, Bd. 41, 1999, S. 223- 238. Sowie Herbert Karner: Die ideale Ebene – ein Mythos der Wiener Deckenmalerei des Barock, in: J. Kroupa, M. Šeferisová Loudová, L. Konečný (Hgg.), Orbis Artium (Festschrift Lubomír Slavíček), Brno 2009, 439–444.

3. Geschichte des Schlosses

3.1 Heutiges Erscheinungsbild

Das Schloss Vösendorf (Abb.1) ist – mit einer ungefähren Seitenlänge von 37 Metern und einer Trakttiefe von ca. 10 Metern – in Form einer dreigeschossigen annähernd quadratischen, blockhaften Vierflügelanlage mit Keller und unausgebautem Dachgeschoß gestaltet und wird von einem breiten Wassergraben umgeben. Trotz geringer Veränderungen konnte das Schloss sein ursprüngliches durchaus noch wehrhaftes Aussehen des Umbaus aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bewahren. Über der westlichen Durchfahrt befindet sich ein hofseitig eingestellter siebengeschossiger Turm mit geschweiften Haube. (Abb.2) Die Fassade des Schlosses ist glatt und abgesehen von der Geschoßtrennung durch Kordongesimse weitgehend schmucklos. Lediglich die Gebäudekanten werden durch aufgeputzte Eckrustizierungen optisch hervorgehoben. Diese sind von der übrigen Fassade farblich abgesetzt und erfahren in ihrer Betonung eine zusätzliche Steigerung.

Betreten kann man das Schloss sowohl von Osten als auch von Westen. An der Westfassade befindet sich ein mächtiges Rundbogenportal mit Rustikaquaderung.²⁴ Oberhalb des Westzugangs ist eine korbbogige Portalnische mit einem vorgesetzten Balkon mit Steinbalustraden angebracht, die dem großen Sitzungssaal im ersten Stock vorgelagert ist.

Der heutige Haupteingang befindet sich an der Ostfassade. (Abb.1) Über dem Eingangstor welches als Segmentbogenportal ausgebildet und über eine Steinbrücke erreichbar ist, befindet sich im ersten Stock ein Doppelfenster. Links davon ist ein eckiger Flacherker auf vierfach abgetreppten Konsolen angebracht, der sich über die zwei oberen Geschosse erstreckt. Dieser wird mit einer durchgehenden Eckquaderung betont und durch insgesamt zwei Fenster aufgelockert. Ansätze einer symmetrischen Anordnung der Fenster sind - trotz einiger Unregelmäßigkeiten vor allem im unteren Bereich der Anlage²⁵ - durchaus erkennbar.

²⁴ DEHIO 2003, S. 2479.

²⁵ Dies ist vor allem durch die Einbeziehung mittelalterlicher Bauteile im unteren Bereich zu begründen.

Der nahezu quadratische Innenhof wird heute von einer Glaskuppel überdacht, die auf die Revitalisierung Ende der 1990er Jahre zurückzuführen ist. (Abb.3) Die hofseitigen Fassaden sind weitgehend ungegliedert. Lediglich auf der Westseite konnten in allen drei Geschossen je zwei Arkadenbögen freigelegt werden. (Abb.4)

Das Kellergeschoss ist an der Nordfassade über zwei Eingänge vom Graben aus erreichbar, sowie über zwei Treppen vom Innenhof und wird von einem Segmentbogengewölbe aus Ziegel überspannt, in welches tiefe Stichkappen einschneiden. (Abb.5)

3.2 Bau- und Besitzgeschichte

Die Entstehung des heutigen Ortes ist vermutlich in das dritte Drittel des 11. Jahrhunderts zu datieren. Im Admonter Traditionsbuch ist Vösendorf erstmals 1175 urkundlich belegt.²⁶ Daraus geht hervor, dass ein Ritter Richard von Vestenburg, ein Ministeriale des Babenbergerherzogs Heinrich II., dem Kloster Admont Güter und einen Weingarten in „Vosendorf“ übertrug.²⁷ Von einer Befestigung ist hier jedoch noch nicht die Rede. Wann die ursprüngliche Burg gebaut wurde und wie sich diese präsentierte ist bislang nicht bekannt. Die Besitzgeschichte des Schlosses Vösendorf reicht bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts zurück und kann trotz ständigem Wechsel der Besitzverhältnisse fast lückenlos bis in die Neuzeit nachvollzogen werden. Es handelt sich hierbei um den bestüberlieferten Abschnitt in der Geschichte des Schlosses.

3.2.1 Die mittelalterliche Anlage

Wie diese erste Anlage zu ihrer Entstehungszeit genau ausgesehen haben könnte, ist nicht bekannt. Bei der Abmauerung der Schlossfassade kamen an der Südostecke die Kanten eines Turmes zu Tage, die auf einen Wohnturm hindeuten

²⁶ Die Pfarrkirche Vösendorf bestätigt die Existenz von Vösendorf zu dieser Zeit, da sie im Kern Reste einer romanischen apsidenlosen Chorquadratkirche aufweist, die einen speziellen Typus des 12. Jahrhunderts darstellt. KRABICKA 1995, S. 45.

²⁷ „predium suum Vosendorf vocabulo“. Grund für die Übertragung war die Versorgung seiner Töchter Adelheit und Gertrud, die er dem Frauenkloster Admont zur Ausübung des geistlichen Dienstes überlassen hatte. Siehe hierzu: KRABICKA 1995, S. 47, SCHÖNDORFER 2011, S. 1 sowie ZAHN 1875, Nr. 578. S. 545.

könnten. (Abb.6) Der erste namentlich dokumentierte Besitzer dieser Burg ist Konrad Praitenfelder. Er wird in einem alten Melker Lehenregister um 1300 erwähnt.²⁸ Demzufolge war Praitenfelder bis in das Jahr 1308 im Besitz solcher Zehente „zu dem Haus Vösendorf, das sein rechtes Eigen ist.“²⁹ 1310 konnte ein Aufstand der Wiener Ritterbürger gegen ihren Landesherrn Friedrich I. den Schönen niedergeschlagen werden, woraufhin Praitenfelder aufgrund seiner Beteiligung seine Vösendorfer Burg an den Landesfürsten verlor. In diesem Zusammenhang fiel erstmals die Bezeichnung „castrum Vosendorf.“³⁰ Daraufhin verkaufte oder verpfändete Friedrich der Schöne die bemächtigten Güter, wodurch im Jahr 1313 Wurisch Abraham Eigentümer des Schlosses wurde.³¹ Nach diesem erwarb Hans der Laher das „Haus“ durch Kauf.³²

Ab 1350 ging das Schloss in das Eigentum des Wolfgang von Winden³³ und seiner Frau Adelheit über. Unter dem Geschlecht der Winden kam es zu einem Ausbau des Schlosses. Auf diese Zeit kann der über zwei Geschosse reichende Erker an der Ostseite zurückgeführt werden (Abb.1), der sich vermutlich über einem ehemaligen Ausgang zum Wirtschaftshof befand.³⁴ Das Geschlecht der Winden war fast durchgehend bis nach 1500 im Besitz des Schlosses. Lediglich während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde ihnen das Schloss vorübergehend entzogen, woraufhin das Schloss erst 1510 wieder als „ain Gschloß der Winden“ erwähnt wird.³⁵ Alfred Weiss rechnet die Gratornamente in der Südwestecke sowie im Stiegenhaus in der Nordostecke durch ihre Anordnung der frühen Renaissance zu und datiert diese in das erste Drittel des 16. Jahrhunderts.³⁶ (Abb.7)

In den darauffolgenden Jahrzehnten wechselten die Besitzer schnell. Waren zur Zeit der ersten Wiener Türkenbelagerung noch die Iffan als Eigentümer genannt,

²⁸ KRABICKA 1995, S. 53.

²⁹ KRABICKA 1995, S. 53 zitiert nach: KEIBLINGER 1851, S. 473.

³⁰ KRABICKA 1995, S. 54. „Castrum“ bezeichnete damals ebenso wie „Haus“ eine Burg, einen befestigten Ort, eine Feste.

³¹ KRABICKA 1995, S. 54. sowie BÜTTNER 1988, S. 108.

³² KRABICKA 1995, S. 54

³³ Dieser wird an anderer Stelle auch als Sohn Stephans von Topel bezeichnet. KRABICKA 1995, S. 54. sowie BÜTTNER 1988, S. 108.

³⁴ WEISS 1998, S. 3.

³⁵ KRABICKA 1995, S. 55 sowie SCHÖNDORFER 2011, S. 2.

³⁶ WEISS 1998, S. 3.

so war es kurz darauf Georg Egger zu Liechtenegg. Bereits 1537 folgte Max Beck von Leopoldsdorf³⁷ sowie 1544/45 Hans Matseber.³⁸ 1554 tritt Bernhard von Meneses als Eigentümer in Erscheinung und 1559 wird Caspar Erlbeck als Grund- und Lehensherr der Herrschaft und des Schlosses Vösendorf angeführt.³⁹

3.2.1.1 Darstellung des Schlosses von Commissarius Pögl 1558

Bereits bei dem direkten Vorgängerbau des heutigen Schlosses handelte es sich um den Typus einer Wasserburg in Form eines Vierecks. Es hat sich eine skizzenhafte Darstellung des Vösendorfer Schlosses aus dem Jahr 1558 erhalten. (Abb.8) Es handelt sich hierbei um die früheste bildliche Quelle, die vom Schloss Vösendorf erhalten ist. Ob diese Darstellung des Schlosses jedoch mit den realen Gegebenheiten der damaligen Zeit zur Gänze übereinstimmt, ist nicht eindeutig zu klären.

Im Zuge eines Streites zwischen Mödling und Wiener Neudorf, in dem es um die Nutzung von Weideflächen ging, wurde Commissarius Pögl 1558 zur Klärung mit einer genauen Planaufnahme eines Teils der Neudorfer Gemeindegrenzen beauftragt.⁴⁰ Auf diesem Plan befindet sich die Zeichnung eines Schlosses, welches als „Vesenndorf“ bezeichnet wird. In der Darstellung wird das Schloss nur skizzenhaft gezeigt, dennoch ist das Aussehen der ehemaligen Burg mit seiner Zinnenmauer und dem Turm im Südosten erkennbar, der vermutlich mit jenen Turmkanten in Einklang zu bringen ist, die bei der Abmauerung anzutreffen waren. (Abb.6) Dementsprechend würde sich hier das Schloss von Südwesten präsentieren. Ebenso ist aus der Darstellung zu entnehmen, dass sich zu dieser Zeit ober der westlichen Durchfahrt eine Kapelle befunden haben muss. Es lässt sich im Vergleich zum heutigen Erscheinungsbild anhand dieser Darstellung eine geringere Geschoßhöhe nachweisen.

³⁷ KRABICKA 1995, S. 56. Zum heutigen Zeitpunkt können allerdings keine Belege hierfür gefunden werden. Es ist eventuell denkbar, dass Krabicka damals auf Quellen zurückgriff, die heute verloren sind. vgl. SCHÖNDORFER 2011, S. 14.

³⁸ Hierbei finden sich zwei unterschiedliche Daten. Krabicka nennt das Jahr 1544 (KRABICKA 1995, S. 56.) während Fischer das Jahr 1545 erwähnt. (FISCHER 1824, S. 293.)

³⁹ KRABICKA 1995, S. 56.

⁴⁰ SCHÖNDORFER 2011, S. 24ff. sowie CSENDES 2009, S. 26ff.

Auf den ersten Blick problematisch erscheint in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass das Schloss nach der ersten Türkenbelagerung 1529 in einem sehr desolaten Zustand gewesen sein soll. Dies ist in Pögl's Darstellung keineswegs der Fall. Es ist jedoch durchaus so, dass man in dieser Darstellung keine Zustandsaufnahme des Schlosses sehen darf, da die Klärung der Gemeindegrenzen und Weideflächennutzung im Vordergrund standen und das Schloss als „Beiwerk“ zu sehen ist. Es hatte die Aufgabe als geographischen Orientierungspunkt zu erfüllen. Dadurch ist es denkbar, dass Zerstörungen aus dem Jahr 1529 – die es mit Sicherheit als anzunehmen gilt – bei der Darstellung nicht berücksichtigt wurden.

3.2.2 Von der mittelalterlichen Burg zum Renaissanceschloss

Als Hinweis für den desolaten Zustand ist die Tatsache zu sehen, dass der neue Inhaber des Schlosses 1564 mit jener großen Erneuerung begann, welcher das Schloss sein heutiges Erscheinungsbild im Wesentlichen zu verdanken hat. Denn vom 18. Dezember 1564 ist ein Vertrag zwischen dem Schlossbesitzer Caspar Erlbeck und dem Baumeister Bernardin Camata zur Errichtung „eines Gebäu⁴¹ in der Herrschaft Vosendorf“ vorhanden.⁴² Jener sollte „den Bau aufführen, einen verständigen Polier, Maurer und Zureicher anstellen und zumindest an einem Tag der Woche bei persönlicher Anwesenheit die Arbeit überwachen.“⁴³ Damit begann eine Vereinheitlichung des mittelalterlichen Baugefüges, die jedoch erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts ihren Abschluss fand. Denn 1578 war der Bau noch nicht vollendet.⁴⁴ Den Erben Erlbecks fehlten die finanziellen Mittel, sowohl für die Begleichung der Schulden, als auch für den Weiterbau des Schlosses. Daraufhin wurde das Schloss Vösendorf, welches „völlig nit ausgepauth, fürnemblich aber mit Tachwerchen nit versehen, dadurch das Gemayr, sonderlich aber die Pöden, von dem Ungewiter an mer Orten, alleberaith schadhaft“⁴⁵ geworden ist, zum Verkauf ausgeschrieben.

⁴¹ Darunter muss nicht zwingend ein gänzlicher Neubau zu verstehen sein, sondern es kann sich auch lediglich um Aufstockungen oder ähnliches handeln. Auf einen Ausbau deuten auch die Gratornamente in manchen Räumen hin, die in das erste Drittel des 16. Jahrhunderts datiert werden. WEISS 1998, S. 3.

⁴² NÖLA, Landesrechtsfasz. B, Nr. 323. sowie KRABICKA 1995, S. 56.

⁴³ KRABICKA 1995, S. 56.

⁴⁴ KRABICKA 1995, S. 56.

⁴⁵ NÖLA, Landrechtsfasz. B, Nr. 455. sowie KRABICKA 1995, S. 56.

Unter den Interessenten erwies sich laut Kaufbrief vom 2. Dezember 1578⁴⁶ der kaiserliche Hofkriegsrat Wilhelm von Hofkirchen, welcher auch Besitzer des Schlosses Drösiedl und Kollnitz war⁴⁷, als Meistbietender, wodurch er „Gueth und Schloß Vesendorf, den Mayerhof (...) die Pfarre Vesendorf sambt der Vogtey unnd Lehenschaft“⁴⁸ erhielt.

Dieser verstarb spätestens 1584⁴⁹ und vermachte seiner Gemahlin Eva, geborene Pögl von Reiffenstein, die Herrschaft Vösendorf als Wittibssitz. Daraufhin wurde die gesamte Erbmasse mit den Schlössern Kollnitz, Drösiedl und Vösendorf durch einen Teilungsvertrag aus dem Jahr 1584 auf seine drei Söhne Wolfgang, Georg Andreas und Hans Adam aufgeteilt, wobei den drei Brüdern freie Wahlmöglichkeit gelassen wurde.⁵⁰ Infolge dessen wurde Georg Andreas von Hofkirchen nun der neue Besitzer des Schlosses Vösendorf und baute als entschiedener Verfechter des lutherischen Religionsgutes diesen Ort zu einem wichtigen Zentrum der neuen Lehre aus. Er blieb Eigentümer bis mindestens 1597.⁵¹

Unter Caspar Erlbeck beziehungsweise im weiteren Verlauf den Hofkirchen wurde das Schloss bis spätestens 1584 wieder instand gesetzt. Denn im Zusammenhang mit dem Teilungsvertrag von 1584 wird das Schloss auf 5000 fl geschätzt, was auf einen guten Zustand schließen lässt.⁵² Unter Einbeziehung mittelalterlicher Bauteile sowie durch Ergänzungen des schadhaften Steinmauerwerks durch Ziegelmauerwerk⁵³ wurde eine Vierflügelanlage mit zwei Geschossen geschaffen, wodurch das Erscheinungsbild des Schlosses im Wesentlichen dem Heutigen entspricht. Trotz der Neugestaltung der Schlossanlage im Stil der Zeit kann diese ihren mittelalterlichen Festungscharakter nicht abstreiten. Die mittelalterlichen Mauerzüge, die aus grobem Bruchsteinmauerwerk bestehen und im heutigen Keller noch deutlich erkennbar sind, wurden in den Ausbau mit einbezogen. Die Schießscharten im mittelalterlichen Mauerbereich, die im Laufe der Abmauerung

⁴⁶ SCHWEICKHARDT 1833, S. 75. sowie SCHÖNDORFER 2011, S. 36.

⁴⁷ KRABICKA 1995, S. 56.

⁴⁸ KRABICKA 1995, S. 56. Auch hier wird von Krabicka keine direkte Quellenangabe genannt.

⁴⁹ KRABICKA 1995, S. 56. Dies belegt der Teilungsvertrag von 1584.

⁵⁰ KRABICKA 1995, S. 56f.

⁵¹ In diesem Jahr wurde Georg Andreas als Eigentümer noch genannt. KRABICKA 1995, S. 57 und SCHÖNDORFER 2011, S. 21.

⁵² KRABICKA 1995, S. 57.

⁵³ SCHÖNDORFER 2011, S.36. Dieses Bild ergibt sich auch, wenn man die die Aufnahmen nach der Abmauerung betrachtet.

der Fassade nachgewiesen werden konnten, wurden Ende des 16. Jahrhunderts mit Ziegel vermauert.⁵⁴ Die Segmentbogengewölbe mit Stichkappen im Keller sind ebenfalls dieser Ausbauphase zuzurechnen.⁵⁵ (Abb.5) Genauso ist die Erneuerung des Westtores mit einer schweren, gezahnten Rustikaquaderung sowie die zwei Arkadenbögen in jedem Stockwerk der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zuzurechnen.⁵⁶ Ob der Turm ebenfalls Teil dieser Umbauphase war, kann nicht eindeutig geklärt werden. Fest steht jedoch, dass die Datierung von Alfred Weiss bald nach 1529⁵⁷ unlogisch erscheint, wenn man die Darstellung aus dem Jahr 1558 betrachtet, auf der ein derartiger Turm keineswegs auszumachen ist.

Wo genau nach der Umbauphase die Kapelle zu verorten war, steht nicht eindeutig fest. Alfred Weiss äußert die Annahme, dass zur Zeit der Hofkirchen nördlich der Torhalle der Westfassade eine neue genordete Renaissancekapelle mit ornamentiertem Steinplattenboden entstand und vermutet die bisherige Kapelle in der Südwestecke des Schlosses in jenen Räumen mit den Gratornamenten der Renaissance. (Abb.7) Die dazugehörige Sakristei hätte demnach nördlich der Torhalle ihren Platz gefunden.⁵⁸ Dem widerspricht jedoch die Darstellung von Comissarius Pögl aus dem Jahr 1558, auf welcher die Kapelle vor der Umbauphase eindeutig ober der Torhalle eingezeichnet ist. Wie die Situation zur Zeit der protestantischen Hofkirchen ausgesehen hat und ob die Kapelle – wie Alfred Weiss es angenommen hat – im Bereich der Sala terrena lag, kann heute nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden.

Im weiteren Verlauf gelangte das Schloss kurz nach 1600 in den Besitz von Paul Krauss von Kraussenegg, Doktor der Rechte und späterer kaiserlicher Hofkammerrat und Hofkammerpräsident.⁵⁹

Bereits am 20. November 1611 verkaufte dieser die Herrschaft Vösendorf wieder, wodurch Lazarus I. Henckel von Donnersmarck Inhaber des Schlosses wurde.⁶⁰

⁵⁴ Eine dieser Scharten wurde im Zuge der Revitalisierung an der Nordwand sichtbar gelassen.

⁵⁵ WEISS 1998, S. 3.

⁵⁶ WEISS 1998, S. 4.

⁵⁷ WEISS 1998, S. 7

⁵⁸ WEISS 1998, S. 4.

⁵⁹ KRABICKA 1995, S. 64.

⁶⁰ SCHÖNDORFER 2011, S. 46.

(Abb.9) Als dieser jedoch am 13. Juli 1624 in Wien starb, gelangte das Schloss als Fideikommiss gegen den letzten Willen Lazarus' I. an seinen zweiten Sohn Georg, der ohne Nachkommen nach 1636 verstarb.⁶¹ In seinem Testament vom 25. September 1629 vermachte Georg seinen Besitz dem Schwager seiner zweiten Gattin, Heinrich Kielmann von Kielmansegg.⁶² Georgs Testament wurde schließlich durch seinen Bruder und dessen Söhne erfolglos angefochten, was zum Verlust aller österreichischen Herrschaften des Lazarus I. führte.⁶³

Heinrich Kielman überschrieb das Gut Vösendorf bereits zu seinen Lebzeiten seiner zweiten Gattin Maria Elisabeth Kielman, die seit 1641 als Eigentümerin des Schlosses aufscheint.⁶⁴ Dies bekräftigt Heinrich testamentarisch nochmals, indem er ihr das gesamte Schlossinventar vererbte.⁶⁵

Am 8. Februar 1661 verkaufte Maria Elisabeth die Herrschaft und das Schloss Vösendorf an ihren Verwandten Johann Ignaz Spindler.⁶⁶ Im Jahr 1663 kam es zu Auseinandersetzungen mit türkischen Truppen, woraufhin Vösendorf zu einem der „Fluchtorte“ zählte.⁶⁷

3.2.2.1 Vösendorf in der Ansicht des Georg Matthäus Vischer von 1672

Eine wichtige und zudem einzige Quelle zum Aussehen des Vösendorfer Schlosses im 17. Jahrhundert liefert die Kupferstichansicht des Georg Matthäus Vischer aus dem Jahr 1672. (Abb.10) Georg Matthäus Vischer schuf in seiner „Topographica Archiducatus austriae inferioris“ mit Unmengen an Stichen, Karten und Vermessungsdaten einen Überblick über niederösterreichische Burgen und Schlösser. Vischer zeigt uns in seinem Stich aus dem Jahr 1672 die Ortschaft „Fesendorf“. In seiner Darstellung ist das Schloss in Schrägansicht von Nordosten ziemlich frontal wiedergegeben, wodurch dem Betrachter die im Westen liegende Hauptfassade und der Blick in den Innenhof verborgen bleibt. Ebenfalls zu sehen sind die Ortschaften Wiener Neudorf, Maria Enzersdorf, Mödling, Guntramsdorf

⁶¹ SCHÖNDORFER 2011, S. 55.

⁶² SCHÖNDORFER 2011, S. 55.

⁶³ SCHÖNDORFER 2011, S. 56.

⁶⁴ SCHÖNDORFER 2011, S. 63.

⁶⁵ SCHÖNDORFER 2011, S. 64.

⁶⁶ SCHÖNDORFER 2011, S. 64.

⁶⁷ KRABICKA 1995, S. 70.

sowie Gumpoldskirchen, woraus sich eine korrekte Einbettung in die Landschaft ergibt.

Der gesamte Baukomplex ist bereits – mit kleinen Abweichungen – der heute noch erhaltene Bau, der auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zurückgeführt werden kann. (Abb.11) Das Schloss ist als schlichte regelmäßige dreigeschossige Anlage wiedergegeben. Schloss sowie Meierhof sind bei Vischer von einer weitgespannten Ziegelmauer mit Schießscharten und leicht erhöhten runden Ecktürmen umschlossen. Hinter dieser Umfassungsmauer sind einige kleinere Gebäude zu erkennen, die offenbar zum Schlossareal dazugehören.

Der in den Westtrakt eingelassene Turm mit seiner geschweiften Haube ist bereits zu sehen, wobei die Anzahl der Stöcke aus dem Stich nicht zu entnehmen ist. Er weist sowohl eine Uhr mit einem Zeiger, als auch eine darunter befindliche Sonnenuhr auf. Beim Uhrwerk wird eine Entstehungszeit gegen Mitte des 17. Jahrhunderts – eventuell unter der Herrschaft der Kielman von Kielmansegg – angenommen.⁶⁸ Die Nordfassade ist durch eine regelmäßige siebenachsige Fensteranordnung gegliedert. Die Fenster sind rechteckig schlicht gestaltet und eine Geschosstrennung durch Zierelemente ist nicht zu sehen. Die Sicht zum östlichen Eingangsportal wird durch Gebäude verstellt. Ob die beiden vertikalen Striche an der Ostfassade den heute noch vorhandenen Erker andeuten sollen, kann nur eine Vermutung bleiben. Aufgrund der von Vischer gewählten Perspektive erweist sich der Stich für Detailfragen als unbrauchbar, da interessante Elemente wie der Innenhof, die im Westen liegende Hauptfassade oder die beiden Portalanlagen aus dem Stich nicht ablesbar sind und somit über etwaige Umgestaltungen keine Aussage getroffen werden kann.

Im Jahr darauf 1664 verkaufte Spindler das Gut an Johann Siegmund Stadler, kaiserlicher Rat und Hofkriegszahlmeister, der es am 2. Jänner 1670 an Frau Margarethe von Longueval, Gräfin Buquoy verkaufte.⁶⁹ (Abb.12) In ihre Phase fielen die Pestepidemie 1679-1680⁷⁰ sowie die zweite Wiener Türkenbelagerung.

⁶⁸ SCHÖNDORFER 2011, S. 84.

⁶⁹ KRABICKA 1995, S. 66 sowie TWERDY 1998, S. 130. und SCHÖNDORFER 2011, S. 68.

⁷⁰ KRABICKA 1995, S.70.

Schwere bauliche Schäden am Schloss sind jedoch nicht anzunehmen.⁷¹ Zwei Jahre nach der Türkenbelagerung von 1683 starb ihr Gatte Ferdinand Karl Graf von Buquoy, woraufhin Margarethe das Gut Vösendorf am 2. Oktober 1685 an Maria Constantia Edle von Sonnau veräußerte.⁷² Die Bewilligung hierfür erfolgte am 11. März 1686.⁷³ Bald darauf kam es zur Vermählung mit Freiherr Johann Ehrenreich von Oppel, dem sie am 1. Dezember 1687 ihren Vösendorfer Besitz überschrieb.⁷⁴ Zehn Jahre nach dem Ende der Wiener Türkenbelagerung wurde in dessen Auftrag eine neue Bronzeglocke für den Schlossturm gegossen, die die Inschrift „1693 goss mich Johann Kippo Gießer in Wien“ trägt und heute noch vorhanden ist.⁷⁵ (Abb.13)

Am 24. Mai 1694 verkaufte dieser das Schloss an Maria Josepha von Starhemberg (Abb.14), geborene Jörger von Tollet, die zweite Gattin des Ernst Graf Rüdiger von Starhemberg.⁷⁶ In das Jahr 1696 fiel die Weihe einer Kapelle, die durch den Wiener Bischof Franz Ferdinand Freiherr von Rummel durchgeführt wurde.⁷⁷ Sie hat sich an der Nordostecke im Erdgeschoss befunden und war dem Heiligen Joseph konsekriert.⁷⁸ Nachdem ihr erster Gatte am 4. Juni 1701 verstarb, heiratete Maria Josepha Rüdigers Halbbruder Gundaker Thomas von Starhemberg.⁷⁹ In dieser Zeit und unter ihrer Tochter, der späteren Fürstin von Colloredo, an die ab dem Jahr 1746 das Eigentum überging, erfolgte die Ausgestaltung des Schlosses mit hochbarocken Elementen, wie den Stuckdecken im ersten Stock (Abb. 15-17) oder die neue Torhalle an der Ostfassade. Ebenso können in diese Zeit die Abmauerung und Abtragung des alten Überganges unter dem Erker zurückgeführt werden, sowie die beiden Doppelfenster ober dem Ostportal.⁸⁰ Zugleich erfolgten die Gestaltung des Balkons ober dem westlichen

⁷¹ SCHÖNDORFER 2011, S. 81.

⁷² KRABICKA 1995, S. 79 sowie NÖLA Alte Gülteinlagen, Nr. 101. Fol.67.

⁷³ SCHÖNDORFER 2011, S. 77.

⁷⁴ KRABICKA 1995, S. 79. sowie SCHÖNDORFER 2011, S. 83.

⁷⁵ SCHÖNDORFER 2011, S. 84. Die Inschrift lautet: „MDCXCIII GOSS MICH JOHANN KIPPO GIESSER IN WIEN.“

⁷⁶ TWERDY 1998, S. 130. sowie SCHÖNDORFER 2011, S. 90.

⁷⁷ G. R. W. von COECKELBERGHE-DÜTZELE 1846, S. 395.

⁷⁸ FISCHER 1824, S. 295. Nur der historischen Beschreibung aus dem Jahr 1798 ist zu entnehmen, dass sich diese Kapelle im Erdgeschoß befand. KRABICKA 1995, S. 96.

⁷⁹ SCHÖNDORFER 2011, S. 102.

⁸⁰ WEISS, 1998, S. 5.

Renaissanceportals und der Vorbau in der Nordostecke des Innenhofes⁸¹, der über zwei Geschosse reichte und im Zuge der Revitalisierung einem Aufzug weichen musste. (Abb.18) Im Jahr 1768 kann ein verheerendes Erdbeben nachgewiesen werden, welches neben der Kirche auch das Schloss nicht verschonte.⁸² So mussten starke Risse an den Schlossmauern gesichert werden.⁸³ In die Zeit der Fürstin Colloredo fällt zweifelsfrei auch die Gestaltung der Figur des Heiligen Nepomuk, der mit gesenktem Kopf seine Hand auf der Brust hält. Heute befindet sich die Statue am Brückenansatz zum Osteingang und trägt am Sockel sowohl das Wappen der Colloredo als auch jenes der Starhemberg. (Abb.19) Der Künstler dieses Werks ist unbekannt. Der Impuls für die Ausführung dieser Statue geschah „anlässlich des Wappenerlasses in vorigen Zeiten von hiesiger Herrschaft.“⁸⁴ Maria Gabriela starb im November 1793 in hohem Alter.⁸⁵

Mit Kaufvertrag vom 1. Juli 1794 hatte Kaiser Franz I. die Herrschaft sowie das Schloss Vösendorf von den Erben der Maria Gabriele Fürstin Colloredo erworben und es wurde dem k.u.k. Familienfond angeschlossen.⁸⁶ Er wandelte das Schloss ab dem Jahr 1806 in ein landwirtschaftliches Mustergut und eine ökonomische Lehranstalt um und stellte es unter die Leitung von Peter Jordan.⁸⁷ Peter Jordan bezeichnete den Zustand des Schlosses zwar als „von gutem Gemäuer und Dachstuhl, ansonsten aber unbewohnbar.“⁸⁸ Mit der nötigen Umgestaltung einher ging eine Welle von Umbaumaßnahmen im Inneren des Baus.⁸⁹ Auf diese Zeit kann daher auch die Unterteilung der Räume in viele kleinere zurückgeführt werden. Dass sich scheinbar auch die 1696 eingeweihte Kapelle an der Nordostseite im Erdgeschoss zu diesem Zeitpunkt als nicht mehr brauchbar erwies, geht aus der Tatsache hervor, dass in der historischen Beschreibung aus dem Jahr 1798 die Kapelle noch vorhanden war und schon 1824 als nicht mehr bestehend angeführt wird.⁹⁰

⁸¹ WEISS, 1998, S. 5.

⁸² KRABICKA 1995, S. 93. sowie SCHÖNDORFER 2011, S. 123.

⁸³ SCHÖNDORFER 2011, S. 123.

⁸⁴ ZAHN 1996, S. 30. sowie SCHÖNDORFER 2011, S. 124.

⁸⁵ KRABICKA 1995, S. 94.

⁸⁶ KRABICKA 1995, S. 95. sowie SCHÖNDORFER 2011, S. 133.

⁸⁷ SCHÖNDORFER 2011, S. 133.

⁸⁸ KRABICKA 1995, S. 99.

⁸⁹ KRABICKA 1995, S. 100.

⁹⁰ FISCHER 1824, S. 295.

Bereits am 10. März 1824 jedoch ließ der Kaiser das Experiment in Vösendorf abbrechen, da sich der Nutzen zu langsam einstellte.⁹¹ Daraufhin wurde das Schloss 1850 an die Herrn von Wittgenstein verpachtet. Aus dieser Zeit sind zwei Zeichnungen erhalten, die den damaligen Zustand des Schlosses mit dem dritten Zugang im Norden zeigen. Zugleich handelt es sich bei diesen Darstellungen um die einzigen, die das Schloss von Nordwesten zeigen. (Abb.20-21) Schließlich wurde das Schloss 1865 an Josef Ritter von Brenner verpachtet.⁹²

Nach 1918 gingen das Schloss sowie das Gut an den staatlichen Invalidenfonds über. Erst 1935 konnte das Gut Vösendorf wieder an die Familie Habsburg-Lothringen zurückerstattet werden.⁹³ Nachdem die Schlossanlage 1938 erneut verstaatlicht wurde, befand sich diese ab dem Jahr 1940 unter der Verwaltung der Stadt Wien, in deren Eigentum es auch noch lange nach dem Krieg blieb. 1991 wurde das abbruchreife Schloss (Abb.22) von der Marktgemeinde Vösendorf erworben und im Zeitraum von 1997 bis 1999 von Grund auf revitalisiert. Von diesem Zeitpunkt an bis heute ist die Schlossanlage Eigentum der Marktgemeinde Vösendorf und erfüllt die Funktion als Gemeindeamt.

⁹¹ SCHÖNDORFER 2011, S. 134.

⁹² BÜTTNER 1988, S. 109.

⁹³ SCHÖNDORFER 2011, S. 134.

4. Malerische Ausstattung

Über die ursprüngliche Ausschmückung der Räumlichkeiten des Schlosses ist sehr wenig bekannt. Im Zuge der Revitalisierung wurden die Wände auf Farbreste untersucht. Man kam zu der Erkenntnis, dass abgesehen von der Sala terrena, in der Reste einer prachtvollen Gesamtausmalung aus dem 17. Jahrhundert festgestellt werden konnten, auch andere Räume Farbspuren aufweisen und somit auf eine Ausmalung hindeuten. So fand man beispielsweise im untersten Wandbereich der heutigen Bankfiliale stark reduzierte Reste einer mittelalterlichen Malerei.⁹⁴ Ebenso konnte man auf den angrenzenden Räumen ähnliche Farbreste feststellen.⁹⁵

Eine Freilegeprobe an der Südwand des westlichen Torhauses vor dem Eingang zur Sala terrena wies auf einen beträchtlichen Malereibestand hin. Deren Bildträgermaterial ist grauer Kalkmörtel und entspricht somit jenem der Sala terrena.⁹⁶ Gleichmaßen konnte am Gewölbe sowie an der Nordwand der Torhalle Malereibestand befundet werden. Werner Kitlitschka hat darauf hingewiesen, dass die Anordnung der Malereien – es handelt sich hierbei um ein Korallenmotiv und keilförmige Pilaster⁹⁷ – auf das 17. Jahrhundert schließen lassen.⁹⁸ Ebenso stellte Silvia Pflüger durch Erweiterung des Freileigungsfeldes eine Darstellung einer Figur in Spiel- und Standbeinstellung fest.⁹⁹ (Abb.23) Aufgrund des schlechten und sehr reduzierten Erhaltungszustandes konnte eine zeitgleiche Entstehung oder gar ein Gesamtkonzept mit jenen Malereien in der Sala Terrena nicht direkt nachgewiesen werden, dennoch ist eine Weiterführung der barocken Dekoration der Sala terrena durchaus wahrscheinlich.¹⁰⁰ Der noch

⁹⁴ PFLÜGER März 1998, S.2. Akten im Landeskonservatorat für Niederösterreich einsehbar unter dem Akt Vösendorf. Es handelt sich hierbei um Umbra, Schwarz und Oxydrot. Ebenso wurden von Selbiger an der Decke Reste einer Schablonenmalerei aus dem 19. Jahrhundert befundet.

⁹⁵ PFLÜGER März 1998, S. 2.

⁹⁶ PFLÜGER März 1998, S. 3.

⁹⁷ Revitalisierung Schloss Vösendorf. Aktenvermerk – 22. Baubesprechung, S. 7. Dies kann aus heutiger Sicht nicht mehr nachvollzogen werden.

⁹⁸ Revitalisierung Schloss Vösendorf. Aktenvermerk – 22. Baubesprechung, S. 7.

⁹⁹ PFLÜGER Juni 1998, S. 2. Hier handelt es sich jedoch nur um die Vorzeichnung in Rotocker oder Siena gebrannt.

¹⁰⁰ PFLÜGER März 1998, S. 3. Obwohl sich Silvia Pflüger in ihrem ersten Teil des erweiterten Untersuchungsberichtes vom März 1998 noch nicht in diese Richtung äußert und meint, es könnte sich ebenso um spätere oder stilistisch andere Malereien handeln, zieht sie in ihrem zweiten Teil von Juni 1998 eine Zusammengehörigkeit der beiden Räume durchaus in Betracht.

vorhandene Malereibestand im Torhaus wurde durch entsprechende Beschichtung konserviert.¹⁰¹ Von all den Malereien waren lediglich die Fresken der so genannten Sala Terrena im Erdgeschoss an der nordwestlichen Ecke des Westtraktes in einem erhaltenswerten Zustand und stellen heute den einzig sichtbaren Malereibestand im Schloss dar.

4.1 Zustand und Restaurierung der Fresken in der Sala terrena

Von Restaurierungsmaßnahmen aus früheren Zeiten ist nichts bekannt, wodurch im Laufe der Freilegung die originale Substanz zum Vorschein kam. Die ursprünglich über der Malerei liegenden Farbschichten (Abb.24) wurden ab dem Jahr 1999 mit Sorgfalt schichtweise entfernt. Die Malereien – über Jahre unter einigen Färbelungsschichten geschützt – lassen trotz ihrer unterschiedlichsten Erhaltungszustände und einiger Substanzverluste dennoch eine künstlerisch sowie technisch gleichermaßen beachtliche Qualität erkennen. Während die Ausmalung im Deckenbereich – bis auf eine Fehlstelle in der Mitte – gänzlich und sehr gut erhalten ist (Abb.25), ist ein großer Teil der unteren Wandflächen aufgrund der hohen Feuchtigkeitseinwirkung und Salzbelastung sehr in Mitleidenschaft gezogen worden und nur sehr reduziert oder kaum erhalten. (Abb.26) Zu einem heute nicht bestimmbareren Zeitpunkt wurde in der Hälfte des Raumes eine Wand eingezogen, die bei der Entfernung in diesem Bereich ebenfalls leichte Schäden verursachte.¹⁰² (Abb.27)

Der größte Verlust an Malereisubstanz befindet sich jedoch an der Ostwand in Bodennähe, da hier einst Schweinetröge angebracht waren. Aufgrund dessen ist eine Rekonstruktion der Malereien in diesem Bereich nicht mehr möglich. (Abb.28) Die Freskenausstattung in Vösendorf bietet einen guten Eindruck vom facettenreichen Aufbau der barocken Freskomalerei beziehungsweise der technischen Vorgehensweise des Freskomalers. So ist an einigen Stellen unter der ungefähr ein Zentimeter dicken grauen Feinputzschicht (Intonaco) auf dem Rauhputz (Arriccio) die vorbereitende großangelegte Unterzeichnung - sprich der

¹⁰¹ Dies geht aus einem Kostenangebot vom 22.07.1999 von Mag. Christa Linsinger an die Marktgemeinde Vösendorf hervor. Niederösterreichisches Landeskonservatorat Krems, Akte Vösendorf.

¹⁰² Durch Schwarzlichtaufnahmen von Prof. Fastl ist die Stelle, an der sich die Wand befand, zu erkennen.

rötlich gehaltene lineare Pinselauftrag der Sinopia¹⁰³ - sehr gut sichtbar. Diese diente als Festlegung der Gesamtkomposition und ist beispielsweise bei der Karyatide an der Südwand oder auch bei den Knabengestalten anzutreffen, die an der Nordwand den Brunnen tragen. (Abb.29-30)

Genauso lässt sich die Anwendung der papierschonenden Lochpause an den Vösendorfer Fresken nachweisen, die dann zum Einsatz kommt, wenn es darum geht, gleichbleibende Elemente zu wiederholen.¹⁰⁴ Dies ist vergleichsweise bei den Nischenrahmungen der Fall. (Abb.31)

Die ersten Voruntersuchungen erfolgten im Jahr 1998 durch Mag. Silvia Pflüger und 1999 durch Mag. Christa Linsinger. Mit der Restaurierung der Fresken wurde ab dem Jahr 2000 der Restaurator Dr. Josef Fastl beauftragt. Dieser ergänzte Putz- und Farbpartien.¹⁰⁵ (Abb.32) Seit seinem Ableben im Jahr 2008 stehen die Arbeiten an den Fresken jedoch still. Er hinterließ – abgesehen von einigen Fotoaufnahmen – weder private Unterlagen noch einen ausführlichen Restaurierbericht.

Es muss jedoch vorab betont werden, dass der Gesamteindruck des Raumes heute ein gänzlich anderer ist als zum Entstehungszeitpunkt, denn im Zuge der Untersuchung der Wandmalereien konnte festgestellt werden – und das verändert den Eindruck der originalen Ausstattung sehr grundlegend – dass die bestehenden Fensteröffnungen eine spätere Hinzufügung darstellen und einer Sala terrena entsprechend ursprünglich als offen anzunehmen sind.¹⁰⁶ Durch diese größeren Öffnungen wäre der transitorische Charakter dieses Raumes zusätzlich hervorgehoben worden.¹⁰⁷

¹⁰³ Hierbei handelt es sich um die Unterzeichnung auf dem Malputz.

¹⁰⁴ KOLLER Barockberichte 1-7, 1990-92, S. 52. Im Italienischen wird diese Technik als „Spolvero“ bezeichnet. Vorteil daran ist, dass die Elemente gleichförmig werden und eine Mehrfachverwendung des Teilkartons möglich ist.

¹⁰⁵ Es ergab sich jedoch für mich an der Nordwand eine Unstimmigkeit. Der Bogen an der Nordwand wurde zu einem unbestimmbaren Zeitpunkt tiefer gesetzt. Dies geht aus den „abgeschnittenen“ Kartuschen in der Bogenlaibung hervor. Demzufolge kann es sich bei den vorgenommenen Ergänzungen oberhalb der Bogenöffnung nicht um das originale barocke Erscheinungsbild handeln. Der ursprünglich höhere Bogenansatz wurde somit bei der Restaurierung nicht berücksichtigt.

¹⁰⁶ Dies geht aus einem Schreiben von Mag. Christa Linsinger an Frau Dipl. Ing. Sackmayer vom 29. März.1999 hervor. Ablesbar ist dieser Befund durch die Abmauerungen der Außenfassade.

¹⁰⁷ Von einer ursprünglich breiteren Öffnung gehe ich jedoch nicht aus, da auch zu beiden Seiten der heutigen Fenster Malereien vorhanden sind. Eine ursprüngliche Öffnung bis zum Boden hingegen ist durchaus vorstellbar.

4.2 Beschreibung

Bei der Sala Terrena des Schlosses Vösendorf handelt es sich um einen längsrechteckigen sehr niedrigen Raum. Dieser ist im Erdgeschoss im nördlichen Bereich des Westtraktes zu verorten und weist eine tonnengewölbte Decke auf, in welche sehr tiefe Stichkappen einschneiden. Die scheinarchitektonischen Malereien zieren nicht nur die gewölbte Decke, sondern erstrecken sich auch auf alle Raumwände und Nischen. Gezeigt werden aufwendig detailreiche Architekturversatzstücke, wie Balkone, Balustraden und Nischen, die mit verschiedenstem Zierrat bereichert sind. Auch eine von Putten und einem Genius bevölkerte Himmelsszenerie sowie Landschaftsausblicke, durch die sich vor dem Auge des Betrachters das Bild einer paradiesisch italienisch anmutenden Landschaft entfaltet, werden dem Eintretenden präsentiert.

Der Raum wird an der westlichen Längsseite durch zwei tiefe Nischen durchbrochen, die heute die Fenster beinhalten und ebenfalls illusionistisch ausgemalt wurden. (Abb.33) Auf der gegenüberliegenden Wand befindet sich gegen Norden eine große Nische, die aufgrund des fragmentierten Malereibestandes in diesem Bereich ursprünglich tiefer eingeschnitten beziehungsweise eventuell sogar geöffnet war.

An der Nordseite befand sich einst im Bereich der Fensternische ein heute zugemauerter Zugang zur Sala terrena. Belegt wird dies durch zwei Darstellungen des Schlosses aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. (Abb.20-21) Auf beiden ist erkennbar, dass im westlichen Teil der Nordwand eine Brücke ansetzt. Dass der Eingang bereits zur Zeit der Ausmalung vorhanden war, wird durch die Ausrichtung der scheinarchitektonischen Ausmalung gegen Norden bezeugt. Denn die perspektivisch konstruierten Malereien stehen in Bezug zur Fensternische an der Nordseite und können nur von diesem Standpunkt aus vom Betrachter zur Gänze perspektivisch korrekt wahrgenommen werden. (Abb.34) Aufgrund dessen kann davon ausgegangen werden, dass bereits während der Umgestaltung des Raumes zur Sala terrena der Eingang hier im Norden gelegen ist.

Heute hingegen betritt man die Sala terrena durch ein Portal an der Südseite, das den Raum mit dem westlichen Torhaus verbindet. Dadurch bietet sich ein

gänzlich anderer Eindruck, denn die perspektivisch konstruierte Architektur der Decke fällt von diesem Blickwinkel aus komplett in sich zusammen. (Abb.35)

4.2.1 Südwand

Nimmt man den Standpunkt des damals von Norden Eintretenden ein, fällt der Blick auf die gegenüberliegende Südwand, welche mittig durch ein Eingangstor durchbrochen wird. All diese Elemente der realen Architektur werden in die fiktive Ausmalung eingebunden und dementsprechend respektiert. So wird beispielsweise der reale Zugang von Süden durch eine scheinarchitektonische Portalarchitektur zusätzlich vergrößert und somit in die malerische Ausstattung integriert und aufgewertet. (Abb.36)

Es handelt sich hierbei um eine Architektur imitierende Portalsituation, deren reich verzierter Architrav drei Vasen trägt und in dessen Mitte ein querovales Medaillon mit einer monochrom gehaltenen mythologischen Szene angebracht ist, die jedoch nicht identifiziert werden kann. (Abb.37) Getragen wird das Gebälk von Karyatiden. Auf den Architrav fällt eine rote Draperie herab, die auch an den Seiten hinunter verläuft. Dahinter wird auf beiden Seiten der Blick in eine italienisch anmutende Landschaft freigegeben, in der eine Kolonnadenarchitektur zu sehen ist. (Abb.38) Man ist geneigt an Berninis Kolonnaden auf dem Petersplatz in Rom zu denken, die durchaus durch Stiche Verbreitung gefunden haben und so auch im Falle des Freskenprogramms in Vösendorf inspirierend gewirkt haben könnten.¹⁰⁸ (Abb.39). Auch ein Stich von Joachim Sandrart aus dem Jahr 1676 zeigt eine durchaus vergleichbare Art der Kolonnadengestaltung. (Abb.40)

4.2.2 Westwand

Richtet der Betrachter seinen Blick auf die westliche Längswand, so wird der Eindruck von Architekturversatzstücken dominiert, die bis in den Gewölbeansatz hochgezogen werden. (Abb.41-42) Den oberen Abschluss der westlichen Längswand bildet eine Balustrade, die sich über die gesamte Länge der Seitenwand erstreckt und nur durch die beiden Stichkappen oberhalb der

¹⁰⁸ In diesem Zusammenhang muss jedoch betont werden, dass es sich keinesfalls um ein exakt identifizierbares Gebäude handelt, das vedutenhaft wiedergegeben wurde.

Fensterbänken durchbrochen wird. Durch diese horizontale Gliederung wird die Wand von der Gewölbezone abgesetzt. Mittig dieser Balustrade angeordnet springt aus dem Gelände ein weit vorkragender, scheinarchitektonisch konstruierter Balkon vor, der auf der gegenüberliegenden Seite sein Gegenstück findet.

Unterhalb dieses Balkons – zwischen den beiden realen Fensterbänken platziert – befinden sich zwei illusionierte Rundbänken, in die zwei unterschiedlich antik anmutende Kaiserbüsten in Dreiviertelkörper eingestellt sind, die ihre Köpfe entgegengesetzt leicht zur Seite wenden. (Abb.43) Als Bekrönung dieser Bänken – bereits am Gewölbeansatz – ist je eine Kartusche angebracht, die eine rote monochrom gestaltete antike Kriegerfigur in kämpfender Haltung präsentiert. Zusammen mit der Ostwand sind vier dieser mit einem Krieger gefüllten Kartuschen dargestellt. (Abb.44-45)

Nackte antik gestaltete Männer waren bereits seit Pollaiuolo ein weit verbreitetes Motiv. Auch hierfür können frühere Beispiele als eventuelle Inspirationsquelle angeführt werden. So weist vergleichsweise die Figur des Mars von Gian Jacopo Caraglio nach Rosso Fiorentino aus dem 16.Jahrhundert in den Grundzügen – eine nackte muskulöse Figur in Ausfallschritt mit einem Schild – Ähnlichkeiten auf. (Abb.46) Auch eine Kopie der Graphik aus der Serie der römischen Krieger von Hendrick Goltzius von 1586 zeigt einen beinahe nackten Krieger mit Schild und Schwert als Rückenakt (Abb.47) und bietet sich somit mit jenen Kriegern in Vösendorf als Vergleich an.

Am südlichen und nördlichen Ende der Westwand ist ebenfalls eine Muschelbänke anzutreffen. In diese ist ein Zitrusbäumchen in einem Tongefäß auf einem steinernen Sockel eingestellt. (Abb.48) Als Bänkenbekrönung wurde je eine hochovale Kartusche angebracht, die in monochromen Blautönen eine dynamisch und bewegt wirkende Kampfszene zwischen zwei verschiedenen Tieren – Löwe und Pferd sowie Hund und Ochse – vor einer ruinenartigen Kulisse zeigt. Diese können womöglich auf das adelige Vergnügen der Jagd verweisen. Genau wie bei den Kriegern ist auch hier zusammen mit den beiden Kartuschen an der östlichen Längswand die Vierzahl gegeben. (Abb.49-52)

Auch dieses Motiv kann in eine sehr lange Motivtradition eingereiht und bis in die Antike zurückgeführt werden. Als Beispiel sei hier ein Tetradrachmon der makedonischen Stadt Akanthos angeführt, der in der Zeit von 525-470 v. Chr. geprägt wurde.¹⁰⁹ (Abb.53) Als ein Vergleich aus späterer Zeit wird hier Antonio Tempesta mit seiner graphischen Serie kämpfender Tiere herausgegriffen. (Abb.54) Auch Sandrart liefert 1679 graphische Vorlagen für solch eine Tierkampfszenerie zwischen Löwe und Pferd. (Abb.55) Diese Tierdarstellungen waren als Vorlagen für bildende Künstler durchaus attraktiv.¹¹⁰ Es kann des Weiteren auf einen Silberbecher aus Dessau verwiesen werden, der gegen Ende des 17. Jahrhunderts vom Meister ICG angefertigt wurde und ebenfalls drei Tierkampfszenen enthält.¹¹¹ (Abb.56) Dass solche Darstellungen durchaus auch in Innenraumausstattungen des Barock Eingang gefunden haben, zeigen Stuckaturen von Santino Bussi aus den Jahren 1706 bis 1708 im Palais Liechtenstein im 9. Bezirk in Wien. (Abb.57)

Die beiden Innenseiten der Fensternischen an der Westwand sind analog gestaltet. (Abb.58-59) An den Seiten ist an die Marmor imitierende Wand je eine illusionistische Muschelnische auf einem Sockel angebracht, in die eine goldene Prunkvase eingestellt wurde.

Diese Art der Gestaltung der Prunkvasen lässt sich auch in verschiedenen Stichen aus dem 16. sowie 17. Jahrhundert wiedererkennen. So weist der Stich von Johannes und Lucas van Doetecum aus dem Jahr 1601 eine sehr verwandte Gestaltung auf, was das Einstellen einer Vase in eine Nische betrifft. (Abb.60)

Ebenso ist hier der französische Kupferstecher Jean Lepautre zu erwähnen. Dargestellt werden zwei phantasievoll ausgearbeitete Vasen im italienischen Stil, die von einem mit Menschen bereicherten Hintergrund hinterfangen werden. (Abb.61) Auch bei Hans Brosamer sind im 16. Jahrhundert Stiche nachzuweisen, in denen solche Prunkvasen im Zentrum des Interesses stehen. (Abb.62) Diese aus einer Vielzahl beispielhaft herausgegriffenen Stiche von Vasen lassen es

¹⁰⁹ Diese Szene ist jedoch mit einer gänzlich anderen Bedeutung aufgeladen.

¹¹⁰ LEUSCHNER 2005, S. 388.

¹¹¹ Online-Artikel „Barocker Silberbecher kehrt zurück“ (<http://www.dessau.de/Deutsch/Archiv/Barocker-Silberbeche-02476/>)

durchaus möglich erscheinen, dass bei der Gestaltung der Vösendorfer Vasen auf ältere graphische Vorlageblätter zurückgegriffen wurde.

Gerahmt werden diese Nischen von vorgelagerten Rundsäulen, die sich nach oben hin verjüngen und mit einem korinthischen Kapitell und einem Schaft mit vegetabilen Festons aufgewertet sind. Als Bekrönung der Nischen dienen wiederum blau monochrome Kartuschen, die jedoch keine Szene beinhalten. Hier kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob diese nicht vollendet, verloren, oder womöglich nie für einen Inhalt bestimmt waren.¹¹²

4.2.3 Nordwand

Die Nordwand ist heute durch eine Nische durchbrochen, die ein Fenster beherbergt. (Abb.63) Wie bereits näher erläutert, befand sich hier zum Zeitpunkt der Ausmalung die ursprüngliche Eingangssituation, auf die die gesamte Perspektivkonstruktion der Ausmalung ausgerichtet ist. Die Nischeninnenseiten weisen analog zu jenen Fensternischen der Westwand in Rundnischen eingestellte Prunkvasen auf, die ebenfalls durch Kartuschen eine Bekrönung und durch Rundsäulen ihre Rahmung erhalten. Die linke der beiden Kartuschen lässt eine rötliche Unterzeichnung erkennen, die ein Porträt vermuten lässt.¹¹³ (Abb.64) Links und rechts der realen Architekturöffnung wird dem Betrachter durch die illusionistische Malerei der Blick in eine ebenfalls italienisch anmutende Landschaft vorgetäuscht, vor die – auf beiden Seiten analog gestaltet – ein steinerner Brunnen gesetzt wurde. (Abb.65) Getragen wird dieser von steinernen Knabengestalten. Die bekrönenden Brunnenfiguren zeigen eine Bronze imitierende jedoch nicht näher bestimmbare Raptusgruppe, die ebenfalls an beiden Seiten äquivalent ist. Hinter dem von Knaben getragenen Brunnen ist ein Geländer zu erkennen, das – ebenso wie der zur Seite gebundene rote Vorhang an beiden Wandhälften – verdeutlicht, dass wir uns in einem Raum befinden und ins Freie blicken. Es wird hierdurch eine gewisse Distanz zwischen realem Raum

¹¹² Die linke Kartusche der Nische der Nordwand zeigt die Umrisszeichnung eines Kopfes. Diese ist jedoch meiner Ansicht nach nicht aussagekräftig genug, um die Behauptung aufzustellen, dass in den Nischenkartuschen der Westwand einst ebenfalls Darstellungen anzutreffen waren.

¹¹³ Ob womöglich in der gegenüberliegenden Kartusche ebenfalls ein Kopf gezeigt wurde, kann nicht belegt werden, dennoch bin ich der Ansicht, dass es als Gegenstück gesehen werden kann und somit gegenüber sein Pendant findet.

und fiktivem Landschaftsausblick erzeugt. Die Zypressenreihe sowie die Arkadenarchitektur können – indem sie nach hinten zu immer kleiner werden – als authentisch wirkende Träger der räumlichen Tiefenwirkung verstanden werden. Durch die helle pastellige Farbgebung und durch deren Abschattierung wird ebenfalls der Eindruck von Tiefe überzeugend hervorgerufen.

4.2.4 Ostwand

Die Ostwand weist im südlichen unteren Teil eine erhebliche Fehlstelle auf und unterscheidet sich in so manchen Details von der westlichen Längswand. Im nördlichen Bereich der Ostwand befindet sich – in analoger Position wie an der Westwand – ein Zitrusbäumchen in einer Muschelnische. (Abb.66) Darüber ist ebenfalls eine hochovale Kartusche mit zwei kämpfenden Tieren – ein Löwe und ein Ochse – angebracht. Die Wand wird in der nördlichen Hälfte durch eine Nische unterbrochen, die zum Zeitpunkt der Ausmalung tiefer eingeschnitten, wenn nicht sogar geöffnet war. (Abb.67) Darauf lassen die heute „abgeschnittenen“ Malereien an den Nischeninnenseiten schließen. (Abb.68) Die Gestaltung dieser Innenseiten unterscheidet sich deutlich von jener der übrigen Innenseiten der Fensternischen. Neben der Farbe Weiß und der Gold vortäuschenden Farbe, dominiert ein pastelliger Grünton. An Stelle der goldimitierenden Vasen treten nun grünliche Vasen, die figürlich gestaltet und in eine Muschelnische mit rötlich-braunen Hintergrund eingestellt wurden. Gerahmt wird diese Nische nun nicht mehr durch Säulen, sondern durch Blumengirlanden.¹¹⁴ Ebenso weisen die grünlich monochrom gehaltenen Kartuschen, die Reste einer figürlichen Darstellung aufweisen und nun unterhalb der Nischen in der Sockelzone ihre Platzierung finden, eine gänzlich andere Gestaltungsweise auf, als die übrigen Kartuschen. (Abb.69) Die Abweichungen, die aufgrund stilistischer als auch farblicher Differenzen mit der übrigen Gestaltung des Raumes nicht direkt in Einklang zu bringen sind, äußern sich besonders im Charakter der Kartuschenornamentik. Diese Feststellung könnte eventuell auf zeitliche Abstände zwischen den Ausführungen hindeuten. Demnach würden die Malereien der Nischeninnenseiten an der Ostwand auf ein späteres Entstehungsdatum als das der

¹¹⁴ Das Fehlen der Säulenrahmung kann auf die geringere Breite der Nischeninnenseiten zurückgeführt werden.

Gesamtdekoration hinweisen. Dies ist jedoch nur eine Vermutung meinerseits aufgrund augenscheinlicher Unterschiede und müsste mittels Untersuchung der Pigmente genauer festgestellt werden.

Trotz der großen Fehlstelle im südlichen unteren Bereich der Ostwand lassen sich die oberen Ansätze der beiden Muschelnischen erahnen, in denen – korrespondierend zur Westwand – ebenfalls antike Büsten zu vermuten sind.¹¹⁵ Ebenso stößt man ober diesen wieder auf die bereits erwähnten rötlich monochromen Kartuschen, die antike Krieger in differenzierten Posen präsentieren. (Abb.70-71)

Darauf folgt – anstelle der Fensternische auf der gegenüberliegenden Seite – ein gewaltiger und auffällig inszenierter, mit Brokat besetzter Baldachin, der die gesamte Höhe der Wand – soweit dies trotz der Fehlstelle noch zu erahnen ist – , sowie die komplette Stichkappe ausfüllt und den Blick auf fünf darin befindliche goldene Prunkvasen freigibt. (Abb.72) Ob diese eingestellten Vasen eine tiefere Bedeutung hatten, oder ob diese nur rein dekorativ gemeint waren, ist heute nicht augenfällig nachzuvollziehen. Fest steht, dass der Baldachin – noch dazu in solch einer prominenten Weise wie in Vösendorf – Macht und Würde symbolisiert. In diesem Sinne wären die darin eingestellten Vasen ebenfalls als Präsentation von Reichtum zu deuten. Ob ursprünglich eine weitere Bedeutungsebene intendiert war, ist aufgrund der dominierenden und prunkvollen Erscheinung nicht auszuschließen, aus heutiger Sicht jedoch nicht mehr nachzuvollziehen.

Bislang war es nicht möglich eine vergleichbare ungewöhnliche Darstellung eines Baldachins in Kombination mit Vasen ausfindig zu machen. Lediglich Antonio Beduzzi bringt um 1701-1703 in seiner Freskenausstattung in der Sommersakristei des Benediktinerstiftes in Melk einen in seinem dominanten Erscheinungsbild durchaus vergleichbaren Baldachin zur Darstellung. (Abb.73) Hier befinden wir uns allerdings in einem religiösen Metier, wo der illusionierte Baldachin als Bereicherung und Betonung des Altars fungiert.

¹¹⁵ Ob es sich dabei um analoge Darstellungen gehandelt hat, oder verschiedene oder gar weibliche Büsten angebracht waren, muss ungeklärt bleiben.

Ebenso war in Stichvorlagen eine ähnliche Kombination nicht aufzufinden. Hier lässt sich zwar eine beträchtliche Ansammlung von Vasen feststellen, jedoch erscheinen diese nie in Kombination mit einem Baldachin. So stößt man beispielsweise bei Polidoro da Caravaggio Anfang des 16. Jahrhunderts auf eine größere Ansammlung von Vasen. (Abb.74) Auch bei einem Stich nach der Darstellung von Peter Paul Ruben's „Traum des Silen“ finden sich auffällig viele Vasen. (Abb.75)

Gegen Süden abgeschlossen wird die östliche Längswand wieder durch ein in die Nische eingestelltes Zitrusbäumchen, über welchem wieder eine der Tierkampfszenen zu sehen ist. Hierbei ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes jedoch nicht genauer zu definieren, um welche Tiere es sich handelt (eventuell Löwe oder Hund?). (Abb.51)

Der architektonisch schlüssige Aufbau der beiden Längswände wird nach oben hin durch eine perspektivisch gemalte Balustrade abgeschlossen, die jedoch an den Schmalseiten keine Fortsetzung findet. Über dieser öffnet sich der Himmel, welcher zur Himmelsszenerie mit den in Wolken schwebenden Putten und dem Genius überleitet.

4.2.5 Gewölbespiegel

In die tonnengewölbte Decke schneiden tiefe Stichkappen ein, deren Grate durch malerisch illusionierten Stuck hervorgehoben und betont werden. Dieser wird durch Laubwerk, Blüten sowie Früchte charakterisiert und an gewissen Stellen durch gekreuzte und einfache goldene Bänder umschlungen. (Abb.76) In Kombination mit dem dahinter befindlichen Himmelsausblick ist man durch die trennenden Rippen beinahe geneigt, dieser Konstruktion einen Pergola-artigen Charakter zuzuschreiben.

Der Deckenspiegel, der durch einen blauen Himmel mit zart rosa und grau getönten Wolkenfeldern gestaltet ist, bietet Platz für die den Himmel bevölkernden Putten sowie die zentrale Figur – den geflügelten Genius. Durch das tiefe Einschneiden der Stichkappen und die dadurch resultierende Teilung der Decke in ein zentrales und zwei seitliche Gestaltungsfelder entsteht ein dreiteiliges Bildsystem.

Im nördlichsten Gewölbefeld dieses Systems (Abb.77) schweben insgesamt fünf Putten, deren Körper jeweils von einer Draperiebahn umspielt wird. Zwei der Putten überspannen das Feld mit einem großen jedoch leer gebliebenen Banner, das dem Eintretenden an exponierter Stelle präsentiert wird. Fraglich jedoch bleibt, ob hier jemals eine Schrift angebracht war, oder ob die Ausstattung unvollendet blieb.¹¹⁶ Darunter schweben zwei sich umarmende Putten, die ihren Blick auf den Eintretenden richten. Der Putto über dem Banner präsentiert eine Goldkette, die jedoch nicht näher zugeordnet werden kann.

Das mittlere Gewölbefeld (Abb.78) ist der zentralen Szene gewidmet und spielt sich oberhalb der beiden ins Gewölbe hereinragenden Balkone ab. Die zentralste Position wird von dem geflügelten Genius eingenommen. Das Bildfeld weist jedoch eine große Fehlstelle auf, wodurch nur ein Teil des in Toga-artiges Gewand gehüllten Genius zu erkennen ist. Er wurde in starker Untersicht präsentiert, überspannt das Gewölbe mit seinen breiten Flügeln und ist ebenfalls auf den bereits genannten Betrachterstandpunkt im Norden konstruiert. In seiner rechten Hand hält er einen Lorbeerkranz, welchem ein Monogramm bestehend aus den Buchstaben „C“ und „I“ eingeschrieben wurde. (Abb.79) Dieser Ligatur wird zu einem späteren Zeitpunkt im Zusammenhang mit der Datierungsfrage noch Bedeutung zugeschrieben werden. Begleitet wird der Genius von insgesamt acht Putten, von denen fünf oberhalb des Genius und drei unterhalb anzutreffen sind. Direkt oberhalb des Genius schweben zwei Putten, die gemeinsam eine Krone über ihn halten. Etwas höher gelegen fliegen – vom Balkon aus kommend – links und rechts je ein Putto, der eine Kette präsentiert. In einer noch höheren Bildebene kommt ein Putto mit einer Schale über seinem Kopf herbeigeflogen. Unterhalb beziehungsweise „hinter“ der Hauptfigur ist ein Putto zu sehen, der ebenfalls eine Kette in Händen hält. Zwei weitere überschneiden die illusionistisch gestaltete Stuckrahmung der Stichkappen, wodurch der Betrachter den Eindruck bekommt, als würden diese gerade den Raum verlassen um in den himmlischen Bereich zu fliegen.

Das südlichste Feld (Abb.80) beinhaltet eine Gruppe bestehend aus sechs Putten, von denen fünf gemeinsam eine Schale mit prunkvollen Gegenständen wie

¹¹⁶ Selbst mit Schwarzlicht war es mir nicht möglich, Ansätze eines Schriftzuges festzustellen.

beispielsweise Ketten tragen. Zwei dieser Putten werden – ebenso wie der sechste an der Seite - nur noch durch seine Unterzeichnung angedeutet.

Die Position und die Bewegungsrichtung der Figuren sind nicht immer eindeutig auszumachen. Lediglich die beiden Putten im Mittelfeld, die die Rahmung überschneiden erzeugen ein Gefühl von Bewegung. Von Dynamik allerdings kann keineswegs die Rede sein. Bei den übrigen Figuren ist weder eine Bewegungsrichtung von links nach rechts noch von oben nach unten auszumachen. Sowohl bei den Putten als auch beim geflügelten Genius kann man vielmehr von einem statischen Zustand des Schwebens sprechen.

4.2.6 Stichkappen

Drei der vier Stichkappen zeigen ein analoges Kompositionsschema. Es wird ein runder, perspektivisch gebildeter Ausblick in den Himmel – durch malerisch imitierenden Stuck gerahmt – freigegeben, der durch eine Balustrade abgeschlossen wird. Innerhalb dieses Ausblicks – noch in der scheinarchitektonischen Bildebene – befindet sich je ein Putto, der jedoch nicht im Begriff ist empor zu schweben, sondern ebenfalls den Eindruck eines statischen Schwebens erweckt. Diese drei Putten sind in keinsten Weise auf das zentrale Geschehen bezogen, sondern gänzlich auf den Betrachter ausgerichtet, indem sie diesen durch seine Blicke sowie durch seine Attribute einzubeziehen scheinen.

Durch die Gestaltung der runden Ausblicke werden innerhalb der Stichkappe je zwei Zwickelfelder frei, die dem Künstler Platz für weitere mythologische oder allegorische Szenen boten, die er in monochromen Rottönen reliefhaft gestaltet hat.

Kompositorisch wird hier kontinuierlich das gleiche Prinzip verfolgt: Der äußere Rand der Zwickelfelder wird stets in derselben Art von einem belaubten Baum begrenzt. Vor diesem lagert eine nur leicht bekleidete beziehungsweise nackte Figur, der ein Putto mit einem Attribut als bildverfestigendes Motiv beigegeben wird. Durch Gesten und Blicke wird ein deutlicher Bezug zwischen Hauptfigur und Putto hervorgerufen. Betrachtet man die zwei zusammengehörigen Zwickelfelder jeder Stichkappe, wird ersichtlich, dass es sich in allen drei Fällen um je eine männliche und eine weibliche Hauptfigur handelt, die zueinander in Beziehung

stehen könnten. Dies lässt die Vermutung zu, dass die beiden Figuren womöglich zusammengehörige Paare darstellen. Problematisch bei diesen Zwickelszenen ist jedoch, dass die Attribute entweder kaum erkennbar sind, oder nicht eindeutig mit einer mythologischen oder allegorischen Figur in Verbindung gebracht werden können. Dadurch wird eine Zuweisung an eine bestimmte Figur der Mythologie oder gar an spezifische Paare zunehmend erschwert.

In der südlichen Stichkappe (Abb.81), welche von der westlichen Wand ausgeht, ist ein Putto im Himmelsausblick gezeigt, der in seiner linken Hand eine Angel hält, an dessen Ende ein Herz angebracht ist. Mit seiner Rechten wird dem Betrachter das geangelte Herz präsentiert.

Das linke untere Zwickelfeld (Abb.82) zeigt eine mit nacktem Oberkörper lagernde weibliche Figur, die ihren Blick nach rechts unten auf ein antikes Architekturstück wendet. Hierbei könnte es sich eventuell um eine antike Grabstele handeln. Hinter ihren Beinen kniet ein Putto mit seinem umgehängten Köcher, dem sie die Hand fordernd entgegenstreckt. Leider ist der Gegenstand den der Putto in seiner rechten Hand hält sehr schwer erkennbar. Bei genauerer Betrachtung könnte man meinen, die Umrisse eines Herzens zu erkennen, von dem aus sich Flammen ausbreiten. (Abb.83) Sollte dies der Fall sein, so könnte man diese Figur mit Venus identifizieren.

Auf dem gegenüberliegenden Zwickelstück (Abb.84) ist eine ebenfalls lagernde, jedoch diesmal männliche Figur dargestellt, die jugendliche, fast feminine Züge aufweist und den Blick nach links außen richtet. Was er in der Hand hält ist nicht eindeutig zu definieren: Ein Speer ist auszuschließen. Meiner Ansicht nach handelt es sich um eine Fackel oder eventuell ein Musikinstrument. Er wird umhüllt von einem Stück Stoff, das sich hinter den Schultern fortsetzt. Begleitet wird diese Figur von einem knienden Posaune blasenden Putto. Auch hier wird eine Identifizierung erschwert. Aufgrund der sehr jugendlichen Gesichtszüge könnte man geneigt sein, in dieser Figur Adonis zu vermuten. Dennoch kann hier keine eindeutige Zuordnung erfolgen. Zwar wird Adonis in der Kunstgeschichte häufig als jugendliche Figur gegeben, dennoch fehlen die Hunde, um ihn eindeutig als solchen identifizieren zu können. Auch das womöglich als Fackel zu deutende

Attribut, lässt eine Identifikation als Adonis nicht logisch erscheinen. Sie könnte in Bezug mit Amor und Venus das Feuer der Liebe versinnbildlichen. Diese These kann jedoch nur eine Vermutung meinerseits bleiben.

In der nördlichen Stichkappe der Westwand (Abb.85) trifft der Besucher im Himmelsausblick auf einen Putto, der mit seiner rechten Hand gerade einen Pfeil aus dem Köcher auf seinem Rücken herauszieht, während er mit der linken Hand eine erhobene Fackel trägt. Diese gilt als Symbol des Lebens und kann auch als Hochzeitsfackel fungieren. Auch hier ist der intensive Blick auf den Betrachter anzutreffen.

Im linken Zwickelfeld (Abb.86) wird eine männliche Figur in Rückenakt präsentiert, deren Körper stark durch Muskeln definiert wird. Durch diese gänzlich andere Durchgestaltung des Körpers kann man davon ausgehen, dass es sich hierbei keinesfalls um dieselbe männliche Figur, wie in der zuvor gezeigten Stichkappe, handeln kann. Der kniende Putto zu seinen Füßen hat die Hände gehoben und einen Fisch geschultert, der die gesamte Größe des Puttos einnimmt. Auch hier kann man die Figur nicht eindeutig zuordnen, dennoch ist durch den Fisch ein Hinweis auf die Meeresthematik gegeben. Vergleicht man andere Darstellungen von Flussgöttern wie beispielsweise jene Darstellung eines Flussgottes und einer Nereide aus dem 17. Jahrhundert (Abb.87), so fällt auf, dass sich diese oft in Rückenansicht mit durchgestaltetem muskulösen Körper präsentieren. Das Gefäß aus dem – gemäß der Darstellung eines Flussgottes – Wasser fließen sollte, lässt sich in der Darstellung in Vösendorf nicht ausmachen. Festzuhalten ist hier des Weiteren, dass auch in dieser Darstellung ein Putto einen Fisch in Händen hält. Die Frage, ob es sich nun um einen Flussgott handelt oder ob mit dem Attribut des Fisches einfach nur ein Bezug zu Venus hergestellt werden soll, lässt sich angesichts der mangelnden Hinweise nur schwer beantworten.

Auf dem Zwickelfeld gegenüber (Abb.88) präsentiert sich eine weibliche Figur, die im Hintergrund von einem Obelisk – dem Zeichen für Ruhm – hinterfangen wird. Zu ihrer linken Seite sind zwei antike Architekturteile – eine Grabstele, die eine undefinierbare Figur zeigt, und eine abgebrochene kannelierte Säule – zu sehen, denen sie ihren Kopf zuwendet. Gleichzeitig streckt sie dem begleitenden Putto, der zweifelsfrei gerade dabei ist an einem Säulenschaft zu meißeln, ihre rechte

Hand fordernd entgegen. Durch das Meißeln am Säulenschaft sowie die antiken Architekturelemente kann ein Verweis auf die Architektur gegeben sein, dennoch war es nicht möglich die weibliche Figur zu identifiziert.

Richtet man den Blick zur dritten und letzten Stichkappe dieser Art (Abb.89), so schwebt im Himmelsausblick ein Putto, der als personifizierte Liebe seinen gespannten Bogen direkt auf den Betrachter richtet und durch den Pfeil dessen Liebe entflammen will. Hier wird das Einbeziehen des Betrachters am stärksten spürbar.

Auf eine vergleichbare Weise hat Heinrich Aldegrevier seinen Jupiter auf einem Stich aus dem Jahr 1533 präsentiert. (Abb.90) Auch Guercino hat seinen Amor in den 1630er Jahren in derselben Position dargestellt. (Abb.91) Ebenso lässt sich dieses Motiv auch im 18. Jahrhundert zum Beispiel bei Joseph Ignaz Appiani (Abb.92) oder bei Carle van Loo wiederfinden. (Abb.93) Anhand dieser Beispiele konnte gezeigt werden, dass sich auch der auf den Eintretenden zielende Putto durchaus in eine lange Motivtradition einreihen lässt.

Im rechten Zwickel (Abb.94) sieht man eine männliche lagernde Figur, die ihre rechte Hand auf einen Felsen stützt, während sie die linke Hand quer zur Brust hält. Ob in der Brust ein Pfeil steckt, ist aus der Darstellung nur schwer erkennbar. Sein Gesicht ist im Profil gegeben. Er richtet seinen Blick eindeutig auf den begleitenden Putto, der in seiner rechten Hand zwei Pfeile und in der Linken einen Bogen hält. Aufgrund der weggedrehten Haltung des Putto, ist jedoch anzunehmen, dass er die Hauptfigur mit einem Pfeil getroffen hat.

Im gegenüberliegenden Feld (Abb.95) blickt die weibliche Figur, die ihre linke Hand ebenfalls aufgestützt hat, auf das zu ihrer Linken liegende Gorgonenschild und die Lanze. Es handelt sich hierbei um Attribute, die für gewöhnlich beide im Zusammenhang mit Pallas Athena stehen und die Identifizierung dieser Figur nicht erleichtert.¹¹⁷ Hinzu kommt, dass nicht auszumachen ist, was der Putto zu ihrer Rechten in Händen hält. Es scheint so, als ob er gerade in Bewegung wäre und etwas ziehen würde. Doch auch dies muss als Mutmaßung dahingestellt bleiben.

¹¹⁷ Bei Darstellungen von Mars findet sich manchmal ebenfalls ein Gorgonenschild, die deutlich als der Pallas Athene zugehörige Lanze hingegen ist bei Mars nicht anzutreffen.

Dass den Szenen in den Zwickelfeldern eine tiefere Bedeutung zuzuschreiben ist, kann durchaus vermutet werden, auch wenn diese zum jetzigen Zeitpunkt nicht geklärt werden kann. Eine übergeordnete Deutung, die den sechs Zwickeldarstellungen zugrunde liegt, war jedenfalls nicht zu erkennen. So kommt weder die in einer Sala terrena vermehrt anzutreffende Ikonographie der vier Jahreszeiten noch der vier Elemente oder der fünf Sinne wegen der gegebenen Sechszahl der gefüllten Zwickelfelder in Betracht für eine Deutung.

Ob ein allegorischer Sinngehalt anhand dieser Szenen intendiert war, kann genauso wenig geklärt werden, wie deren möglicher Bezug zum Auftraggeber. Ein Vergleich mit Cesare Ripas *Iconologia* war in dieser Hinsicht ebenfalls nicht zielführend. Eindeutig zu erkennen ist jedoch, dass sich in allen sechs Zwickeldarstellungen ein sehr freier und spielerischer Umgang mit den Darstellungen und in den jeweiligen Attributen bemerkbar macht. Es werden den Szenen zwar Attribute beigelegt, dennoch ist eine klare Identifizierung meines Erachtens aus heutiger Sicht ein schwieriges Unterfangen. Durch den Vergleich mit verschiedensten Stichvorlagen konnte die Frage der Identität dieser Figuren ebenfalls bislang nicht geklärt werden.

Bevor ich nun die Fragestellungen der Datierung, der Stilistik oder der Deutung dieser Freskenausstattung aufwerfe, möchte ich auf die Funktion dieses Raumes als Sala terrena näher eingehen.

4.3 Exkurs: Bauaufgabe der Sala terrena nördlich der Alpen

Ein Überblick über die Bauaufgabe der Sala terrena nördlich der Alpen und deren Entwicklung erweist sich im Zusammenhang mit der immer wieder erwähnten Funktion des Vösendorfer Raumes als Sala terrena als unabdingbar.

In der Vösendorfer Freskenausstattung übernimmt die Architekturmalerei eindeutig die dominierende Aufgabenrolle. Sie erzeugt Freiräume und erweitert den realen Raum nach Norden, Süden und Westen hin, indem sie durch zur Seite gebundene rote Vorhänge den Blick scheinbar in eine italienisch anmutende Landschaft freigibt. Dementsprechend verändert sich der Charakter des realen Raumes¹¹⁸ und der Bezug zum Freiraum wird sehr stark hervorgehoben. Dessen ungeachtet wird dem Eintretenden durch die vermehrt im Raum angebrachten roten Vorhänge sowie die illusionierten Stuckrahmungen dennoch ins Bewusstsein gerufen, dass sich dieser in einem Raum befindet. Es sollte somit nicht die Illusion erweckt werden, dass sich der Besucher direkt im Garten befindet. Die Gestaltung entspricht somit ganz dem Sinn und der Funktion einer Sala terrena: So sollte sie die Verbindung nach außen hin herstellen und dadurch die Kommunikation mit dem Freiraum ermöglichen, aber dennoch vor der Sonne schützen und einen schattigen Erholungsraum bieten.

Die Bestimmung des Raumes als Sala terrena ist einerseits durch die illusionistischen Malereien sowie die Lage im Erdgeschoss des Haupttraktes begründet, andererseits findet diese Funktion ihre Bestätigung in einer historischen Beschreibung aus dem Jahr 1798, in der festgehalten wurde, dass sich zu dieser Zeit eine Sala terrena im Erdgeschoss befunden hat. Von einer malerischen Ausgestaltung ist jedoch nicht die Rede.¹¹⁹ Durch die dezentralisierte Lage dieses Raumes, entspricht dieser noch nicht der endgültig kanonischen Formulierung der Sala terrena.

¹¹⁸ KUPFERSCHMIED 1995, S. 61.

¹¹⁹ KRABICKA 1995, S. 96.

4.3.1 Entwicklung, Ursprung und Funktion der Sala terrena

Der Begriff „Sala terrena“ stammt aus dem Italienischen und bezeichnet einen im Erdgeschoß gelegenen Saal eines Schlosses oder eines Palais, der meist unterhalb des Hauptsaals gelegen ist und als eine Verbindung zum Garten hinaus fungieren soll. Es ist somit ein der Natur und dem Garten verbundenes Bauglied, welches die Kommunikation mit dem Freiraum ermöglicht.

Die Sala Terrena ist in ihrer endgültigen Formulierung eine Schöpfung des deutschen Barock und ist somit das nur im deutschen Kunstkreis anzutreffende Ende einer Entwicklung aus einer sich in unterschiedlichsten Formen darbietenden Gartenarchitektur, deren Ursprung in Italien zu suchen ist.¹²⁰ Von hier wurde sie weiterwirkend für Frankreich und Deutschland beziehungsweise die habsburgischen Kernlande bedeutend.¹²¹

Vom schwer wirkenden, mit Muscheln und Tuffstein gestalteten Grottenraum bis hin zu einem hellen mit illusionistischen Malereien ausgestalteten Gartensaal, gibt es unzählige Variationen der Sala terrena. Sie tritt in den unterschiedlichsten künstlerischen und stilistischen Dekorationsformen in Erscheinung.¹²² Eines jedoch haben diese Räume alle gemeinsam und bildet die durchgehende Konstante in allen Entwicklungsstufen „das gilt sowohl für ihren praktischen Gebrauchszweck wie für die künstlerische Konzeption: die Kommunikation mit dem Freiraum, die Notwendigkeit, die Natur in die Komposition einzubeziehen.“¹²³ Zweck war es, die Natur und die vom Menschen geschaffene Architektur harmonisch zu verbinden.¹²⁴ Sie wird dadurch „Übergang vom Innen zum Außen, von der Innenarchitektur zur Gartenarchitektur, vom Gebauten zum Gewachsenen.“¹²⁵

Im deutschen Kunstkreis fand die Grottenarchitektur im 16. Jahrhundert – wenn auch erst im theoretischen Bereich – Einzug. Der entscheidende und für die Entstehung der Grottenanlagen notwendige Faktor war hierbei das Einströmen

¹²⁰ HERGET 1954, S. 5. Hier knüpft die italienische Renaissance an die Gartenarchitektur der Antike mit ihren Grotten und Nymphäen an. Denn bereits in der Antike war man bestrebt, durch Verwendung künstlerischer Mittel Form und Aussehen eines Nymphäums zu verschönern.

¹²¹ HERGET 1954, S. 11.

¹²² HERGET 1954, S. 5.

¹²³ HERGET 1954, S. 5.

¹²⁴ HERGET 1954, S. 8.

¹²⁵ HERGET 1954, S. 8.

italienischer Kunstauffassungen. Nennenswert sind hierbei beispielsweise Joseph Furttentbach¹²⁶, Wendel Dietterlin¹²⁷ oder Vredeman de Vries¹²⁸, die mit ihren Traktaten das italienische Formengut transportierten.¹²⁹ Sie bildeten die Basis für das Entstehen der Grottenarchitektur in deutschen Kunstzentren sowie im habsburgischen Kernland.¹³⁰

Zu betonen ist jedoch, dass zu diesem Zeitpunkt keineswegs von einem verbindlichen Formenkanon die Rede sein kann. Es existiert eine „Vielzahl an individuellen Schöpfungen nebeneinander ohne jegliche Abhängigkeit oder Kontinuität“.¹³¹ Als frühestes Beispiel solcher Gestaltungsformen der Grottenarchitektur auf österreichischem Boden wäre die Grottenanlage des Schlosses Ambras bei Innsbruck zu nennen¹³², die unter Erzherzog Ferdinand II. von Tirol von 1566 bis 1595 angelegt wurde.¹³³ Es sind stets unmittelbare Einwirkungen italienischer Stiltendenzen, die durch die subjektiven Intentionen der Bauherren begünstigt worden sind.¹³⁴ Ohne dies wären jene Grottenbauten nördlich der Alpen zu dieser Zeit undenkbar.

Ebenfalls erwähnenswert ist der Grottenbereich von Hellbrunn, der aufgrund der geringen Anzahl erhaltener Grotten und der ungeheuren Größe und Materialvielfalt im deutschen Kunstkreis diesseits der Alpen zu den bedeutendsten Grottenarchitekturen Österreichs gezählt werden kann.¹³⁵ Erbaut wurde das Lustschloss von 1613 bis zum Jahr 1619 von Markus Sittikus von Hohenems, Erzbischof von Salzburg, der enge Verbindungen zu Italien pflegte.¹³⁶ Umso weniger verwundert es, dass an Hellbrunn eine ganze Kolonie von italienischen

¹²⁶ Joseph Furttentbach „Architectura recreationis“ 1640. HERGET 1954, S. 121.

¹²⁷ Wendel Dietterlin „Architectura und Austheilung der V Seuln“ 1593. HERGET 1954, S. 121.

¹²⁸ Vredeman de Vries „Hortorum Viridariorumque“ 1583. HERGET 1954, S. 120.

¹²⁹ Der Weg den die Grottenarchitektur zurücklegte, lässt sich nachvollziehen: er führt von Trient über Tirol und Salzburg nach Bayern, Schwaben und in die habsburgischen Kernlande Österreich, Böhmen und Mähren: HERGET 1954, S. 121.

¹³⁰ HERGET 1954, S. 121.

¹³¹ HERGET 1954, S. 139.

¹³² Näheres hierzu: HERGET 1954, S. 122. In Deutschland wären als frühe Beispiele der Grottenhof der Münchener Residenz oder Neuburg an der Donau erwähnenswert.

¹³³ KÖNIG 2002, S. 41.

¹³⁴ HERGET 1954, S. 139f.

¹³⁵ Lediglich aufgrund der fehlenden Verbindung zwischen Vestibül und Neptungrotte kann hier noch nicht von einer Sala terrena gesprochen werden. HERGET 1954, S. 132.

¹³⁶ HERGET 1954, S. 127f.

Künstlern beteiligt war.¹³⁷ So auch an dessen aufwendigsten Grottenanlagen, die aufgereiht auf der Mittelachse der Gesamtanlage liegen. Die Bezeichnungen als Neptungrotte, Vogelsanggrotte, Ruinengrotte, venezianische Spiegelgrotte und Muschelgrotte verweisen gleichermaßen auf deren Funktion und prunkvollen Ausstattung.¹³⁸

Nun folgte der nächste Schritt der Entwicklung hin zur barocken Sala terrena: Standen in der bisherigen Grottenarchitektur die Dekorationsformen und das Dekorative im Mittelpunkt, so schenkte man im 17. Jahrhundert dem Raumtypus und der Anlage an sich mehr Aufmerksamkeit.¹³⁹ „Es bedurfte, um sich den Formgesetzen des Barock anzupassen, einer vereinheitlichenden Monumentalisierung des Stilcharakters der Grotten – und Grottenarchitektur, und diese Monumentalisierung konnte nicht erreicht werden durch eine Vereinfachung des Details (...) was ein Nachlassen der künstlerischen Qualität und eine Verarmung des Dekorativen Formenschatzes zur Folge gehabt hätte, sondern nur durch die Betonung des architektonischen Prinzips, durch großartige Raumkompositionen und Grundrisslösungen und durch eine fest verankerte Situation innerhalb der Gesamtanlage.“¹⁴⁰

Die Grottenräume Italiens lagen – der Bedeutung der Grotte entsprechend – meist unterirdisch.¹⁴¹ Aufgrund der klimatischen Bedingungen nördlich der Alpen sah man die formale Notwendigkeit die Grotte als Sala terrena in den Verband der Gesamtanlage einzubeziehen. Als am besten geeignet erwies sich für diesen Zweck das Erdgeschoss.¹⁴² Als Vorformen hierfür können die Grotten im Schloss Hellbrunn und im Schloss Greinburg gesehen werden. Eine kanonische Stelle innerhalb der Gesamtanlage – nämlich im Mittelpavillon unter dem Hauptsaal – war damit jedoch noch nicht festgelegt. Eine endgültige Formulierung der Sala terrena erfolgte erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts.¹⁴³ Zu beachten ist im Zusammenhang mit der kanonisch festgelegten Verortung im Baugefüge jedoch auch, dass es nicht immer zu einem völligen Neubau kam. Oft – wie dies im Fall

¹³⁷ HERGET 1954, S. 131.

¹³⁸ WIEDLACK 2011, S. 79. sowie HERGET 1954, S. 129f und TINZL/FRICKE-TINZL 1997, S. 529.

¹³⁹ HERGET 1954, S. 141

¹⁴⁰ HERGET 1954, S. 141.

¹⁴¹ HERGET 1954, S. 144.

¹⁴² HERGET 1954, S. 145, 148 sowie 187f.

¹⁴³ HERGET 1954, S. 147f.

von Vösendorf geschah – wurden bereits vorhandene Räume für den Bautypus der Sala terrena adaptiert. Man musste sich somit der vorhandenen Raumaufteilung ebenso unterordnen, wie bei der Gestaltung des bereits bestehenden Raumes.

Nachdem nun in einem groben Überblick der Weg der Entwicklung der Grottenarchitektur hin zur barocken Sala terrena veranschaulicht wurde, soll der Blick im weiteren Verlauf auf die Bauaufgabe der Sala terrena an sich gerichtet werden: Herget unterscheidet innerhalb der endgültigen barocken Sala terrena zwischen drei Typen.¹⁴⁴ Im Zusammenhang mit der Sala terrena des Schlosses Vösendorf ist jedoch nur einer dieser vier Typen – jener der illusionistisch gestalteten Sala terrena – von Bedeutung und soll daher im Folgenden einer genaueren Untersuchung unterzogen werden.

4.3.2 Die illusionistisch gestaltete Sala terrena

Die Sala terrena des Vösendorfer Schlosses zählt zum Typus der illusionistischen Sala terrena¹⁴⁵, der in einer langen Tradition steht, „die ausgehend von den als Gartenlauben ausgestalteten Grabkammern Ägyptens¹⁴⁶ über die Wandmalereien Pompejis und die Casa Aurea Neros – zu den mit naturalistischen Motiven untermischten Groteskendekorationen der italienischen Renaissance und endlich zu den perspektivischen Effekten des Barock führt.“¹⁴⁷

Hierbei nimmt immer der Akzent der Illusion und des Scheinbaren eine charakteristische Rolle ein, was den Tendenzen der barocken Kunst vollkommen entsprach.¹⁴⁸

Die Beispiele für illusionistisch gestaltete Sala terrene im österreichischen Raum in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und beginnenden 18. Jahrhunderts sind mehr als überschaubar, dennoch soll – ohne dass hierbei ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird – ein Überblick dieses Typus gegeben werden.

¹⁴⁴ HERGET 1954, S. 153-185. Elisabeth Herget unterscheidet zwischen vier Typen: der klassisch-absolute Typ der Sala terrena, die lastend schwere Sala terrena, die Grotten-Sala terrena und die illusionistische Sala terrena. HERGET 1954, S. 153-185.

¹⁴⁵ Elisabeth Herget unterscheidet zwischen drei Typen: der klassisch-absolute Typ der Sala terrena, die lastend schwere Sala terrena und die illusionistische Sala terrena. HERGET 1954, S. 153-185.

¹⁴⁶ Als Beispiel nenn Herget hier das Grab des Senofri, dessen Grabkammer von einem gemalten Weinstock überzogen ist. HERGET 1954, S. 11 sowie Anm. 9.

¹⁴⁷ HERGET 1954, S. 179.

¹⁴⁸ HERGET 1954, S. 179.

4.3.2.1 Ruinengrotte im Schloss Hellbrunn

Als frühestes Beispiel für einen illusionistisch gestalteten Vorläufer der Sala terrena sei hier – der Vollständigkeit wegen – die Ruinengrotte in Hellbrunn aus den Jahren 1613 – 1619 angeführt.¹⁴⁹ Hier wird dem Betrachter durch geschickte Verputz- und Stuckarbeiten¹⁵⁰ und der Perspektive eine in sich zusammenbrechende Architektur vorgetäuscht. (Abb.96)

4.3.2.2 Schloss Greinburg

Schloss Greinburg in Oberösterreich wurde im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts errichtet und besitzt im Untergeschoss des Südflügels einen Grottensaal¹⁵¹, der als Substruktion für den großen Festsaal in der Mitte dient.¹⁵² Sowohl die Decke als auch die Wände sind vollständig mit Rustikamosaik aus bunten Donaukieseln ausgestattet.¹⁵³ Zu sehen sind neben ornamentalen Motiven auch Bäume, Wappen, Balustraden, weibliche Gestalten sowie Architekturperspektiven, die eine Erweiterung des Raumes illusionieren. (Abb.97)

4.3.2.3 Sala terrena im Schloss Salaberg

Ebenso kann die Sala terrena des Schlosses Salaberg dem Typus der illusionistisch gestalteten Sala terrena zugeordnet werden. Nachdem man daran ging den Festsaal von Schloss Salaberg zu erweitern, hatte man um 1695 die Möglichkeit geschaffen, eine Art von Sala terrena anzulegen.¹⁵⁴ Durch die dabei entstandene Überbrückung des Grabens ergab sich durch die notwendige Substruktion die Möglichkeit, den daraus resultierenden rechteckigen Durchgangsraum als Sala terrena zu nutzen. Das Tonnengewölbe dieses Raumes ist durch einschneidende Stichkappen gegliedert und erhielt eine malerische Ausstattung. An Stelle der üblichen Gestaltungsweise mit echtem Tuffstein, Muscheln, Korallen und Ähnlichem wird in Salaberg diese typische Grottendekoration durch das illusionistische Mittel der Malerei erzeugt, indem sie

¹⁴⁹ SCHABER 1997, S. 520.

¹⁵⁰ HERGET 1954, S. 129.

¹⁵¹ HERGET 1954, S. 145.

¹⁵² KÖNIG 2002, S. 47.

¹⁵³ KÖNIG 2002, S. 47.

¹⁵⁴ KÖNIG 2002, S. 50.

den gleichen Motivschatz aufweist. Dennoch ist „trotz aller Vorspiegelung einer natürlichen Grotte (...) in der Malerei ein klares Dekorationssystem erkennbar, das sich der architektonischen Gliederung des Raumes unterordnet.“¹⁵⁵ (Abb.98)

4.3.2.4 Sala terrena des Palais Strozzi

Ein sehr verwandtes Gestaltungsprinzip findet sich in der Sala terrena des Palais Strozzi in Wien, welche um 1700 zu datieren ist.¹⁵⁶ Die Decke ist wie in der Sala terrena von Salaberg malerisch durch Muschel und Tuffstein imitierende Elemente gestaltet. Hinzu kommt jedoch, dass die Malerei ansatzweise als Scheinarchitektur gestaltet ist, indem sie Ausblicke in den Himmel ermöglicht und ein einstürzendes Gewölbe – als Andeutung einer Ruinengrotte – fingiert. Auch hier ordnet sich die Malerei der Architektur unter.¹⁵⁷ (Abb.99)

4.3.2.5 Sala terrena des Palais Dietrichstein-Modena

Auch die Grottenausstattung der Sala terrena im Palais Dietrichstein-Modena in der Herrengasse in Wien, dem heutigen Sitz des Bundesministeriums für Inneres, zählt zu jenem Typus und wird in die Zeit um 1700 eingeordnet und Karl Ritsch und Franz Josef Graffensteiner zugeschrieben.¹⁵⁸ Die Wände und die Decke sind ganzheitlich ausgemalt und zeigen illusionistische Malereien. Die Kreuzungspunkte der Gewölbegrate, die durch gemalte Muscheln und Korallen hervorgehoben und betont werden, werden schlusssteinähnlich durch eine Muschelrose akzentuiert. An der Decke werden Ausblicke in den Himmel vorgetäuscht, die von Putten gefüllt werden. An den Gewölbeansätzen sind Prunkvasen und antike Büsten angebracht. An den Wänden werden Meereswesen präsentiert, die die Gewölbeansätze zu tragen scheinen. (Abb.100)

4.3.2.6 Sala terrena im Schloss Petronell

Die Sala terrena im Schloss Petronell befindet sich im Erdgeschoss in der Mittelachse leicht vertieft im Westtrakt. Es handelt sich hierbei um eine

¹⁵⁵ KÖNIG 2002, S. 50.

¹⁵⁶ KÖNIG 2002, S. 51.

¹⁵⁷ KÖNIG 2002, S. 51.

¹⁵⁸ PERGER 1997, S. 38.

Raumabfolge von zwei kleineren, einachsigen und einem großen von vier Säulen gestützten dreijochigen Mittelraum.¹⁵⁹ Von diesem Mittelraum aus war über eine doppelläufige Freitreppe der Freiraum innerhalb der Schlossanlage zugänglich. Darüber befand sich – der Position einer Sala terrena entsprechend – der längsrechteckige Festsaal. Zeitlich sind die von Carpofo Tencalla geschaffenen Malereien in der Sala terrena von Schloss Petronell in die Jahre um 1670 beziehungsweise 1671 einzuordnen.¹⁶⁰ Durch den Brand im Türkenjahr 1683 wurden Teile der Ausstattung zerstört. Unter den zerstörten Teilen befand sich unter anderem die Sala terrena. Neben der Wandgestaltung im Festsaal und Fragmenten in der Schlosskapelle wurde lediglich der südliche Nebenraum der Sala terrena nicht in Mitleidenschaft gezogen und blieb in ihrer Originalsubstanz erhalten. In der von Stuck eingefassten Mittelkartusche dieses Raumes wird Neptun in Rückenansicht in einem Muschelgespann gezeigt, der seinen Oberkörper der links auf einer Wolke sitzenden Venus zuwendet. (Abb.101) Zur Seite der Kartusche befinden sich schmale Kartuschen, die von spielenden und musizierenden Kindern eingenommen werden. Der zu Voluten geschwungene Stuck wurde aus verschieden gefärbtem Sand gefertigt, wodurch der grottenähnliche Charakter hervorgehoben wird.¹⁶¹

Bei dem Mittelraum der Sala terrena (Abb.102) handelt es sich um einen dreischiffigen Raum, der ein Kreuzgratgewölbe aufweist. Die malerische Gestaltung von Carpofo Tencalla ist in diesem Bereich gänzlich verloren und wurde bereits nach dem Schlossbrand im Jahr 1694 von Johann Bernhard von Weillern erneuert.¹⁶² Dargestellt wurden ruinöse Architekturen, Himmelsausblicke mit Vögeln, sowie Vegetation und Ausblicke in die Landschaft. Dass sich Bernhard von Weillern in diesem Bereich an die ursprüngliche Gestaltung von Carpofo Tencalla gehalten haben könnte, liegt zwar im Bereich des Möglichen, erscheint mir jedoch angesichts eines Vergleichs mit dem gänzlich andersartig gestalteten Nebenraum eher unwahrscheinlich.

¹⁵⁹ BERGER 2004, S. 446.

¹⁶⁰ HAUCK 2010, S. 7. sowie GRAFF 2000, S. 18.

¹⁶¹ Die Sandstuckaturen stammen von Donato Rueber und Johann Castello. GRAFF 2000, S. 24.

¹⁶² Dass sich Weillern hier an die Konzeption Tencallas gehalten hat, halte ich in Anbetracht von Tencallas Gestaltung der Sala terrena in Cerveny Kamen für unwahrscheinlich, da sich diese grundverschieden präsentieren.

In all den erläuterten Beispielen gab man den illusionistischen Malereien, beziehungsweise im Fall von Schloss Greinburg der Gestaltung durch Rustikamosaik, der Gestaltung durch Tuffstein den Vorzug. Dennoch ist aus den Beispielen klar herauszulesen, dass es keinen eindeutigen Kanon für die Gestaltung einer Sala terrena gab. Egal, ob reale Materialien wie Tuff, Muscheln, Korallen usw. oder reine illusionistische Malerei oder sogar – wie im Fall der Sala terrena im Schloss Greinburg – eine Kombination einer erzeugten Scheinillusion durch Kieselsteine, es wurden den Gestaltungsformen keine Grenzen gesetzt.

Dennoch lässt sich den Inhalt des Dargestellten betreffend im 17. Jahrhundert eine gewisse Konstante erkennen. So griff man beispielsweise angesichts der Sala terrena des Palais Modena oder jener im Schloss Salaberg gerne auf das Muschelmotiv zurück, um den Zusammenhang mit der Grotte und dem Element Wasser zu verdeutlichen. Auch der Blick in eine Ruinenlandschaft erfreute sich großer Beliebtheit. Dies begann bereits in extremer Form in der Ruinengrotte von Hellbrunn, wo der Schein der einstürzenden Architektur vorgetäuscht wird und findet seine Fortsetzung in gemilderter Form in der Sala terrena des Schlosses Petronell.

Im Gegensatz zur Sala terrena im Schloss Vösendorf wird in all den bisher vorgestellten Beispielen einer Sala terrena-Gestaltung der grottenartige Charakter – sei es durch Verwendung von Tuff und Muscheln oder sei es durch die malerische Illusion derselben – hervorgehoben. In der Ruinengrotte von Hellbrunn, in jener Grotte von Schloss Greinburg, sowie in der Sala terrena des Schlosses Petronell war zwar der Grundgedanke des Landschaftsausblicks – der durchaus der Funktion der Sala terrena als Verbindung zum Garten entsprochen hat – anzutreffen, dies erfolgte jedoch nicht in dem Ausmaß, wie in Vösendorf, sprich in Kombination mit Architekturversatzstücken, die den realen Tendenzen der Architektur zu dieser Zeit folgen.

Nach diesem Blick auf die verschiedenen Sala terrene in Österreich im 17. Jahrhundert wird noch deutlicher, dass die Sala terrena im Schloss Vösendorf eine besondere und zugleich bedeutende Stellung einnimmt. Es war infolgedessen nicht möglich ein zeitgleiches oder gar früheres Beispiel einer Sala terrena aufzuzeigen, das in der Gestaltungsweise und in der Fülle an dem Zeitstil

der zeitgleichen Architektur entlehnten Architekturversatzstücken mit den Vösendorfer Fresken in der Sala terrena annähernd vergleichbar wäre.

Diese Vermutung wird sich zu späterem Zeitpunkt im Zusammenhang mit der Betrachtung zeitnaher architekturillusionistischer Innenraumgestaltungen verstärken. Aufgrund der dargelegten Erkenntnisse kann daher der Freskenausstattung der Sala terrena im Schloss Vösendorf unter kunsthistorischem Aspekt beträchtliche Bedeutung beigemessen werden.

Erst einige Jahre später – zum Beispiel in der Sala terrena des Palais Trautson – finden sich Vergleichsmöglichkeiten einer Sala terrena, die ebenfalls Scheinarchitekturen im Sinne der Vösendorfer Fresken aufweisen.¹⁶³

4.3.2.7 Sala terrena im Palais Trautson

Ein vergleichsweise spätes Beispiel stellt die querrrechteckige Sala terrena im Palais Trautson dar. Die zeitliche Einordnung der von Marcantonio Chiarini und Gaetano Fanti gemalten Ausstattung ist ab 1710 anzusetzen.¹⁶⁴ (Abb.103)

Es handelt sich um einen recht tiefen tonnengewölbten Raum mit tief einschneidenden Stichkappen. Die scheinarchitektonische Gestaltung setzt erst in der Höhe des Gewölbeansatzes ein. Der untere Bereich der Wand wird durch gerahmte Marmorfelder und Nischen gegliedert. Auffallend ist hier – auch wenn sich diese farblich und stilistisch von Vösendorf deutlich unterscheiden – eine ähnliche Fülle an Zierrat, Architekturdetails und ornamentaler Motive. Große Unterschiede bestehen jedoch darin, dass – im Vergleich zu Vösendorf, wo der Blick in den Himmel ermöglicht wird – die Architektur auch am Gewölbespiegel hochgezogen wird und scheinbar durch vertiefte Kassetten gegliedert ist.¹⁶⁵ Im Gegensatz dazu beschränkt sich die sehr eintönig wirkende Architektur auf die Wölbezzone und die Lünetten oberhalb des Gesimses.¹⁶⁶ Der untere Bereich ist durch schlichte Nischen gegliedert. Die Gestaltung der Sala terrena im Palais

¹⁶³ Auch die Sala terrena im Stift Wilten bei Innsbruck, die zeitlich um 1710 anzusetzen ist, kann durch die gezeigten Parklandschaften als Beispiel für eine illusionistisch gestaltet Sala terrena herangezogen werden. HERGET 1954, S. 182.

¹⁶⁴ KRAUS/MÜLLER 1991, S. 190. Knall-Brskovsky meint, dass diese vor August 1714 abgeschlossen worden seien. KNALL-BRSKOVSKY 1984, S. 147.

¹⁶⁵ KNALL-BRSKOVSKY 1984, S. 147.

¹⁶⁶ KNALL-BRSKOVSKY 1984, S. 147.

Trautson erweckt – im Vergleich zur recht unbeschwerten Gestaltungsart in Vösendorf – in ihrer Gesamtheit einen schweren und strengeren Eindruck.¹⁶⁷

4.3.2.8 Sala terrena im Schloss Nikolsburg/Mikulov

Zum Abschluss soll der Blick auf eine Sala terrena gelenkt werden, die jedoch aufgrund der um einiges späteren Entstehungszeit nicht als direkter Bezug zu Vösendorf zu verstehen ist. Die Sala terrena im Schloss Nikolsburg¹⁶⁸ scheint mir angesichts des sehr ähnlichen Raumaufbaus, sowie der Anordnung der Balkone erwähnenswert. (Abb.104)

Die Sala terrena des Dietrichstein'schen Schlosses befindet sich im Erdgeschoss des nach 1720 errichteten Südflügels¹⁶⁹ und weist – wie in Vösendorf – einen einfachen rechteckigen Grundriss auf. Auch die architektonische Gestaltung des Raumes ist mit jener der Vösendorfer Sala terrena durchaus vergleichbar.

Trotz der Übereinstimmungen in Raumform beziehungsweise Gestaltung, sowie der Übereinstimmung des Balkonmotivs war es jedoch nicht möglich Zusammenhänge oder Bezüge zu Vösendorf herzustellen, dennoch sollte die Ähnlichkeit in dieser Arbeit Beachtung finden.

Nach dem aufkommenden Geschmackswandel des Klassizismus mit seinen klaren und gemäßigten Formen setzte der Verfall der Sala terrena ein. Man hatte keine Verwendung mehr für solch prunkvoll gestaltete Gartensäle und kümmerte sich daher auch nicht mehr um deren Erhaltung.¹⁷⁰ Dadurch kam es vermehrt zu Umgestaltungen oder im Falle des Vösendorfer Schlosses zu Übertünchungen.

4.4 Stilistische Analyse der Fresken

4.4.1 Architekturschema

Es handelt sich bei dieser reichhaltigen Freskenausstattung aus dem späten 17. Jahrhundert um eine der wenigen Raumausstattungen des 17. Jahrhunderts, die

¹⁶⁷ KNALL-BRSKOVSKY 1984, S. 155.

¹⁶⁸ Herget ordnet die Sala terrena von Nikolsburg dem Typus der „klassisch“ absoluten Sala terrena zu, ohne die illusionistischen Malereien darin zu berücksichtigen. HERGET 1954, S. 156.

¹⁶⁹ BRICHTOVA 2002, S. 46.

¹⁷⁰ HERGET 1954, S. 7 sowie S. 116.

auf die Gestaltung durch realen Stuck vollkommen verzichtet und stattdessen komplett der malerischen Illusion gewidmet ist.¹⁷¹

Die realen Raumgrenzen und Raumöffnungen werden vom Maler in seine scheinarchitektonische Gestaltung zur Gänze einbezogen und durch fingierte Stuckbahnen sogar betont. Diese sollen – wie im Fall des südlich gelegenen Einganges (Abb.36) – lediglich durch eine prächtigere Architektur optisch aufgewertet werden. Mittels Hinaufziehen der Architekturelemente in den Gewölbeansatz erfährt die Wand eine leichte Erhöhung. Durch die einander gegenüberliegenden gleichgeformten Kartuschen entlang der Längswände wird eine Rythmisierung erreicht. Die Wände werden nur an jenen Stellen durchbrochen und mit einem Blick in die Landschaft bereichert, wo es die Glaubwürdigkeit auch zulässt. So wird der reale Ausblick in den Garten durch malerische Effekte erweitert und prachtvoller gestaltet. Obwohl alle vier Wände vollständig durch Architektur gestaltet sind und die üppig gestalteten Stichkappen das gesamte Gewölbe überspannen, wird dennoch durch die Auflockerung mittels Ausblicken in die Landschaft keineswegs eine erdrückende Schwere hervorgerufen. Am ehesten ist diese Schwerfälligkeit noch in den weit vorkragenden Balkonen sowie im Baldachin zu spüren. Dieser wuchtige Baldachin setzt innerhalb der Ostwand einen starken Farbakzent und zieht dadurch den Blick des Betrachters auf sich.

Beeindruckend – und meines Wissens mit keiner Freskenausstattung zu dieser Zeit vergleichbar – ist die reichhaltige und vielfältige Vorliebe des Freskanten an vegetabilen und ornamentalen Details. Eine deutliche Oberflächenbereicherung sowie verspielte Aufwertung erfahren die Architekturelemente gerade durch diese zahlreichen dekorativen Motive, die durch rein ästhetische Motivation heraus begründet sind. Beinahe jede kleinste freie Fläche wurde dafür genutzt, um sie mit Dekor zu bereichern. Dennoch sind diese dekorativen Elemente stets an die Architekturteile gebunden und sind somit reine Oberflächendekoration ohne jegliches Eigenleben. Zu nennen wären hier beispielsweise der brokatbesetzte

¹⁷¹ Als weitere Beispiele für einen vollkommen mit den Mitteln der Malerei gestalteten Raum wären der Festsaal im Schloss Hellbrunn und jener im Schloss Petronell zu nennen. Auch der Festsaal im Schloss Hagenberg und der Festsaal im Palais Caprara zählen zu jenen Ausstattungen, die im 17. Jahrhundert aufgrund der fehlenden traditionellen Gestaltung durch Stuck eine Sonderstellung einnehmen.

Baldachin, die Verzierung und Kaschierung der Stichkappenanläufe an den Wänden durch einzelne stehende breitlappige akanthusartige Blätter (Abb.105) oder die Architektur bekrönenden Vasen, die in Form von verschiedenen Fratzen gestaltet sind. (Abb.106) Diese sind zusammen mit den anzutreffenden Maskarons ein typisches Zierelement des Manierismus.¹⁷² Dadurch muss die Architektur jedoch bis zu einem gewissen Grad auch den triumphalen Charakter zugunsten einer aufgewerteten Pracht einbüßen.¹⁷³ Zu den selbständigen Schmuckmotiven – wie Ulrike Knall-Brskovsky diese bezeichnet¹⁷⁴ – können die in die Architektur einbezogenen Vasen, Büsten und Kartuschen gezählt werden, wobei Letztere ebenso als ikonographische Bedeutungsträger fungieren und somit thematisch der Mittelszene zuzurechnen sind.¹⁷⁵

Dieser Reichtum an dekorativen Details kann durchaus auch mit der Funktion des Raumes als Sala terrena in Zusammenhang gesehen werden, die aufgrund ihrer Bauaufgabe – im Gegensatz zu einem würdevoll und monumental ausgestalteten Festsaal – eine sehr freie, intime und spielerische Gestaltung ermöglichte und einen derart triumphalen Charakter gar nicht fordert. Der Maler war bei einer Sala terrena an eine weniger zeremoniöse formale Gestaltung gebunden.¹⁷⁶

Genau darin liegt eine weitere Besonderheit der Vösendorfer Fresken: Meines Wissens nach handelt es sich um das früheste Beispiel einer völlig durch scheinarchitektonische Gestaltung charakterisierten Sala terrena, die eine intakte Raumarchitektur vortäuscht.¹⁷⁷ Denn blickt man auf jene Werke, die ebenfalls eine Quadratur ausbilden und zeitlich vor den Vösendorfer Fresken anzusetzen sind – hier ist der Festsaal von Hellbrunn sowie jener von Petronell oder Hagenberg zu nennen – ist auffallend, dass es sich stets um die architektonische Ausgestaltung eines Festsaals handelt. Aber auf diese Besonderheit wird in einem späteren Abschnitt noch näher eingegangen werden.

¹⁷² GRAFF 2000, S. 65

¹⁷³ KNALL-BRSKOVSKY 1984, S. 253.

¹⁷⁴ KNALL-BRSKOVSKY 1984, S. 155.

¹⁷⁵ KNALL-BRSKOVSKY 1984, S. 155.

¹⁷⁶ KRAUS/MÜLLER 1991, S. 10. In diesem Zusammenhang wird der Unterschied zwischen Garten- und Stadtpalast herausgearbeitet. Meiner Ansicht nach lässt sich diese Charakteristik jedoch ebenso auf die Unterschiede in der Gestaltung eines Festsaals und einer Sala terrena beziehen.

¹⁷⁷ Die Ruinengrotte der Grottenanlagen in Hellbrunn ist zwar auch durch Architektur charakterisiert, hierbei handelt es sich jedoch um eine den Grotten durchaus entsprechende Ruinenarchitektur.

4.4.2 Licht- und Schattenwirkung

Die Architektur wirkt unter anderem deshalb so greifbar, weil der Künstler mit Hilfe von Licht- und Schatteneffekten sowie durch changierende Farben eine erhöhte Plastizität erzeugt, die der realen Architektur durchaus entspricht. (Abb.36,59) Besonders die Architekturteile, die durchwegs durch stark akzentuierte Licht- und Schattenpartien charakterisiert sind, sind in ihrer angestrebten Dreidimensionalität sehr überzeugend. Die von Höhen und Tiefen fortwährend plastisch modellierten Elemente erzeugen eine authentische Licht-Schattenwirkung, die den Eindruck erweckt, als hätte sich der Maler hierbei an der vom Raum vorgegebenen Lichtsituation – sprich den Lichtquellen der realen Architekturöffnungen – orientiert. Dieser Eindruck wird ebenso durch die nach links fallenden Schlagschatten verstärkt, die das von rechts kommende Licht andeuten. Dies wird vergleichsweise ersichtlich, wenn man die reale Lichteinwirkung der Fensteröffnungen in Bezug zu der von Säulen gerahmten Nischenarchitektur setzt. (Abb.59) Die Säulen erzeugen dadurch gleichsam die Wirkung von poliertem Marmor. Auch die nördlich der West und Ostwand gelegenen Nischen mit den Zitrusbäumchen (Abb.48) oder die in Nischen eingestellten Büsten (Abb.107) erhalten scheinbar vom natürlichen Tageslicht ihre korrekte Belichtung aus dem Norden. Sogar zierliche Details, wie die herabhängenden Festons, die Vasen auf der Balustrade, sowie der vom Balkon herabhängende Pinienzapfen¹⁷⁸, verfehlen ihre Wirkung durch stark akzentuierte aber dennoch abgestimmte Farbabstufungen nicht.

Die Gesamtheit der Malereien erzeugt durch ihr durchwegs pastoses aber zugleich abwechslungsreiches und farbenprächtiges Kolorit einen sehr harmonischen und lichten Raumeindruck. Lediglich die rot gestalteten Partien treten stärker in den Vordergrund. Was die Farbigkeit anlangt, so findet man trotz des erheblichen Farbenreichtums, die die Malerei aufweist, recht faszinierende und gelungene Farbabstufungen. Besonders die Details sind durch denselben Farbton in den verschiedenen Stufen seiner Abschattierung gekonnt in Szene gesetzt worden. (Abb.42)¹⁷⁹

¹⁷⁸ Ob diese in unserem Zusammenhang die Funktion als Symbol für Fruchtbarkeit und Leben erfüllen, muss dahingestellt bleiben.

¹⁷⁹ Die Farbgebung dieser Abbildung kommt der realen Farbgebung der Ausmalung am nächsten.

4.4.3 Figurenmalerei

Die Figuren der Himmelsszenerie sind beinahe vollständig von der Architektur isoliert. Lediglich zwei der Putten im zentralen Mittelfeld überschneiden die fingierten Stuckbahnen der Stichkappen, wodurch ein leichter Eindruck von Emporschweben erzeugt wird. Es lassen sich durch das Erzeugen von Raumschichten Ansätze erkennen, den Anschein eines oben und unten sowie vorne und hinten zu erzielen. (Abb.78)

Die durch dekorativ sehr wirkungsvolle Draperiebahnen umgarnten Putten am Gewölbespiegel werden zwar ihrem Anbringungsort entsprechend in Untersicht wiedergegeben, dennoch geschieht dies nur in gemäßigter Form, damit das Geschehen für den Betrachter noch erfassbar bleibt.¹⁸⁰ Der ideale Blickpunkt, um die Figuren korrekt wahrnehmen zu können, stimmt mit jenem der Architekturmalerei überein. Die Putten erzeugen zwar einen plastischen Eindruck und wirken durchaus präsent, dennoch wird durch sanfte Farbabstufungen und das Vermeiden eines körperhaften Durchgestaltens mit zu harten Betonungen, der Anschein von Schwere gekonnt umgangen.

Blickt man auf die Putten in den Stichkappen (Abb.81,85,89), die am besten erhalten sind, so weisen diese ein rundliches Gesicht auf und sind durch stark gelockte graphisch wiedergegebene Haare, sowie stark gefältete aber dennoch weiche und fließende Draperiebahnen ausgezeichnet. Unter den Figuren am Deckenspiegel sind keine großen aufeinander beziehenden Gesten nachzuweisen. Lediglich der Betrachter wird durch Blicke und Taten, sowie das Präsentieren von prunkvollen Gegenständen wie Ketten, einer Schale oder dem Banner wirkungsvoll in die Welt der Putten integriert.

Eine dramatische Wucht und starke Bewegung, wie diese beispielsweise in Werken des frühen 18. Jahrhunderts anzutreffen ist, sucht man in Vösendorf vergeblich. Auch der zu späterer Zeit beliebte Höhenzug der Himmelsszenerie ist in unserem Fall noch nicht spürbar. Es wird durch die pastose Farbgebung sowie die fehlende Dynamik eine sehr ruhige harmonische Stimmung ohne jegliche Spannungen hervorgerufen.

¹⁸⁰ Dies wird deutlich, wenn man sich beispielsweise direkt unter den Genius platziert.

Auch im Fall der figürlichen Szenen in den Zwickeldarstellungen macht sich eine ähnliche Art der Figurengestaltung bemerkbar. Die Figuren sind durch ein rundlich wirkendes Gesicht ausgezeichnet. Die graphisch durchgestalteten Haare der weiblichen Figuren sind stets in der Mitte gescheitelt entweder lockig herabfallend oder zu den Seiten hochgesteckt wiedergegeben. Die Draperie, die die Figuren nur bis zu einem gewissen Grad verhüllt, vermittelt ein überzeugendes Gefühl ihrer Stofflichkeit. Durch die Handbewegungen, Gesten oder die Blickrichtungen wird zu dem begleitenden Putto fortlaufend ein Bezug hergestellt. Blickt man auf die Art der Figurengestaltung in Vösendorf, so lassen sich durchaus Ähnlichkeiten zum Figurenideal eines Annibale Carracci und dessen Nachfolge feststellen. Denn auch hier werden auf verwandte Weise Frauengestalten mit rundlichen Gesichtszügen und gescheiteltem hochgestecktem Haar präsentiert. Auch die Faltenbehandlung der Gewänder ist durchaus vergleichbar. Als Vergleichsbeispiel bieten sich hier die Fresken im Palazzo Farnese in Rom an, die 1597 bis 1601 entstanden sind. (Abb.108)

Es wird in der Ausmalung eine starke Anknüpfung an die Antike spürbar. Dies bezeugen die Ruinenlandschaften im Hintergrund der Tierkampfszenen ebenso wie die antik gestalteten nackten Krieger in den monochromen Kartuschen, die uns in vergleichbarer Form bereits in antiken Reliefdarstellungen begegneten. Auch der Obelisk und die Büsten römischer Kaiser in den Muschelnischen finden ihre Entsprechung in antiken Vorbildern.

4.5 Zeitliche Einordnung der Fresken

Über die Ausmalung der Sala terrena im Schloss Vösendorf ist weder der Auftraggeber, noch der Künstler oder der Entstehungszeitpunkt bekannt. Geht man von einer Datierung aus, wie im Dehio angenommen¹⁸¹ – sprich um 1693 – so gibt es in Wien und dessen Umfeld genügend Vergleichsbeispiele, die aufgrund des Motivschatzes, der perspektivischen Gestaltung sowie durch einzelne stilistische Merkmale eine Einordnung in diese Zeit durchaus glaubhaft erscheinen lassen. So legt dies beispielsweise der Vergleich mit den scheinarchitektonischen Ausmalungen eines Marcantonio Chiarini nahe, wie die Gestaltung im

¹⁸¹ DEHIO 2003, S. 2479.

Winterpalais des Prinzen Eugen aus dem Jahr 1697¹⁸² oder Ausgestaltung der Sala terrena im Palais Trautson ab 1710.¹⁸³ (Abb. 103) Viele der in Vösendorf vorherrschenden Elemente, wie die Vasen oder die antiken Büsten, lassen sich auch hier wiederfinden. Auch was die ornamentalen Motive – wie die Eierstabornamentik oder auch die vegetabilen Ornamentbahnen mit gekreuzten Bändern – betrifft, lassen sich Parallelen erkennen. In Anbetracht der sehr qualitätvollen Leistungen im Wiener Raum um 1700 im Bereich der Scheinarchitektur – man denke an Werke von Gaetano Fanti oder Werke des bereits erwähnten Marcantonio Chiarini – wäre der malerischen Ausstattung in Vösendorf eine vergleichsweise geringe Bedeutung beizumessen.

4.5.1 Das Monogramm im Lorbeerkranz

Zu Beginn jedoch steht noch immer die Bedeutung des Monogrammes mit den Buchstaben „C“ und „I“ im Raum, der bei der zeitlichen Einordnung der Fresken keine geringe Rolle zukommt. (Abb.79)

Einen Bezug auf den schaffenden Künstler – wie etwa eine Signatur – schließe ich gänzlich aus, da diese zu zentral im Bildmittelpunkt angebracht ist und dem Betrachter zu augenscheinlich präsentiert wird. Ebenso wenig kann es sich meiner Ansicht nach um eine Huldigung an den Kaiser handeln, wie dies vergleichsweise im Langhaus der Stiftskirche Vorau stattgefunden hat. (Abb.109) Hier wird ein mit Herzogshut und zwei Adlern ausgestattetes Wappen eingefügt, das den Buchstaben „L“ trägt, und eine Anspielung auf Kaiser Leopold I. enthält, unter dessen Regierung die Kirche erbaut und ausgestattet wurde.¹⁸⁴ Dass dies keinesfalls in Vösendorf denkbar ist, ist einerseits der sehr geringen Bedeutung der Vösendorfer Schlossanlage zu entnehmen, andererseits lässt sich Kaiser Leopold I. nicht mit den Buchstaben C und I in Einklang bringen.¹⁸⁵

Viel eher gehe ich davon aus, dass das Monogramm einen Anhaltspunkt auf den Auftraggeber und somit respektive die Entstehungszeit geben könnte. Da die Buchstaben im Lorbeerkranz mit hoher Wahrscheinlichkeit einen Bezug zu einem

¹⁸² KNALL-BRSKOVSKY 1984, S.140.

¹⁸³ KRAUS/MÜLLER 1991, S. 190.

¹⁸⁴ GABIS 2001, S. 15.

¹⁸⁵ Von 1658 bis 1705 war Leopold I. römisch deutscher König und Kaiser.

der Besitzer des Schlosses herstellt, soll nun ein detaillierter Blick auf die Besitzgeschichte des Schlosses innerhalb des meines Erachtens in Frage kommenden Zeitraums von den 1670er bis in die 1710er Jahre geworfen werden.

Nimmt man nun eine Datierung ab 1693 an, so müsste die Auftraggeberin der Fresken der Sala terrena Maria Josepha Gräfin von Starhemberg, geborene Jörger zu Tollet, gewesen sein, die den Gülteinlagen zufolge ab 1694 als Schlossbesitzerin nachgewiesen werden kann. Versucht man die Buchstaben „C“ und „I“ nun mit dieser oder ihrem näheren familiären Umfeld in Einklang zu bringen, so gelangt man zu keinerlei zielführenden Ergebnis. Die Buchstaben stimmen weder mit ihr selbst überein, noch können sie mit ihren beiden Männern - Ernst Rüdiger Graf von Starhemberg und Gundacker von Starhemberg¹⁸⁶ – oder mit den Namen ihrer Kinder in Verbindung gebracht werden.¹⁸⁷ In Anbetracht der Tatsache, dass Maria Josepha bis in das Jahr 1746¹⁸⁸ als Eigentümerin in Erscheinung tritt, kann ein Auftrag der nachfolgenden Besitzerin – ihrer Tochter – gänzlich von der Hand gewiesen werden.

Dieser Feststellung entsprechend müsste der Auftraggeber in einem der früheren Schlossinhaber zu finden sein, was eine Datierung in eine frühere Phase mit sich bringen würde.

Nachdem das Monogramm jedoch auch nicht mit den Namen der Vorbesitzer Maria Constantia Edle von Son nau und ihrem Gatten Johann Ehrenreich von Oppel in Einklang zu bringen sind und aufgrund ihrer Kinderlosigkeit auch Nachkommen nicht in Frage kommen können, soll nun der Fokus auf Maria Margaretha Gräfin Buquoy gerichtet werden, die mit Ferdinand Karl Graf von Buquoy verheiratet und ab dem Jahr 1670 rechtliche Eigentümerin des Schlosses gewesen war.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Dieser verstarb am 4. Juni 1701. Bereits 1707 schloss sie die zweite Ehe mit dessen Halbbruder Gundacker Starhemberg. SCHÖNDORFER 2011, S. 100 sowie 102.

¹⁸⁷ Aus 1. Ehe: Helena Eleonora Antonia, Maria Antonia; aus 2. Ehe: Maria Gabriele, Maria Boaventura, Franziska, Maria Dominika, Carolina. (http://www.geneall.net/W/per_page.php?id=135763)

¹⁸⁸ SCHÖNDORFER 2011, S. 121.

¹⁸⁹ SCHÖNDORFER 2011, S. 68.

4.5.1.1 Die Familie der Longueval Buquoy

Die Familie Buquoy zählte zu den vornehmsten Familien des französischen Uradels und war in der Grafschaft Artois in der Picardie beheimatet.¹⁹⁰

Ab dem Jahr 1620 gelangte Karl Bonaventura Buquoy nach Böhmen.¹⁹¹ In Anbetracht seiner erwiesenen Dienste beim Niederschlagen des böhmischen Ständeaufstandes schenkte ihm der Kaiser Ferdinand II. von Habsburg im Jahr 1620 neben der Herrschaft Gratzen die Herrschaften Rosenberg, Libejitz, sowie die Burgen Sonnberg und Cuknstejn.¹⁹²

Sein Enkel war Ferdinand Karl de Longueval Graf Buquoy, kaiserlicher wirklicher geheimer Rat und Kämmerer¹⁹³, königlich spanischer Obrist in den Niederlanden, Stifter des Servitenklosters in Gratzen sowie Ritter des Calvatera Ordens.¹⁹⁴ Er war Eigentümer der Herrschaften Gratzen, Rosenberg und Schumberg in Böhmen. Nach 1670 verbrachte Ferdinand sein Leben entweder in Gratzen oder in Wien.¹⁹⁵ Am 13. Februar 1672 wurde er in den niederösterreichischen Herrenstand unter die alten Geschlechter aufgenommen¹⁹⁶, nachdem er kurz zuvor in Niederösterreich das Schloss und Gut Essling, Neuwaldegg, sowie Vösendorf durch Kauf erworben hatte.¹⁹⁷

Bereits am 6. März 1667 vermählte Ferdinand Karl sich mit Maria Margaretha Gräfin von Abensperg und Traun.¹⁹⁸ Aus dieser Ehe entstammten drei Kinder, wobei eine Tochter und ein Sohn bereits in frühester Kindheit verstarben.¹⁹⁹ So wurde der erstgeborene Sohn Leopold Ferdinand am 14. Dezember 1668 in der Hofburg in Wien geboren und verstarb bereits zwei Wochen später am 28.

¹⁹⁰ SCHÖNDORFER S. 69. sowie SCHOPF 1966, S. 100.

¹⁹¹ SCHÖNDORFER 2011, S. 72.

¹⁹² Diese Herrschaften blieben bis zum Jahr 1945 im Besitz der Buquoy.

¹⁹³ SCHOPF 1966, S. 100.

¹⁹⁴ SCHÖNDORFER 2011, S. 70.

¹⁹⁵ SCHÖNDORFER 2011, S. 70.

¹⁹⁶ SCHOPF 1966, S. 100. sowie SCHÖNDORFER 2011, S. 71.

¹⁹⁷ SCHOPF 1966, S. 100.

¹⁹⁸ Nach Schöndorfer ehrte der Kaiser den Grafen Traun, indem er bei der Hochzeit seiner Tochter mit Ferdinand Karl Buquoy anwesend war. SCHÖNDORFER 2011, S. 69. Nach dem Ableben ihres Gatten Ferdinand Karl Buquoy heiratete sie 1691 Theodor Heinrich Graf von Strattmann.

¹⁹⁹ Die Anzahl der Kinder schwankt in der Literatur, ebenso wie das Geschlecht. Bei Schweickhardt ist von Karl Joseph, sowie von mehreren Töchtern, die das Kindesalter nicht überlebten, die Rede. WISSGRILL 1794, S. 420. Trotz der Abweichungen geht überall eindeutig hervor, dass nur Karl Joseph das Kleinkindalter überlebt hat. SCHÖNDORFER 2011, S. 75.

Dezember 1668.²⁰⁰ Der am 8. März 1673 geborene zweite Sohn – Karl Joseph – überlebte das Kindesalter. Obwohl er bereits mit nur elf Jahren am 11. September 1684²⁰¹ verstarb, sah man in ihm zunächst die Hoffnung auf eine männliche Nachfolge. Ein Jahr nach seinem Sohn Karl Joseph verstarb Graf Ferdinand Karl von Buquoy am 19. Jänner 1685 im Schloss Gratzten.²⁰²

Der Name des Sohnes ist zugleich der Einzige, dessen Name sich mit den Buchstaben des Monogramms in Einklang bringen lässt. In diesem Fall wäre im Bezug auf die Entstehung der Malereien das Jahr seiner Geburt – sprich 1673 – als Terminus post quem zu deuten, wobei aufgrund stilistischer Merkmale eine Datierung wenige Jahre später als wahrscheinlicher anzunehmen ist.

4.5.2 Einordnung in den kunsthistorischen Kontext

Dieses Monogramm alleine kann jedoch nicht als ausreichende Rechtfertigung für eine Datierung ab dem Jahr 1673 angesehen werden. Daher soll im weiteren Verlauf der Blick auf stilistische sowie formale Eigenschaften gerichtet werden. Auch wenn der in Vösendorf anzutreffende ornamentale und illusionierte Motivschatz sowie eine scheinarchitektonische Gestaltung in Werken um 1700 vermehrt in Erscheinung tritt und man deshalb bei der Frage nach der Entstehungszeit gewillt sein mag, einer Datierung um 1700 den Vorrang zu geben, so soll dennoch im folgenden Abschnitt veranschaulicht werden, dass die stilistischen Merkmale, sowie diese Fülle an ornamentalen Motiven bereits um 1680 denkbar waren und durchaus auch in Stuckausstattungen zu dieser Zeit realisiert in Erscheinung getreten sind.

Nimmt man nun die Jahre um 1680 als Entstehungszeit der Freskenausstattung im Schloss Vösendorf an, so mangelt es bei der Suche nach früheren beziehungsweise zeitnahen Vergleichsmöglichkeiten durchaus an entsprechenden Freskenausstattungen im näheren Umfeld. Auch wenn man den geographischen Rahmen ausdehnt und neben der niederösterreichischen Gegend

²⁰⁰ SCHÖNDORFER 2011, S. 75.

²⁰¹ SCHÖNDORFER 2011, S. 75.

²⁰² SCHÖNDORFER 2011, S. 75. Ein Zusammenhang mit dessen Tod und dem Verkauf des Schlosses im Jahr 1685 kann nur vermutet werden. Nach dem Ableben ihres Gatten Ferdinand Karl Buquoy heiratete sie 1691 Theodor Heinrich Graf von Strattmann. SCHÖNDORFER 2011, S. 77.

auf den Wiener Raum, sowie Teile des oberösterreichischen Gebietes blickt, die im 17. Jahrhundert noch am ehesten eine künstlerische Einheit gebildet haben²⁰³, sind Ausstattungen vergleichbarer Art – sprich jene die in großem Maß scheinarchitektonische Gestaltung aufweisen – sehr spärlich, denn bei der Raumgestaltung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gelangte die Freskomalerei vorwiegend in Kombination mit die Malerei rahmenden Stucksystemen zur Anwendung.²⁰⁴ Beispielgebend wären hier in erster Linie Werke von Carpofo Tencalla zu nennen, wie die Ausstattung in Schloss Trautenfels oder im Schloss Eisenstadt. Erst allmählich wurden die Stuckaturen zugunsten der Freskomalerei zurückgedrängt.²⁰⁵

An einen vollständig durch Malereien charakterisierten Raum wurde zu dieser Zeit nur selten gedacht, was zur Folge hat, dass es aus dieser Zeit kaum Beispiele für eine Ausstattung in Freskomalerei gibt, die dem Betrachter eine reine Architekturillusion bietet. Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts – ungefähr ab den 1690er Jahren - tritt diese Art der Gestaltung in zunehmendem Maße in Erscheinung.²⁰⁶ In diesem Zusammenhang wäre die so genannte „Sala dipinta“ im Palais Caprara mit einer Entstehungszeit um 1697/98 (Abb.110) zu nennen oder der große Saal im Palais Czernin, der ab 1696 ausgemalt wurde.²⁰⁷

Zuvor findet sich diese Art der Gestaltung nur vereinzelt. Im Folgenden soll daher ein Blick auf die spärlichen Beispiele architekturillusionistischer Freskomalerei im 17. Jahrhundert geworfen werden, um die Vösendorfer Fresken im kunsthistorischen Kontext verorten zu können und die Besonderheit derartiger Gestaltungen zu dieser Zeit hervorzuheben.

²⁰³ FASSBINDER 1979, Einleitung.

²⁰⁴ Als Grund hierfür mag vielleicht sein, dass die Freskokunst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in diesem Gebiet völlig darnieder gelegen ist und kein beliebtes Medium dargestellt hat. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kommt es zu einem beginnenden Aufblühen der Gattung der Freskomalerei. FASSBINDER 1979, S. 1.

²⁰⁵ IRMSCHER 2000, S. 487.

²⁰⁶ Knall-Brskovsky hebt ebenfalls die Zeit ab 1700 als „die große Zeit der Quadratur in Österreich“ hervor. KNALL-BRSKOVSY 1984, S. 139.

²⁰⁷ SEEGER 2001, S. 112.

I. Festsaal im Schloss Hellbrunn

Allen voran erweist sich der Festsaal im Schloss Hellbrunn aus den 1610er Jahren als Vorreiter schlechthin, was jegliche durch malerische Mittel perspektivisch korrekt illusionierte Architektur in Räumen betrifft. (Abb.111) Bereits hier wurden von Arsenio Mascagni zwischen 1615 und 1619 Säulenstellungen und Ausblicke in Landschaften sehr real präsentiert. In der realistisch wirkenden Licht- und Schattenwirkung erfährt der Eindruck einer realen Architektur noch eine zusätzliche Steigerung.

II. Festsaal im Schloss Petronell

Eine sehr ähnliche Gestaltung – wenn auch viele Jahrzehnte später als Hellbrunn zur Ausführung gekommen – aus den 1660er Jahren findet man im Festsaal von Petronell. (Abb.112)

Im Jahr 1666²⁰⁸ beginnt der aus Bissone stammende Carpofo Tencalla mit der Ausmalung mehrerer Räume im Abensperg-Traun'schen Schloss Petronell in Niederösterreich. Die Malereien im Festsaal können zeitlich um 1668/1669 eingeordnet werden.²⁰⁹ Bereits am 12. Juli 1683²¹⁰ wurden diese jedoch zum größten Teil durch ein Feuer vernichtet, als die vorrückenden Türken das Schloss in Brand steckten. So wurden die Wände des Festsaals in einigen Teilen, die Decke hingegen weitgehend zerstört. Daraufhin wurde 1696 der kaiserliche Kammermaler Johann Bernhard von Weillern beauftragt die beschädigten Fresken zu erneuern.²¹¹ So teilte er das große Deckenbild in drei Kompartimente und gestaltete den Deckenspiegel im Festsaal im zentralen Mittelbild mit der Verherrlichung des Sieges über die Türken. Die beiden kleineren seitlich davon gelegenen Bildfelder werden von je einem Medaillon dominiert, das in einem Brustporträt die beiden bedeutendsten Vertreter des Hauses Abensperg-Traun, Ernst III. sowie Otto I. Ehrenreich²¹² präsentiert. Ebenso sind Merkur und Minerva

²⁰⁸ Die Arbeiten zogen sich mit einigen Unterbrechungen bis 1677 hin. HAUCK 2010, S. 7. sowie GRAFF 2000, S. 14.

²⁰⁹ KNALL-BRSKOVSKY 1984, S. 118. sowie GRAFF 2000, S. 14.

²¹⁰ GRAFF 2000, S. 18.

²¹¹ KARNER 2009, S. 436. Interessant wäre in diesem Zusammenhang, ob beziehungsweise in wie weit sich Weillern an die ursprüngliche Gestaltung von Carpofo Tencalla gehalten hat.

²¹² GRAFF 2000, S. 19.

beziehungsweise zwei nicht näher zu bestimmende Personifikationen zu erkennen, die von Putten umgeben werden.

Der Eindruck dieses Festsaales wird jedoch mehrheitlich von der Quadraturmalerei und den zwei scheinarchitektonisch gegliederten Stockwerken charakterisiert. Die Wände wurden vollständig mit illusionistischer Malerei überzogen. Der Einsatz einer sehr pastosen Farbpalette sowie die mächtigen Säulenstellungen bewirken einen sehr hellen und monumentalen Raumeindruck. Die Wandpfeiler der Längswände des Festsaales werden durch zwei gemalte Säulenpaare auf hohen profilierten Sockeln charakterisiert, die einen knapp über den Fenstern ansetzenden Architrav mit einem von Konsolen besetzten Friesstreifen tragen²¹³, der eine festonähnliche Verzierung aufweist. In das Kapitell der Säulen wurde ein Maskeron eingebunden. Zwischen den Säulen an den Längswänden finden Tugendallegorien auf großen Wandkonsolen ihren Platz. Die beiden Schmalseiten sind ebenfalls durch Doppelsäulen charakterisiert. An den beiden Enden der Wand befindet sich je eine Vollsäule, wodurch drei Achsen ausgebildet werden. In den beiden äußeren Achsen findet ein einfach gefasstes Portal seinen Platz. Diese zwei Portale tragen eine von Voluten gestützte ovale Sopraporte mit je einer eingestellten Büste. Die Mezzaninfenster oberhalb der Türen wurden in den Friesstreifen integriert, der in der mittleren Achse von vier Säulenpaaren gestützt wird. Zwischen diesen befindet sich ein Balkon, dessen Last der Kamin zu tragen scheint. Als Abschluss des architektonisch nachvollziehbaren Aufbaus dient eine Gebälks- und Attikazone, die oberhalb einen durchgehenden Arkadengang ermöglicht. Dieser nimmt wieder das Motiv der vier Säulen der Wände auf.

Auffallend ist in diesem Zusammenhang die für Tencalla unübliche Gestaltung durch eine umfangreiche Scheinarchitektur. Theresa Hauck bemerkt diese Tatsache zwar, ist jedoch der Ansicht, dass sich Tencalla „in Petronell (...) mit einer überzeugenden illusionistischen Architekturmalerei als Quadraturist etabliert.“²¹⁴ Ebenso hebt Brigitte Fassbinder den Sachverhalt, dass es der einzige Saal mit einer kompletten gemalten Wanddekoration ist, hervor und stellt sich die Frage, in wie weit die Wünsche des Auftraggebers für dieses für Tencalla

²¹³ KNALL-BRSKOVSKY 1984, S. 118.

²¹⁴ HAUCK 2010, S. 1.

ungewohnte System berücksichtigt wurden.²¹⁵ Auch Ivano Proserpi hat auf diese Unstimmigkeit hingewiesen.²¹⁶ Denn fest steht, dass Carpofo Tencallas Werke – mit Ausnahme von Petronell – allesamt durch reine Figurenmalerei charakterisiert sind²¹⁷ und lediglich durch Architekturversatzstücke begleitet werden, wie vergleichsweise im Passauer Dom. Diese sind jedoch in den Ausmaßen nicht einmal annähernd mit der perspektivischen Gestaltung in Petronell zu vergleichen. Hinzu kommt, dass Tencalla – wie bereits erwähnt – sein Freskowerk vorwiegend in Stucksysteme eingebunden hat. Dies ist beispielsweise in Schloss Trautenfels zu sehen. Dass er dennoch in Petronell eine solch gewaltige und noch dazu scheinarchitektonisch korrekte Konstruktion geschaffen haben soll, erweist sich vor diesem Hintergrund als durchaus fragwürdig.

Proserpi nimmt gerade wegen dieser Erkenntnis an, dass für die Scheinarchitektur nur ein Spezialist in Frage kommen könne, der aufgrund der einheitlichen Konzeption der Figuren- sowie Architekturmalerei eng mit Tencalla zusammengearbeitet haben muss.²¹⁸

Auch wenn diese These nicht nachgewiesen werden kann, ist sie dennoch nicht zu verachten, wenn man noch dazu die übliche Vorgehensweise und die Arbeitsteilung betrachtet. So nennen beispielsweise die Akten von Stift Melk 1731 „zwey Maler, einer von der Architectur nahmens Cajetan Fanti, der andere in der Figurenmahlerey berühmt mit Nahmen Paul Troger.“²¹⁹ In Göttweig sollte sich Paul Troger für die Hauptstiege laut Vertrag von 1738 „hierzu eines ihm anständigen Architektur Mahlers (...) bedienen.“²²⁰ Ebenso geht die Trennung der Aufgabenbereiche Architekturmalerei und Figurenmalerei aus der Bezahlung des Stiftes St. Florian hervor, das im Jahr 1749 „H. Barthlme Altomonte figuristae 500 fl dem architectur Mahler Antonio Tassi 600 fl“²²¹ bezahlt. All diese Dokumente beweisen, dass Architekturmalerei und Figurenmalerei durchwegs zwei getrennte Spezialgebiete waren, die erst durch Zusammenarbeit der beiden Künstler zu einem einheitlichen Gesamtkonzept verschmelzen konnten.

²¹⁵ FASSBINDER 1979, S. 10f. sowie FASSBINDER 1979, S. 12, Anm.3

²¹⁶ PROSERPI 1999, S. 130f.

²¹⁷ KARNER 2009, S. 437.

²¹⁸ KARNER 2009, S. 437.

²¹⁹ KUPFERSCHMIED 1995, S. 44. Zitiert nach ASCHENBRENNER/SCHWEIGHOFER 1965, S. 212, Nr.35.

²²⁰ KUPFERSCHMIED 1995, S. 44. Zitiert nach ASCHENBRENNER/SCHWEIGHOFER 1965, S. 214, Nr.59.

²²¹ KUPFERSCHMIED 1995, S. 44.

Ulrike Knall-Brskovsky bietet einen anderen Denkansatz: Sie zieht – aufgrund der Analogien der Scheinarchitektur zum Außenbau – die Möglichkeit in Betracht, dass der Architekt des Saaltraktes Einfluss auf die Quadratur dieses Saales genommen haben könnte, wenn er nicht sogar selbst die Entwürfe geliefert hat.²²² Auch wenn ohne Auffindung von Quellen keine der beiden Thesen eindeutig belegt werden können, wird dennoch immer wahrscheinlicher, dass Tencalla nicht allein für diese Art der Gestaltung verantwortlich gewesen sein kann.

Aufgrund der gänzlich anderen Bauaufgabe der Ausgestaltung eines prächtigen und würdevollen Festsaaes durch eine Triumphalarchitektur, sowie den unterschiedlichen Raumausmaßen, ist es mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden, die Ausmalung in Petronell in direkten Vergleich zu Vösendorf zu setzen. So könnte eine derartig wuchtige Säulenstellung in Vösendorf gar nicht zur Anwendung kommen. Dennoch sind gewisse Übereinstimmungen erkennbar. So lässt sich in Vösendorf – wenn auch nur in den Nischeninnenseiten – das Motiv der auf einem Marmor imitierenden Sockel stehenden sich nach oben verjüngenden Säulen in ihrer rahmenden Funktion nachweisen. (Abb.59) Gleichmaßen wird im Festsaal in Petronell jede reale Öffnung mit einer längsovalen Kartusche bekrönt. Diese durch Kartuschen ausgezeichneten Öffnungen sind auch in Vösendorf anzutreffen. Gewisse Analogien sind auch in der pastosen Farbigkeit festzustellen. Zu nennen wären beispielsweise das farbliche Absetzen und somit Akzentuieren der Kapitelle und der Basen oder jene Stellen an der rosa-rötlich wirkender Marmor imitiert werden soll.

Da über den tatsächlichen Autor der scheinarchitektonischen Fresken in Petronell bislang gänzliche Ungewissheit herrscht, kann auch über einen eventuellen Zusammenhang mit der in Vösendorf anzutreffenden Architektur keine klare Aussage getroffen werden.

III. Festsaal von Hagenberg

Eine aufgrund des Erhaltungszustandes nur beschränkte Möglichkeit eines Vergleiches bietet die Freskenausstattung im Festsaal von Hagenberg, die sehr

²²² KNALL-BRSKOVSKY 1984, S. 120.

zeitnah an Vösendorf²²³ zu verorten ist, aber nur fragmentarisch auf uns gekommen ist. (Abb.113) Die scheinarchitektonischen Malereien nahmen einst die Wände zur Gänze ein. In den heute nur noch bruchstückhaft erhaltenen Ausschnitten sind Architekturversatzstücke sichtbar. Zu erkennen sind Säulenstellungen, mit einer dazwischen eingestellten Figur – hier lassen sich Parallelen zu der Wandgestaltung im Petroneller Festsaal erkennen – oder auch einem Bäumchen in einem Tongefäß. Ebenso ist in der oberen Hälfte der Wand ein balkonartiger Aufbau zu sehen, auf dem ein Pfau seinen Platz auf einem herabhängenden, kostbarwirkenden Teppich mit orientalischer Musterung findet. Auch im Motiv des über das Geländer gehängten Teppichs machen sich auffällige Analogien zu Petronell bemerkbar. Es ist neben rötlichen und bläulichen Farben ein hellbeiger Farbton dominierend. Auch hier ist der schaffende Künstler bislang unbekannt, wodurch eine Aussage über einen eventuellen Bezug zu Vösendorf nicht möglich ist. Festzustellen ist jedoch, dass jene Fresken in Hagenberg in ihrer Farbigkeit - was das pastose Kolorit betrifft – durchaus Ähnlichkeiten mit den Vösendorfer Fresken und mit jenen in Petronell aufweisen. Auch das in ein Tongefäß eingepflanzte Bäumchen ist – trotz unterschiedlicher Gestaltung – bei der Vösendorfer Ausmalung bereits ins Motivrepertoire aufgenommen worden.

Besser hat sich dagegen die Ausstattung der dreijochigen Sala terrena im Erdgeschoss von Schloss Hagenberg erhalten. (Abb.114) In einer der Kartuschen sind zwei Putten dargestellt, die von einem zartblauen Himmel mit rosa-grauen Wolken hinterfangen werden. Auch wenn die Farbgebung des Himmels und die Auflockerung durch rosa-graue Wolkenbildung durchaus Übereinstimmungen zum Himmel in Vösendorf zeigt, ist der Puttenkörper stärker durchmodelliert, als dies bei den Vösendorfer Putten der Fall ist. Ebenso weicht die Gestaltung der Draperiebahnen leicht ab. Hier erbringt ein Vergleich der beiden Ausstattungen keinesfalls solch eindeutige Parallelen, dass man in dem Freskanten des Hagenberger Festsaals auch jenen Maler der Vösendorf Fresken vermuten könnte, obwohl manche Ähnlichkeiten nicht zu leugnen sind.

²²³ Ab 1679 ließ Theodor Graf Sinzendorf das Schloss umgestalten. An dieser Umgestaltung waren mehrere Künstler und Handwerker aus Italien beteiligt. Die Malereien wären zeitlich also um beziehungsweise bald nach den Vösendorfer Fresken anzusetzen.

Diese wenigen auf uns gekommenen Beispiele einer Gestaltung durch gemalte und illusionierte Architekturen sollen die Besonderheit der Vösendorfer Freskomalerei verdeutlichen. Denn trotz der in den Raummaßen vergleichsweise sehr kleinen Sala terrena in Vösendorf ist deren malerische Ausstattung in der Qualität keineswegs zu verkennen. Sie ist eines der frühen Zeugnisse der Gestaltung mit Quadraturmalerei und kann somit im Wiener Umland zu den ältesten ihrer Art im Hochbarock gezählt werden. Sie wäre demnach chronologisch sogar früher einzuordnen, als jene scheinarchitektonische Gestaltung im Palais Caprara, die bislang als die „älteste Quadratur des Hochbarock“ im Wiener Raum angesehen wurde.²²⁴

Aufgrund der nicht ausreichenden Aussagekraft der genannten Vergleichsbeispiele – sei es aufgrund eines mangelhaften Erhaltungszustands oder sei es wegen der gänzlich anderen Anforderungen, die die Ausmalung eines Festsaaes mit sich brachte - soll versucht werden, eine frühe Datierung aufgrund der Vergleiche mit zeitgleichen beziehungsweise zeitnahen Stuckausstattungen zu rechtfertigen. Denn fingierter Stuck ist demnach nichts anderes als echter Stuck, der mit Hilfe malerischer Mittel ersetzt wurde.²²⁵ Dadurch weist er denselben Motivschatz und analoge Eigenschaften auf und ist an denselben Stellen wie realer Stuck²²⁶ anzutreffen. Aufgrund dieses Sachverhalts kann realer Stuck durchaus als vergleichbare Grundlage für eine Rechtfertigung einer früheren Datierung herangezogen werden.

Ebenso wie die Stuckaturen kann die Ornamentik bei der Frage nach der zeitlichen Einordnung förderlich sein. Hier ist es vor allem der Ornamentdruck, der zeigen soll, dass die verwendete ornamentale Motivik der Vösendorfer Freskenausstattung bereits zu früheren Zeiten durchaus möglich war und auch durch Stiche ihre Verbreitung fand.

Eine Datierung um 1680 ist stilistisch durchaus noch vereinbar, wenn man auf das Rahmensystem und die Akanthusmotive im Stuck dieser Zeit blickt. So zeigt das Stucksystem im Gewölbe der Pfarrkirche Hietzing aus den 1660er Jahren eine

²²⁴ ÖRAG 1988, S. 17.

²²⁵ KUPFERSCHMIED 1995, S. 55.

²²⁶ KUPFERSCHMIED 1995, S. 55.

ähnlich gestaltete Rahmung und Betonung der Grate (Abb.115), wie jene illusionistisch gemalte Stuckrahmung am Deckenspiegel in Vösendorf. Ebenso wurde hier der zentrale Schnittpunkt der Grate optisch hervorgehoben.

Auch in Kremsmünster aus den 1680er Jahren sind ähnlich vegetabile Formen anzutreffen (Abb.116), ebenso wie in der Stadtpfarrkirche in Judenburg aus den 1670ern. Hier ist eine ähnliche Ornamentrahmung aus Akanthus mit Früchten und Blumen gebildet worden. (Abb.117)

Die Kartuschen mit Rollwerk, den Rand umspielenden Akanthuswedeln und Volutenabschluss in malerisch kräftiger Ausführung können ebenfalls für die vorgeschlagene Datierung um 1680 herangezogen werden. Dies belegt ein direkter Vergleich mit durch ähnliche Gestaltung charakterisierten Kartuschen von Carlone im Passauer Dom um 1680 (Abb.118-119) sowie mit einer Stuckkartusche im Schloss Elisabethenburg in Meiningen (Abb.120), die ab 1682 datiert wird. Denn auch hier finden sich Akanthusranken, die sich über den Kartuschenrand legen und in Kombination mit Rollwerk und Voluten auftreten. Im Fall von Meiningen sind sogar der Volutenabschluss in Verbindung mit einer Muschel vorhanden. Diese beiden Beispiele verdeutlichen ebenfalls die Entsprechungen zur Stuckdekorationen dieser Zeit.

Bei den ornamentalen Details – beispielsweise dem vegetabil gestalteten Ornamentfeld im oberen Bereich der Laibungen der Fensternischen, welche von drei breiten Rahmen umgeben ist (Abb.121) oder den Maskarons kann auf ältere Beispiele aus dem Bereich des Ornamentdrucks zurückgegriffen werden. So zeigt Heinrich Aldegrever in seinem Ornamentstich aus dem Jahr 1537 bereits eine ähnliche Behandlung der Ornamentik besonders im Bereich der vegetabilen Details. (Abb.122) In beiden Fällen entwächst die Akanthuswellenranke dem zentralen Motiv – im Fall von Vösendorf einer Knospe – von dem aus sie sich in beide seitlichen Richtungen entfalten kann. Ebenso sind in beiden Werken Halbfiguren zu erkennen, von denen sich im unteren Bereich die akanthusähnlichen Laubwerkwindungen entfalten. Diese Erkenntnis könnte auf ein mögliches Zurückgreifen des Vösendorfer Freskantens auf ältere druckgraphische Werke hindeuten. Zugleich kann die charakteristische Gestaltung des Akanthus auf eine frühe Datierung verweisen. Auch im Ornamentstich von Hans Sebald

Beham lassen sich in Bezug auf die Rahmung und die Maskarons Übereinstimmungen erkennen. (Abb.123)

Wie anhand dieser der erläuterten Vergleiche mit erhaltenen zeitnahen architekturillusionistischen Ausmalungen, sowie mit realem Stuckausstattung dieser Zeit, und in Anbetracht des ornamentalen Motivschatzes gezeigt werden konnte, lassen diese, ebenso wie die Übereinstimmung des Monogramms „C“ und „I“ mit dem Namen des einzigen Nachfolgers der Familie Buquoy – Karl Joseph – trotz fehlender Quellenlage eine Datierung um 1680 durchaus plausibel erscheinen.

4.6 Deutung der Ikonographie

Dem ikonographischen Programm der Vösendorfer Fresken in der Sala Terrena soll im folgenden Abschnitt Beachtung geschenkt werden.

Obwohl die mythologischen Bildinhalte der monochromen längsovalen Kartuschen, sowie jene monochromen Szenen in den Zwickeln der Stichkappen, in denen sich ein sehr spielerischen Umgang des Malers mit den Attributen gezeigt hat, aufgrund der mangelnden beziehungsweise nicht eindeutig lesbaren Attribute zum jetzigen Zeitpunkt im Einzelnen nicht zu klären waren, kann dennoch ein übergeordnetes Gesamtprogramm herausgelesen werden. Es handelt sich um eine auf die Familie Buquoy und deren Ruhm verweisende Ikonographie in Kombination mit starker Betonung des Themas Amor und Liebe.

Dem für die Grottenikonographie entsprechend meist typischen Element Wasser, wird in der Sala terrena des Schlosses Vösendorf verhältnismäßig wenig Platz eingeräumt. Lediglich die beiden in den Raumbereich hineinreichenden Springbrunnen an der Nordwand, ein in dem Zwickel einer Stichkappe dargestellter Putto, der einen Fisch über den Schultern trägt, sowie die Muschelformen, die den oberen Abschluss der Kartuschen bilden, können mit dem Element Wasser eindeutig in Verbindung gebracht werden und verweisen dadurch in geringem Maß auf das Grottenthema. Geht man von einer Deutung der längsovalen Kartuschen über den Bogenöffnungen der Fenster und Türen als eventuell lagernde Meeresgottheiten aus, so wären auch diese als auf das

Element Wasser bezugnehmend zu deuten. Leider kann dies jedoch nur als Vermutung aufgrund der Positionierung der Figuren gesehen werden.

Eindeutig auf das Thema Liebe und Amor verweisen die Putten in den Stichkappen. So wird der von Norden Eintretende gleich zu Beginn von Amors Pfeil erfasst und kann somit gleich beim Betreten der Sala terrena der alles besiegenden Liebe nicht entfliehen. Auf diese Thematik verweisen auch die beiden Putten in den zwei weiteren Stichkappen. Der in der gegenüberliegenden Stichkappe dargestellte Putto hält eine Fackel in der Hand und ist gerade dabei einen Pfeil zu zücken. Die Fackel kann in diesem Zusammenhang meiner Ansicht nach doppeldeutig interpretiert werden. Einerseits verdeutlicht sie die Liebe – in diesem Fall zu ihrem Gatten Ferdinand Karl und zu ihrem Sohn Karl Joseph – und andererseits kann sie in Bezug auf ihren Sohn, der im Gegensatz zu ihren beiden anderen Kindern das Kleinkindalter überlebt hat, als Symbol für das Leben gesehen werden. Ob eine weitere Interpretation als Hochzeitsfackel²²⁷ gegeben ist und somit eventuell auf das 1677 bestehende zehnjährige Ehejubiläum des Grafenpaares verweist, ist zwar denkbar, muss in diesem Fall jedoch Spekulation bleiben.²²⁸ Der dritte Putto befindet sich im hinteren Bereich des Raumes und präsentiert dem Betrachter das bereits geangelte Herz.

Auch in den mythologischen Szenen der monochromen Zwickelfelder könnte diese Thematik erkennbar sein. Durch die alternierende Darstellung einer jeweils männlichen und weiblichen Figur sind diese nicht nur als Versinnbildlichung der Aspekte des Männlichen und Weiblichen zu sehen, die zueinander vielleicht einen Bezug aufweisen, sondern es könnte sich womöglich sogar um Paare handeln, die zusammen gesehen werden müssen.²²⁹ Wenn dies der Fall wäre, würde die Thematik der Liebe eine weitere Steigerung erfahren. In Anbetracht der Schwierigkeiten bei der Identifizierung der dargestellten Figuren, kann dies jedoch nur eine Hypothese bleiben. Angesichts der Probleme einer Deutung, ist es auch

²²⁷ MATSCHE 1999, S. 342.

²²⁸ Auf dies wurde beispielsweise in der Ausmalung von Schloss Trautenfels verwiesen. Denn im Jahr der Entstehung der Fresken währte die Ehe zwischen Siegmund Friedrich II. Trauttmansdorff und seiner Gemahlin 20 Jahre. SCHEMPER-SPARHOLZ 1987, S. 308. Sowie SCHEMPER-SPARHOLZ 1996, S. 146. Auch im Festsaal des Palais Daun Kinsky wird die Fackel der Putten als Hochzeitsfackel interpretiert. Nach F. Matsche wird hier ebenfalls auf das 20-jährige Bestehen der Ehe angespielt. MATSCHE 1999, S. 342.

²²⁹ Diese Vermutung muss jedoch vorerst Theorie bleiben, da dies ohne sichere Identifizierung der Figuren nicht eindeutig zu beweisen ist.

denkbar, dass durch den Inhalt der Szenen – womöglich in Form von Allegorien – direkte Bezüge zu der Familie Buquoy hergestellt werden sollten, welche für uns heute nicht mehr ablesbar sind.

Dennoch wird – wie verdeutlicht werden konnte – der Liebesthematik innerhalb des Vösendorfer Freskenprogramms ein verhältnismäßig großer Platz eingeräumt. Dem ungeachtet darf die dargestellte Szenerie am zentralen Deckenspiegel in seiner Bedeutung nicht außer Acht gelassen werden. Die prominente Positionierung lässt vermuten, dass das Geschehen an der Decke, das für den Eintretenden sofort sichtbar war, viel eher programmbestimmend gewesen war. Durch das Monogramm mit den beiden Buchstaben „C“ und „I“ erhält die Thematik des Deckenbildes einen zeitgeschichtlichen Bezug. In dem Genius im mittleren Abschnitt des Deckenspiegels, der dem eintretenden Betrachter das Monogramm „C“ und „I“ würdevoll präsentiert kann eindeutig die Huldigung des Geschlechtes der Buquoy in Bezug auf den männlichen Nachfolger Karl Joseph gesehen werden. Karl Joseph war der einzige Sohn des Ehepaares Buquoy, der das Kleinkindalter überschritten hatte. Er war somit der Einzige, der die männliche Nachfolge bilden konnte und die Fortsetzung des Geschlechtes Buquoy bedeutete. In diesem Zusammenhang ist meiner Ansicht nach auch die Liebesthematik zu verstehen.

Ob die in vierfacher Ausführung etwas differenziert gezeigten Tierkämpfe in den Kartuschen oberhalb der Zitrusbäumchen möglicherweise mit einer allegorischen Dimension versehen werden können, bleibt nur zu vermuten. In diesem Zusammenhang soll der Blick auf Antonio Tempestas Folge der 24 Tierkämpfe um 1600²³⁰, geworfen werden. Auf deren Frontispiz bringt Tempesta eine Widmung an seinen Förderer Nerio Dragomanni. Hier werden die Tierkämpfe insofern mit einer allegorischen Bedeutung aufgeladen, als die Darstellungen auch als siegreicher Kampf der Tugend gegen das Laster gedeutet werden können.²³¹

Auch im Emblembuch des Julius Wilhelm Zincgref aus dem Jahr 1666 findet sich eine ähnliche Szenerie, die ebenfalls allegorisch aufgeladen wurde. (Abb.124) Der Text lautet: „Grosse Herten grosse Thaten. Warum erwürgt der Löw den Stier

²³⁰ LEUSCHNER 2005, S. 389.

²³¹ LEUSCHNER 2005, S. 389. Diese Allegorisierungsmöglichkeit wurde eingangs von Tempesta selbst behauptet.

und nicht die Ziegen? Er wil nicht an Schwachen siegen. So thut ein tapfrer Mann und liebt es vor die Welt wann er seines gleichen stellt.“

Die Frage, ob eine solche allegorische Deutung auch im Falle der Vösendorfer Tierkampfszenen vom ausführenden Maler beziehungsweise dem Auftraggeber beabsichtigt gewesen ist, oder ob man diesen lediglich einen dekorativen Zweck zuschreiben kann, muss zum jetzigen Zeitpunkt ungeklärt bleiben. Fest steht jedoch, dass das Thema der Tierkämpfe als solches auf die als Privileg des Adels anzusehende Jagd Bezug nimmt, indem sie auf die Tierhetzen verweist, wie sie als fürstliche Vergnügungen an den Höfen veranstaltet wurden.²³² In diesem Sinne können die in Vösendorf zur Darstellung gebrachten Tierkämpfe zweifelsfrei als Symbol für den Stand des Adels, dem Ferdinand Karl Buquoy zuzurechnen war, verstanden werden.

Ebenso fungieren die in vierfacher Ausführung dargestellten antikisierend wirkenden nackten Krieger mit Schild in den rot-monochrom gehaltenen Kartuschen als Bedeutungsträger in Bezug auf die Huldigung des Schlossbesitzers und dessen Sohn. Der intendierte Deutungsinhalt wird durchaus nachvollziehbar, wenn man einen Blick auf die Widmung aus Adrian Joseph Willemins Werk „Le portrait d un veritable heros“ aus dem Jahr 1684 wirft, welches dem Grafen Ferdinand Karl Buquoy gewidmet ist.²³³

„Da Sie, Monseigneur, einen sehr feinen Geschmack haben sowie die Fähigkeit, ein Werk solcher Natur anzuerkennen (.....) Nachdem Sie seit Ihrer frühesten Jugend geübt sind in der schönen Kunst der Helden, mit viel Weisheit, Fleiß und Umsicht, indem Sie so viele Jahre in der Schule des Mars (Kriegskunst) verbracht haben, um militärische Vervollkommnung zu erlangen, haben Sie unter Mühen und Gefahren oft Ihr Leben aus Spiel gesetzt, mit ebenso viel Mut wie Ruhm für die Verteidigung und Ehre der Heimat auch reichlich Ihr eigenes Blut durch ehrenvolle Verwundungen vergossen, von denen man noch an Ihrem Körper ruhmreiche Narben sieht (....) Wer in der Tat Ihren Anteil daran betrachtet, mit ihrem adeligen Auftreten, das Sie bei allen Ihren Taten gezeigt haben, und das Sie

²³² Online-Artikel „Barocker Silberbecher kehrt zurück“ (<http://www.dessau.de/Deutsch/Archiv/Barocker-Silberbeche-02476/>)

²³³ SCHÖNDORFER 2011, S. 71.

zum tugendhaftesten Prinzen auf Erden macht, großartiger als alle Monarchen, muss glauben, dass sich in Ihrem schönen Körper eine sehr schöne Seele befindet und muss Sie als einen sehr glücklichen Nachfolger aller mit heroischen und kriegerischen Tugenden ausgestatteten unbesiegbaren Achille und glorreichen Hektore erkennen, von denen Ihr die oben aufgedeckten Neigungen, das Gefühl für Ehre, einen kriegerischen und edlen Geist erhalten habt, abstammend vom adeligen Blut der Longueval, das seit so vielen Jahrhunderten eine glückliche Reihenfolge von Helden hervorbringt, von großen Hauptmännern (Heerführern), deren Siege und Triumphe während der Kreuzzüge und Heiligen Kriege die Länder Deutschland, Spanien, Frankreich, Italien, die Niederlande, Afrika und Ägypten bewundert haben.“²³⁴

In dieser Widmung wird ohne Zweifel auf seine heldenhaften, kriegerischen Taten und Fähigkeiten Bezug genommen, sprich als Sinnbilder von Stärke. Diese Tugendeigenschaft der kriegerischen Stärke soll dem Besucher durch die antikisierend und muskulös wirkenden Krieger in den Kartuschen aufgezeigt werden und sie können somit als Sinnbilder von Stärke gedeutet werden. Sie zählt zu den Grundeigenschaften eines jeden Adligen und findet in den Darstellungen dieser Kartuschen vollkommen ihre Entsprechung. Betrachtet man nun den Anbringungsort dieser Kartuschen als Bekrönung der Nischen mit den antiken Kaiserbüsten, so könnte man durchaus gewillt sein, darin eine besonders tugendhafte und den Taten antiker Helden entsprechende Handlungsweise sehen zu wollen.

Die schwebenden Engel, die Gegenstände wie Ketten und Prunkschalen herbeitragen, können als Symbol der Macht und des Reichtums gesehen werden. Sie können durchaus im Zusammenhang mit der 1673 erfolgten Aufnahme der Buquoys in den niederösterreichischen Herrenstand und somit als Visualisierung des sozialen Aufstiegs verstanden werden. In diesem Sinne könnte möglicherweise auch der Baldachin mit den eingestellten Prunkvasen aufgrund seiner prominenten und auffälligen Platzierung als Präsentation des Reichtums gedeutet werden. Dass ursprünglich noch eine weitere Bedeutungsebene

²³⁴ SCHÖNDORFER 2011, S. 71. Übersetzung aus dem Französischen nach WILLEMIN 1684.

intendiert war, lässt die ungewöhnliche Gestaltung zwar vermuten, doch diese konnte bislang nicht erfasst werden.

Einzig das Wappen der Familie würde den Grafen Ferdinand Karl Buquoy als Auftraggeber sowie die Allusion auf die Familie Buquoy noch bekräftigen. Es ist durchaus vorstellbar, dass dieses an der heutigen Fehlstelle entweder in der linken Hand oder gar von einem zweiten Genius präsentiert worden ist. Dies kann jedoch aufgrund der Fehlstelle nur eine Annahme meinerseits bleiben.

Von einer monumentalen mythologischen Heldenapotheose oder einer vergöttlichenden Verherrlichung, wie sie seit dem Beginn des 18. Jahrhundert häufig in Deckengemälden – beispielsweise der Wiener Adelspaläste – anzutreffen ist, kann bei den Vösendofer Malereien nicht die Rede sein. Dennoch sind durch den deutlichen Hinweis auf den Auftraggeber Buquoy der dahinter stehende Gedanke und die auf den Betrachter wirkende Intention sehr verwandt, nämlich das Präsentieren seiner selbst. Auch der Gedanke der Memoria wird dadurch verdeutlicht.

Nun stellt sich die Frage, ob eine historische Begebenheit Anlass für solch eine ikonographisch beladene Dekoration gewesen sein könnte. Einerseits spricht das Monogramm bereits für eine solche Motivation. Es war die Geburt und das Überleben des Kleinkindalters ihres Sohnes Karl Joseph, das die männliche Nachfolge sichern sollte. Andererseits kann durch die Prunkgegenstände herbeitragenden Putten durchaus eine Anspielung auf die im Jahr 1672 erfolgte Aufnahme in den Niederösterreichischen Herrenstand und die damit verbundene Standeserhöhung gesehen werden. Zusätzlich wäre durch den Fackel tragenden Putto ein Verweis auf das zehnjährige Hochzeitsjubiläum durchaus denkbar. Angesichts der Fülle an Verweisen auf den Auftraggeber kann der Vösendorfer Freskenausstattung eine weitere Besonderheit zugesprochen werden. Denn durch die Darstellung der Buchstaben, sowie die Anhäufung der von Putten präsentierten Prunkgegenständen und den szenischen Inhalten der Kartuschen geht die Vösendorfer Sala terrena – was den Bezug auf den Auftraggeber betrifft – durchaus über die übliche Anbringung der Wappen hinaus.²³⁵

²³⁵ So war beispielsweise bereits in den Grotten von Hellbrunn der Hinweis auf den Auftraggeber gegeben. MAUE 1997, S. 511ff. Auch in der Sala terrena in Schloss Greinburg sind die Wappen des Auftraggebers

4.7 Annäherung an einen Künstlerkreis

Über den ausführenden Freskanten der Vösendorfer Ausmalung herrscht gleichermaßen Unwissenheit, wie über dessen künstlerische Herkunft beziehungsweise der Frage nach dessen Künstlerkreis. Angesichts der fehlenden Quellen können im folgenden Abschnitt nur Denkansätze dargelegt werden, die zu weiteren Anregungen dienen sollen. Der Versuch die Fresken einer namentlich fassbaren Künstlerpersönlichkeit zuzuschreiben würde sich daher als aussichtsloses Unterfangen und somit wenig zielführend erweisen.

Neben der zeitlichen Einordnung der Fresken ist auch im Zusammenhang mit dem schaffenden Künstler der Vösendorfer Freskenausstattung Dr. Ilse Schöndorfer hervorzuheben, die sich bislang als einzige mit dieser Fragestellung auseinandersetzt hat. In diesem Kontext verweist sie auf die familiären Beziehungen zu Ernst III. Graf Abensperg Traun und wirft im weiteren Verlauf – aufgrund eines erhaltenen Briefes aus dem Jahr 1672 – die Frage auf, ob nicht Giacomo Tencalla, ein Verwandter und Werkstattmitarbeiter des Malers Carpoforo Tencalla, der Autor der Fresken sein könnte.²³⁶ Sie führt dies auf die Vertrautheit mit der Malweise Carpoforos zurück. Im Folgenden wird sich jedoch zeigen, dass sich diese Vermutung bei genauerer Betrachtung – auch in Bezug auf Giacomos Malstil – als nicht haltbar herausstellt.

Vorab muss jedoch an dieser Stelle die voraussichtlich nicht zu klärende Frage aufgeworfen werden, ob es – wie es im Fall des Petroneller FestsaaIs vermutet werden kann – auch in Vösendorf – eine Trennung der beiden Aufgabenbereiche Architekturmalerei und Figurenmalerei als anzunehmen gilt. Denn da den Figuren nur ein sehr geringer Platz innerhalb der Gestaltung eingeräumt wurde, kann es meiner Ansicht nach auch denkbar sein, dass diese von einem einzelnen Künstler stammen könnten. Sollte jedoch eine solche Aufgabentrennung der Fall gewesen sein, müssten die im Folgenden dargelegten Analogien in Hinblick auf den Figurenmaler verstanden werden. Dieser Gedanke würde mit sich bringen, dass der Architekturmaler weiterhin im Dunkeln bleiben muss. Da diese Problematik

am Deckenspiegel angebracht. Als späteres Beispiel wäre hier die Grotte in Schloss Goldegg anzuführen, an deren Decke das Wappen der Auersperg durch zwei Putten präsentiert wird und die ins frühe 18. Jahrhundert zu datieren ist. WIEDLACK 2011, S. 74.

²³⁶ SCHÖNDORFER 2011, S. 105f.

nicht zu klären sein wird, wirkt sich dies auf den Versuch, die Fresken einem künstlerischen Umfeld eines Malers zuzuordnen, ebenfalls erschwerend aus.

Angesichts der Gestaltungsweise könnte aber – wenn nicht sogar eine italienische Herkunft – eine italienische Schulung in Betracht gezogen werden. Dies lässt auch die frühe Entstehungszeit der Malereien erwarten, in der fast durchwegs oberitalienische Bau- und Ausstattungskünstler in Wien und dessen Umkreis tätig waren.²³⁷ Man könnte sogar anhand der Fülle an dekorativen Elementen und der Bereicherung der Architektur durch Kartuschen und Reliefs, sowie das Respektieren und Beibehalten der Raumgrenzen – darin lässt sich der Hauptgrundsatz der bolognesischen Wanddekoration erkennen²³⁸ – die Kenntnis dieser dekorativen bolognesischen Richtung vermuten. Dies muss jedoch – solange keine namentliche Nennung erfolgen kann, nur eine Hypothese bleiben. Dennoch soll nun in folgendem Abschnitt der Abhandlung der Versuch unternommen werden, den unbekannten Freskanten der Vösendorfer Malereien einem Künstlerkreis beziehungsweise dem Umfeld eines Malers zuzuordnen.

In diesem Zusammenhang soll zu Beginn der Blick auf den bereits erwähnten Brief, der am 7. August 1672 in Wien verfasst und an Karl II. von Liechtenstein-Kastelkorn adressiert wurde²³⁹, gerichtet werden. In diesem Schreiben bestätigt der Maler Giacomo Tencalla dem Bischof, dass er seine Anweisungen erhalten habe. Gleichzeitig entschuldigt er sich, dass er nicht nach Mähren kommen kann, da er an den Auftrag gebunden ist, die Räume des Grafen Buquoy auszustatten. Graf Buquoy wollte noch weitere Aufträge für ihn, doch der Maler wies diese zurück, da er sich den Anweisungen des Bischofs verpflichtet fühlte.²⁴⁰

Aus diesem Brief geht zwar nicht eindeutig hervor, welcher Graf Buquoy gemeint ist, doch Mádl hält es für sehr wahrscheinlich, dass dieser mit Ferdinand Karl Buquoy gleichzusetzen ist.²⁴¹ Dieser durchaus plausiblen Ansicht schließe ich mich an, da Ferdinand Karl Buquoy am 13. Februar 1672²⁴² in den

²³⁷ KRAUS/MÜLLER 1991, S. 9. Erst ab 1690 setzten sich einheimische Künstler gegenüber den bisher dominierenden Italienern allmählich durch. IRMSCHER 2000, S. 487.

²³⁸ KNALL-BRSKOVSKY 1984, S. 54.

²³⁹ MADL 2008, S. 42.

²⁴⁰ MADL 2008, S. 42.

²⁴¹ MADL 2008, S. 42.

²⁴² WISSGRILL 1794, S. 419.

niederösterreichischen Herrenstand aufgenommen wurde und im Umkreis von Wien Besitzungen in Eßling, Vösendorf und Neuwaldegg erwarb. Lediglich bei Franz Karl Wissgrill ist zu lesen, dass Ferdinand Karl Buquoy neben Eßling, Neuwaldegg und Vösendorf²⁴³ das ständische „Freyhaus“ in der Kärntnerstraße gegenüber dem Bürgerspital angekauft hatte.²⁴⁴ Hierfür war es zwar nicht möglich einen eindeutigen Beleg zu finden, dennoch erscheint mir der Besitz in Wien aufgrund des Briefes durchaus plausibel.

Das Datum 1672 lässt die These Schöndorfers, dass es sich bei dem Auftrag, den Giacomo Tencalla für den Grafen Buquoy erledigen musste, möglicherweise um die Ausgestaltung im Schloss Vösendorf handeln könnte, eher unwahrscheinlich erscheinen, denn zu diesem Zeitpunkt war Karl Joseph – auf den sich das Monogramm „C“ und „I“ bezieht – noch nicht geboren. Eine mögliche spätere Hinzufügung dieses Monogramms nach dessen Geburt im Jahr 1673 schließe ich ebenfalls aus, da die frühen 1670er Jahre aus stilistischen Gründen kaum mehr vertretbar erscheinen. Viel eher ist – wie bereits in einem oberen Abschnitt näher erläutert – an eine Einordnung in die späten 1670er beziehungsweise frühen 1680er Jahre zu denken. Dies würde mit sich bringen, dass Giacomo Tencalla als Freskant in Vösendorf nicht in Frage kommen kann, da er sich zu diesem Zeitpunkt dem Bischof von Olmütz Karl II. von Liechtenstein-Kastelkorn verpflichtet fühlte und weitere Aufträge des Grafen Buquoy daher ablehnen musste. Abgesehen von der Tatsache, dass von Giacomo Tencalla keine scheinillusionistische Architekturmalerei bekannt ist, kann die These, dass Giacomo der Freskant in Vösendorf war, auch einem stilistischen Vergleich, keinesfalls Stand halten. Dies wird durch einen Blick auf die Hesperidenfresken der Villa Troia verständlich. (Abb.125) Alleine schon die Unterschiede in der Gestaltung der Figuren und deren Draperie schließt die Autorschaft Giacomos in Vösendorf gänzlich aus.

Einen weiteren Anhaltspunkt für meine Vermutung, dass der Freskant im Umkreis von Giacomo beziehungsweise Carpoforo Tencalla zu suchen ist, bieten die familiären Beziehungen der Familie Buquoy: Maria Margaretha Buquoy, geborene

²⁴³ Im Bezug auf Vösendorf kann die Angabe nicht stimmen, dass Graf Buquoy das Schloss 1671 von der Gräfin von Hofkirchen erworben haben soll.

²⁴⁴ WISSGRILL 1794, S. 419.

Abensperg und Traun, war die Tochter des Ernst III. Graf von Abensperg Traun und Catharina Ursula Freiherrin von Weber. Bereits im Jahr 1667²⁴⁵ vermählte sich Maria Margaretha mit Ferdinand Karl Graf von Buquoy.²⁴⁶ Der Kaiser ehrte den Grafen Traun sogar, indem er bei der Hochzeit seiner Tochter Maria Margaretha anwesend war.²⁴⁷

In den Jahren 1660 und 1661 ließ ihr Vater bereits den Hauptbau des Abensperg-Traunschen Sitzes in Wien von Carpofo Tencalla gestalten.²⁴⁸ Wie diese Malereien aussahen, ist leider nicht bekannt, da dieses Palais im Jahr 1857 abgebrochen wurde. Bald darauf ließ Ernst III. Abensperg Traun 1666²⁴⁹ sein Schloss in Petronell, das nicht allzu weit von Vösendorf entfernt liegt, von Carpofo Tencalla malerisch ausstatten. Mit einigen Unterbrechungen zog sich diese Ausgestaltung bis in das Jahr 1677 hin. Diese engen familiären Beziehungen könnten einen Hinweis auf den seit frühestens 1673 beziehungsweise einige Jahre später in Vösendorf beschäftigten Freskanten liefern.

Durch den erhaltenen Brief sowie die familiären Verbindungen zu Ernst III. Graf Abensperg Traun, dem Auftraggeber von Carpofo Tencalla, ist der Kontakt zum Umkreis von Carpofo und Giacomo Tencalla eindeutig nachgewiesen. Darin könnte der einzige Anhaltspunkt gesehen werden, den wir in Bezug auf den Freskanten haben. Ebenso der im Brief geäußerte Wunsch des Grafen Buquoy an Giacomo Tencalla – er möge doch noch weitere Aufträge für ihn ausführen – könnte darauf hindeuten, dass Graf Buquoy an Stelle des nicht mehr zur Verfügung stehenden Giacomo Tencalla auf einen Schüler oder einen Freskanten aus dessen Umkreis beziehungsweise dem Umkreis von Carpofo zurückgegriffen haben könnte. Ebenso denkbar wäre es, dass der Auftrag durch eine Vermittlung über einen der beiden genannten Maler zustande gekommen ist.

²⁴⁵ WISSGRILL 1794, S. 420.

²⁴⁶ Nachdem Graf von Buquoy im Jahr 1685 verstorben war, ging Maria Margaretha eine zweite Ehe mit Theodor Albert Heinrich Graf von Stratmann ein. Siehe hierzu: WISSGRILL 1794, S. 420.

²⁴⁷ SCHÖNDORFER 2011, S. 69.

²⁴⁸ KITLITSCHKA 1970, S. 212. In diesem Zusammenhang ist auch Jacob Bonvicini zu nennen, der vermutlich mit jenem Jacob Burnacini gleichzusetzen ist, der 1667 als Hofmaler genannt wird. Er soll im Palais in der Herrengasse für den Grafen Abensperg und Traun vier Obergeschosse ausgemalt haben. Leider ist keines seiner malerischen Werke erhalten um einen Vergleich anzustellen. Denn auch hier wäre eine Vermittlung über familiäre Beziehungen denkbar.

²⁴⁹ KITLITSCHKA 1970, S. 214.

Leider ist es beim jetzigen Stand der Forschung nicht möglich diesen Freskanten mit einem Namen in Verbindung zu bringen.

Da Giacomo selbst einerseits wegen der bereits oben erläuterten Gründe als Freskant nicht in Frage kommen kann und andererseits stilistisch wie auch kompositorisch stark von seinem Lehrer Carpofo Tencalla beeinflusst war, soll der Fokus im weiteren Verlauf auf Carpofo Tencallas Werke gelegt werden.

Dass auch Carpofo für die vollständige Freskenausstattung in Vösendorf nicht verantwortlich gemacht werden kann, ergibt sich bereits aus der scheinarchitektonischen Gestaltung. Aber auch in Anbetracht einer möglichen Aufgabentrennung, lässt der Blick auf die Putten und Knabengestalten eine solche Annahme höchst unwahrscheinlich erscheinen. So macht sich bereits bei der Betrachtung der tanzenden Kinder im Schloss Trautenfels aus dem Jahr 1670 eine gänzlich andere Körperauffassung Tencallas bemerkbar. (Abb.126) Carpofo Tencalla verleiht seinen Knabengestalten neben sehr runden pausbackigen Gesichtern ein viel kräftigeres und stärkeres Körpervolumen, das bei den Vösendorfer Putten gänzlich fehlt.

Trotz dieser Differenzen kann die Theorie, dass der Freskant – zumindest jener, der die figuralen Szenen geschaffen hat – im Umfeld des Carpofo Tencalla anzusiedeln sein könnte, aufrecht erhalten werden. Denn angesichts der Analogien der zartrosa gestalteten Wolkenbildungen in der Himmelsszenerie, die bereits angesprochen wurden, sowie die – der Entfernung entsprechend – nach hinten kleiner werdenden Zypressen oder die Zitrusbäumchen können so manche Ähnlichkeiten und Motivübernahmen gesehen werden.

Besonders in den begleitenden monochromen Figurendarstellungen Carpofo Tencallas lassen sich Ähnlichkeiten feststellen.²⁵⁰ Ebenso weisen Tencallas einfarbige weibliche Figuren eine ähnliche Gestaltungsweise auf. Auch hier findet man runde Gesichter ohne besonders ausgeprägter Mimik.²⁵¹ Am deutlichsten veranschaulicht dies der direkte Vergleich zwischen den Vösendorfer Zwickeldarstellungen (Abb.127) und den beiden begleitenden Szenen in den

²⁵⁰ zB jene begleitenden Figuren in der Kirche in Bissone, die eine ähnliche Komposition wie die lagernden Frauen um das Mittelbild in Trautenfels aufweisen. GRAFF 2000, S. 55.

²⁵¹ GRAFF 2000, S. 133.

länglich oval geschwungenen Kartuschen im Schloss Trautenfels, die durch die lagernde Figur und die begleitenden Putten ein ähnliches Kompositionsschema aufweisen. (Abb.128) Denn genau wie in den Zwickelfeldern der Vösendorfer Ausstattung wird auch in Trautenfels eine lagernde weibliche Figur mit gescheitelterm gelocktem Haar gezeigt. Anstelle des begleitenden Puttos sind jedoch nun zwei Knaben in die Szene eingefügt worden. Die größten Analogien machen sich aber in der Haltung der Frau und in ihrem Bezug zu den Knaben bemerkbar. Wie in Vösendorf wendet die Figur den Blick zur Seite auf den Boden und streckt den Knaben zugleich ihre Hand fordernd entgegen. Diese Körperhaltung findet in Vösendorf gänzlich ihre Entsprechung. Auch in der Art wie die Draperie die Frau umhüllt, lassen sich gewisse Parallelen erkennen. Lediglich in der Faltengebung sind Unterschiede zu erkennen. In der zweiten kleinen Kartusche in Trautenfels ist ebenfalls das Einbeziehen des Puttos durch die Gesten der Hände spürbar. (Abb.129)

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass sich aufgrund der familiären Verbindungen und des aufgefundenen Briefes durchaus der Kontakt zu Giacomo beziehungsweise dessen Verwandten Carpofo Tencalla nachweisen lässt. Dadurch wäre ein Künstler aus deren Umkreis beziehungsweise durch deren Vermittlung insofern denkbar, da gewisse Parallelen festgestellt werden konnten. Gänzlich ungeklärt bleibt hingegen die Frage des künstlerischen Einflusses in Bezug auf die Architekturmalerei, da diese Art der Gestaltung im 17. Jahrhundert vor allem in einer Sala terrena nicht der gängigen Gestaltungsweise entspricht. Da jedoch nicht geklärt werden konnte, ob es eine Aufgabentrennung im Bereich Architektur- und Figurenmalerei in Vösendorf gegeben hat, wird der Versuch eine Künstlerpersönlichkeit fassen zu können zusätzlich erschwert.

5. Zusammenfassung

Obwohl der Ort Vösendorf vermutlich seit dem 11. Jahrhundert besiedelt war, findet der Name Vösendorf erstmals 1175 urkundliche Erwähnung. Auch wenn eine Burg mit hoher Wahrscheinlichkeit schon zu einem früheren Zeitpunkt existiert hat, kann diese erst im frühen 14. Jahrhundert durch eine schriftliche Quelle nachgewiesen werden. In diesem Zusammenhang wird auch der erste namentlich fassbare Besitzer der Burg – Konrad Praitenfelder – genannt. Die Zeit nach diesem war durch einen stetigen Besitzerwechsel charakterisiert.

Das Aussehen der ursprünglichen Anlage konnte bislang nicht eindeutig rekonstruiert werden. Man kann aber davon ausgehen, dass in der frühesten Form an einen Wohnturm gedacht werden kann, aus dem sich im Laufe der Zeit durch Anbauten eine Vierflügelanlage entwickelt hat.

Eine solche Wehrburg wird skizzenhaft bei Commissarius Pögl im Jahr 1558 zur Darstellung gebracht. Wie gezeigt werden konnte handelt es sich hierbei um den Zustand vor der großen Umgestaltung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Mit dem erhaltenen Vertrag zwischen dem Schlossbesitzer Erlbeck und dem Baumeister Camata aus dem Jahr 1564 geht nun der Beginn jener Umgestaltung einher, der das Schloss sein heutiges Aussehen zu verdanken hat und die schlussendlich unter den Hofkirchen vor 1600 vollendet wurde.

Georg Matthäus Vischer präsentiert uns diese Anlage in einem Stich aus dem Jahr 1672 noch in der Form des späten 16. Jahrhunderts, wie sie auch heute noch wegen nur sehr geringer Umbauten auf uns gekommen ist.

Über die Gestaltung der Innenräume ist wenig bekannt. Erst 1997 ist man im Zuge der Revitalisierungsmaßnahmen auf einen beträchtlichen Malereibestand in der Sala terrena gestoßen, der bislang – abgesehen von der Erwähnung der Existenz bei Dehio und einem unveröffentlichten Artikel von Dr. Ilse Schöndorfer – keiner kunsthistorischen Untersuchung unterzogen worden ist. Auch die Quellen schweigen was die Ausmalung betrifft.

Wie im Zusammenhang mit der zeitlichen Einordnung gezeigt werden konnte, kann eine Datierung um 1680 in Betracht gezogen werden. Alleine schon

angesichts der frühen Datierung kann der Vösendorfer Malerei eine enorme kunsthistorische Bedeutung zugesprochen werden.

Diese Tatsache bezeugte auch der Vergleich mit früheren beziehungsweise zeitnahen scheinarchitektonischen Raumgestaltungen. Es konnte festgestellt werden, dass es sich bei diesen Vergleichsbeispielen stets um die Ausmalung eines Festsaals handelt. Eine Gestaltung einer Sala terrena mit derartigen Quadraturen war nicht ausfindig zu machen. Diese Erkenntnis bestätigt auch der Blick auf Beispiele des illusionistischen Typus der Sala terrena. Erst im Palais Trautson haben wir es mit einer ebenbürtigen Architekturgestaltung innerhalb einer Sala terrena zu tun.

In Anbetracht der Bauaufgabe der Sala terrena konnte eine weitere Besonderheit bei der Vösendorfer Gestaltung hervorgehoben werden: Die Szenerie am Gewölbespiegel kann aufgrund der angebrachten Ligatur mit dem Namen des Sohnes des Ferdinand Karl Buquoy, Karl Joseph in Einklang gebracht werden. Dadurch konnte nachgewiesen werden, dass das Geschehen eindeutig als Huldigung des Geschlechts der Buquoy in Bezug auf den männlichen Nachfolger Karl Joseph verstanden werden kann. Für einen derartigen Bezug auf den Auftraggeber in einer Sala terrena konnte im 17. Jahrhundert ebenfalls kein Vergleich erbracht werden.

Abschließend wurde der Versuch unternommen, die Frage nach dem Autor der Vösendorfer Fresken beziehungsweise dessen Umfeld zu klären. Diese Aufgabenstellung wirft, neben der Deutung der mythologischen Nebenszenen, die meisten Fragen auf. Hier konnte festgestellt werden, dass aufgrund enger familiärer Beziehungen zu der Familie Abensperg-Traun, sowie durch einen Brief des Ferdinand Karl Buquoy der Kontakt zu Carpofo Tencalla denkbar war, während er im Falle von Giacomo Tencalla sogar bestätigt werden konnte. Auch wenn – wie gezeigt werden konnte – ein stilistischer Vergleich beide als Schöpfer gänzlich auszuschließen scheint, waren dennoch ausreichend Analogien zu finden, um den Künstler in deren künstlerisches Umfeld verorten zu wollen.

Mit dieser Vermutung meinerseits soll der Ausschlag für eine weitere intensive Beschäftigung mit dem Freskenprogramm in Vösendorf gegeben werden, da

dieser Ausmalung – angesichts der frühen Datierung, der Gestaltung durch Scheinarchitekturen, sowie dem Bezug zum Auftraggeber – im Zusammenhang mit der Bauaufgabe der Sala terrena eine beträchtliche kunsthistorische Bedeutung beizumessen ist.

6. Literaturverzeichnis

Quellen:

HHStA

Haus-Hof-und Staatsarchiv, Herrschaftsarchiv Vösendorf, Karton 5, 6a.

BDA, LK NÖ

Bundesdenkmalamt, Landeskonservatorat Niederösterreich, Krems, Akte Vösendorf.

Publikationen:

ASCHENBRENNER/SCHWEIGHOFER 1965

Wanda Aschenbrenner, Gregor Schweighofer: Paul Troger, Salzburg 1965.

BERGER 2004

Eva Berger, Historische Gärten Österreichs: Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930. Wien 2004.

BRICHTOVA 2002

Dobromila Brichtová: Schloss Mikulov, Regionalmuseum Mikulov 2002 1. Aufl.

BRUCHER 2001

Günter Brucher: Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark, Graz 2001.

BÜTTNER 1966

Rudolf Büttner, Burgen und Schlösser in Niederösterreich. Viertel unter dem Wienerwald, Wien 1966.

BÜTTNER 1988

Rudolf Büttner/B.Faßbinder, Burgen und Schlösser zwischen Mödling, Purkersdorf und Klosterneuburg, Wien 1988.

COECKELBERGHE-DÜTZELE 1846

Gerhard Robert Walther von Coeckelberghe-Dützele: Curiositäten- und memorabilien-Lexicon, 1846.

CSENDES 2009:

Peter Csendes, Wiener Neudorfer Nachbarschaftsprobleme im 16. Jahrhundert. In: Unser Neudorf 10/2 (2009), S. 26 ff.

CZYMMEK 1981

Sabine Czymmek: Die architektur-illusionistische Deckenmalerei in Italien und Deutschland von den Anfängen bis in die Zeit um 1700. Beiträge zur Typologie, Herleitung, Bedeutung und Entwicklung, phil. Diss., Köln 1981.

DEHIO 2003

P. Eichinger-Rosenberger, C. Benedik: Dehio-Handbuch: Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich südlich der Donau, Bd. 2, Horn-Wien 2003.

DVORAK 1920

Max Dvořák: Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien, Wien 1920.

FASSBINDER 1979

Brigitte Faßbinder: Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum (Diss.) Wien 1979.

FISCHER 1824

Maximilian Fischer: Historische und topographische Darstellung von Medling und seiner Umgegend: Mit besonderer Rücksicht auf Pfarren, Stifte, Klöster, milde Stiftungen und Denkmähler: mit zwey Abbildungen, und der Karte des Decanates, Bd. 3, 1824.

FISCHLEIN 1996

Theo Fischlein (Gesamtredaktion): 1966-1996. 30 Jahre Marktgemeinde Vösendorf, Vösendorf 1996.

GABIS 2001

Birgit Maria Gabis: Die malerische Ausstattung der Stiftskirche Vorau. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des „Farbbarock“ in Österreich. Wien 2001.

GARAS 1962

Klara Garas: Carlo Carlone und die Deckenmalerei in Wien. In: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, Bd. VIII. 1962, S. 261-277.

GRAFF 2000

Hedwig Graff: Carpoforo Tencalla, Sein Werk nördlich der Alpen, Graz 2000 (Diplomarbeit)

HAUCK 2010

Theresa Hauck: Carpoforo Tencalla. Die Wechselwirkung zwischen gemalter und gebauter Architektur, Wien 2010.

HERGET 1954

Elisabeth Herget, Die Sala Terrena im deutschen Barock, Frankfurt am Main 1954.

IRMSCHER 2000

Günther Irmischer: Akanthus: Zur Geschichte der Ornamentform. In: Barockberichte. Bd. 26/27, 2000, S. 461-532.

KARNER 1995

Herbert Karner: Zur Rezeption des Scheinarchitektonischen Werkes von Andreas Pozzo in den habsburgerischen Ländern nördlich der Alpen im 18. Jahrhundert, (Univ. Diss.), Wien 1995.

KARNER 1999

Herbert Karner: Architektur und Raumbild im 18. Jahrhundert. Raumkunst zwischen Architektur und Quadratur, in: Römische Historische Mitteilungen, Bd. 41, 1999, S. 223-238.

KARNER 2009

Herbert Karner: Die ideale Ebene – ein Mythos der Wiener Deckenmalerei des Barock, in: J. Kroupa, M. Šeferisová Loudová, L. Konečný (Hgg.), Orbis Artium (Festschrift Lubomír Slavíček), Brno 2009, 439–444.

KEIBLINGER 1851

Ignaz Franz Keiblinger: Geschichte des Benediktinerstiftes Melk in Niederösterreich, seiner Besitzungen und Umgebungen. Bd. 1: Geschichte des Stiftes, Wien 1851.

KITLITSCHKA 1967

Werner Kitlitschka: Das Schloß Petronell in Niederösterreich. Beiträge zur Baugeschichte und kunsthistorischen Bedeutung, in: Arte Lombarda, XII, Mailand 1967, S.105-126

KITLITSCHKA 1970

Werner Kitlitschka: Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofores Tencallas nördlich der Alpen, in: Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte, Bd. XXIII, 1970, S.208ff

KNALL-BRSKOVSKY 1984

Ulrike Knall-Brskovsky: Italienische Quadraturisten in Österreich, Wien – Köln – Graz 1984.

KOLLER 1990

Manfred Koller: Arbeitstechniken barocker Freskomaler in Österreich, in: Barockberichte, 2, 1990, S. 41–56.

KÖNIG 2002

Ulrike König: Grotte und Bad: das Sommerhaus im Garten von Schloss Salaberg in Niederösterreich. Messerschmitt-Stiftung, Wien 2002.

KRABICKA 1995

Karl Krabicka: Was Heimat ist und Vaterland: Vösendorf. 1969 1. Aufl./ 1995 2.Aufl.

KRAUS/MÜLLER 1991

Wolfgang Kraus, Peter Müller: Wiener Palais. Blanckenstein Verlag, München u. a. 1991.

KUPFERSCHMIED 1995

Thomas Johannes Kupferschmied: Stucco finto oder der Maler als „Stukkator“. Von Egid Schor bis Januarius Zick: Der fingierte Stuck als Leitform der Barocken Deckenmalerei in Altbayern, Schwaben und Tirol. Frankfurt/Main u.a. 1995.

LEUSCHNER 2005

Eckhard Leuschner: Antonio Tempesta: ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung. Petersberg 2005.

LORENZ 1999

Helmut Lorenz (Hg.): Barock. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich 4, München 1999.

MADL 2008

Martin Mádl: Giacomo Tencalla and Ceiling Paintings in 17 th- Century Bohemia and

Moravia, in: Umění, Bd. 56, 2008, S. 38-64.

MATSCHÉ 1999

Franz Matsche: Mythologische Heldenapothosen in Deckengemälden – Wiener Adelspaläste des frühen 18. Jahrhunderts. In: Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klara Garas, Bd. 1, Budapest 1999, S. 315-352.

MAUÉ 1997

Claudia Maué: Kunst und Natur in den Grotten des Schlosses Hellbrunn. In: Schloss Hellbrunn in Salzburg und seine Grotten. Studien und Beobachtungen zu ihrer Geschichte und Restaurierung. Salzburger Barockberichte Nr. 14/15, 1997, S. 505 – 518.

MRAZEK 1946

Wilhelm Mrazek: Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jhs. in Wien und in den beiden Erzherzogtümern Ober und Unter der Enns. Ein Beitrag zur Ikonologie der barocken Malerei, phil. Diss. (ms.), Wien 1947.

ÖRAG 1988

Österreichische Realitäten-Aktiengesellschaft (Hg.): Bericht über die Revitalisierung Palais Caprara: Wien I., Wallnerstraße 8. Wien ÖRAG, 1988.

PERGER 1997

Richard Perger. Das Palais Modena in der Herrengasse zu Wien. Franz Deuticke, Wien 1997.

PROSERPI 1999

Ivano Proserpi: I Tencalla di Bissone, Lugano 1999.

SCHABER 1997

Wilfried Schaber: Zur Geschichte von Schloß Hellbrunn, in: Barockberichte Nr. 14/15, Salzburg 1997, S. 519 - 526.

SCHEMPER-SPARHOLZ 1987

Ingeborg Schemper-Sparholz: Illustration und Bedeutung. Inhaltliche Überlegungen zu den Fresken Carpofo Tencalla's in Trautenfels, Eisenstadt, und Namest a. d. Oslava, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XL, Wien 1987, S. 303-319.

SCHEMPER-SPARHOLZ 1996

Ingeborg Schemper-Sparholz: Von Trautenfels über Eisenstadt nach Prag Die Hesperidenfresken Carpofores Tencallas in Schloß Troia, in: ARS BACULUM VITAE, Festschrift Prof. Pavel Preiss zum 70. Geburtstag, Prag 1996.

SCHOPF 1966

Dagmar Schopf: Die im Zeitraum von 1620 - 1740 erfolgten Neuaufnahmen in den niederösterreichischen Herrenstand, masch. Phil. Diss. Wien 1966.

SCHWEICKHARDT 1833

Friedrich Schweickhardt: Darstellung des Erzherzogthums Oesterreich unter der Ens, durch umfassende Beschreibung aller Burgen, Schlösser, Herrschaften, Städte, Märkte, Dörfer, Rotten, C., C., topographisch-statistisch-genealogisch-historisch bearb., und nach den bestehenden vier Kreisvierteln gereihet, Band 7, Teil 2, 1833.

SEEGER 2004

Ulrike Seeger: Stadtpalais und Belvedere des Prinz Eugen: Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung, Wien 2004.

SIEGMETH 1952

Lucia Siegmeth: Das Verhältnis von Malerei und Architektur. Bild und Rahmung in den Deckenfresken des österreichischen Barock, phil. Diss. (ms.), Wien 1952.

TINZL/FRICKE-TINZL 1997

Christoph Tinzl, Heike Fricke-Tinzl: Die Grotten von Schloß Hellbrunn: Befundsituation und Anmerkungen zu ihrer Restaurierung, in: Barockberichte Nr. 14/15, Salzburg 1997.

TWERDY 1998

Wilhelm Twerdy: Beiträge zur Geschichte des Wienerwaldes. 2 Bände. Heimatverlag 1998.

VISCHER 1672

G.M. Vischer: Topographia archiducatus Austriae Inferioris modernae, Wien 1672. Neuausgabe Graz 1976.

WIEDLACK 2011

Christine Wiedlack: Die Trautson. Zwei Bauherrengenerationen im Hause Trautson. Wien 2011.

WILLEMIN 1684

Adrian Joseph Willemin: Le portrait d'un véritable héros, présenté à son excellence Monseigneur Ferdinand de Longueval Comte de Buquoy, de Gratzen, et de Rosenberg, Baron de Vaux, Seigneur de Farciennes, d'Archiet, Lybetiez, d'Elexnitz et de Reinpeltz, Chevalier de l'ordre de Callatrava, Gentilhomme de la Chambre de Sa M. Imp. Colonel d'un Régiment d'Infanterie pour Sa M. Cathol. Commandeur de deux Compagnies Franches de l'Ordonnance en Flandre et Grand Veneur du Pays d'Artois etc. Wien, 1684.

WISSGRILL 1794

Franz Karl Wissgrill, Karl von Odelga: Schauplatz des landsässigen niederösterreichischen Adels vom Herren- und Ritterstande von dem XI. Jahrhundert an, bis auf jetzige Zeiten, Band 1, 1794.

ZAHN 1875

Joseph von ZAHN (Hrsg.): Urkundenbuch des Herzogtums Steiermark, Bd. 1: 798-1192, Graz 1875.

Nicht publizierte Werke:**SCHÖNDORFER 2011**

Ilse Schöndorfer: Schloss Vösendorf und seine Besitzer im Laufe der Zeit. Breitenfurt 2011.

PFLÜGER März 1998

Silvia Pflüger: Schloss Vösendorf: Wandmalereibefundungen – erweiterter Untersuchungsbericht. Teil I. Weidling 31. März 1998.

PFLÜGER Juni 1998

Silvia Pflüger: Schloss Vösendorf: Wandmalereibefundungen – erweiterter Untersuchungsbericht. Teil II. Klosterneuburg 30. Juni. 1998.

HADEYER 1998

Engelbert Hadeyer: Befund Stuckdecken Schloss Vösendorf. Krems/Stein 18. August 1998.

LINSINGER 1999

Christa Linsinger: Dokumentation der Wandmalereien, Wien 26. Juni 1999.

WEISS 1998

Alfred Weiss: Untersuchungsbefund – Schloss Vösendorf. Mödling Jänner 1998.

7. Abbildungsnachweis

Abb.1-5: © Marktgemeinde Vösendorf.

Abb.6: © Museum Vösendorf.

Abb.7: © Catharina Holzer.

Abb.8: © Archiv Vösendorf.

Abb.9: Ilse Schöndorfer, Schloss Vösendorf und seine Besitzer im Laufe der Zeit, 2011. S. 58.

Abb.10-11: Georg Matthaeus Vischer, Topographia Archiducatus Austriae Inf. Modernae, Vösendorf, 1672. Nr.32.
(http://mapy.mzk.cz/en/mzk03/001/043/689/2619265876_00_09/)

Abb.12: © Ernst Abensperg Traun. In: Ilse Schöndorfer, Schloss Vösendorf und seine Besitzer im Laufe der Zeit, 2011. S.76.

Abb.13: © Marktgemeinde Vösendorf.

Abb.14: Bildarchiv der ÖNB, Porträtsammlung,
Inventar-Nr.: PORT_00065558_01

Abb.15-19: © Marktgemeinde Vösendorf.

Abb.20-21: © Nicholas Kuhn.

Abb.22: © Marktgemeinde Vösendorf.

Abb.23: Silvia Pflüger: Schloss Vösendorf: Wandmalereibefundungen –
erweiterter Untersuchungsbericht. Teil II. Klosterneuburg 30. Juni.
1998. Abb.24.

Abb.24: Christa Linsinger: Dokumentation der Wandmalereien,
Wien 26. Juni 1999, Foto 1.

Abb.25: © Wilma Dehn.

- Abb.26:** © Catharina Holzer.
- Abb.27:** © Dr. Josef Fastl.
- Abb.28-31:** © Catharina Holzer.
- Abb.32:** © Dr. Josef Fastl.
- Abb.33:** © Marktgemeinde Vösendorf, Schloss Vösendorf – Sanierung „Musikzimmer“ Technischer Bericht Pr.Nr. 4416/02, Verfasser: STELLA & STENGEL, März 2002.
- Abb.34-38:** © Catharina Holzer.
- Abb.39:** Bildindex der Kunst und Architektur: Bibliotheca Hertziana Aufnahme-Nr. U.PI. D 23618.
- Abb.40:** Bildindex der Kunst und Architektur: Bibliotheca Hertziana, Aufnahme-Nr. U.PI. D 69006.
- Abb.41-42:** © Catharina Holzer
- Abb.43-45:** © Wilma Dehn.
- Abb.46:** Bildindex der Kunst und Architektur: Rheinisches Bildarchiv Köln Aufnahme-Nr. RBA 210 414.
- Abb.47:** Bildindex der Kunst und Architektur: Rheinisches Bildarchiv Köln, Aufnahme-Nr. RBA 66 881.
- Abb.48:** © Wilma Dehn.
- Abb.49-52:** © Catharina Holzer.
- Abb.53:** www.moneymuseum.com/moneymuseum/library/pictures/image.jsp?lang=de&ix=33&i=1 (20.Jänner.2013)
- Abb.54:** Sebastian Buffa (Hrsg.): The illustrated Bartsch, Bd.36, Antonio Tempesta. Italian Masters of sixteenth century. Nr. 927, S. 175.

- Abb.55:** Bildindex der Kunst und Architektur: Rom, Bibliotheca Hertziana, Aufnahme-Nr. U.PI. D 55615.
- Abb.56:** © Stadtverwaltung Dessau-Roßlau (<http://www.dessau-rosslau.de/Deutsch/Archiv/Barocker-Silberbeche-02476/>) (23.1.2013)
- Abb.57:** Bildindex der Kunst und Architektur: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek, Aufnahme-Nr. ZI München 4.400/67.
- Abb.58-59:** © Catharina Holzer.
- Abb.60:** Hollstein (Dutch) XLVII Nr. 56.
- Abb.61:** Franz Schestag: Illustrierter Katalog der Ornamentstichsammlung des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, Wien 1871, S. 167.
- Abb.62:** Hollstein (Ger.) III Nr. 34
- Abb.63-69:** © Catharina Holzer.
- Abb.70-71:** © Wilma Dehn.
- Abb.72:** © Catharina Holzer.
- Abb.73:** Bildindex der Kunst und Architektur: Aufnahme-Nr. LAC 9.136/28.
- Abb.74:** Bartsch, Peintre-Graveur Bd.XVII, S. 277, Nr 41.
- Abb.75:** Hollstein (Dutch) LV Nr. 15.
- Abb.76-77:** © Catharina Holzer.
- Abb.78:** © Wilma Dehn.
- Abb.79:** © Catharina Holzer.
- Abb.80:** © Wilma Dehn.
- Abb.81:** © Catharina Holzer.

- Abb.82-84:** © Wilma Dehn.
- Abb.85:** © Catharina Holzer.
- Abb.86:** © Wilma Dehn.
- Abb.87:** Bildindex der Kunst und Architektur: Rheinisches Bildarchiv Köln
Aufnahme-Nr. RBA 066 862.
- Abb.88:** © Wilma Dehn.
- Abb.89:** © Catharina Holzer.
- Abb.90:** Bildindex der Kunst und Architektur: Herzog Anton Ulrich Museum
Inventar-Nr. HAldegrevier AB 3.69,
- Abb.91:** Denis Mahon (Hg.) Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del
'600, Kat. Ausst., Mailand 2003/2004, S. 213.
- Abb.92:** Bildindex der Kunst und Architektur: Aufnahme-Nr. LAC 8.938/34,
1943/45.
- Abb.93:** © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Bilddatei: haumc-v-
mechel-ab3-0017.
- Abb.94-95:** © Wilma Dehn.
- Abb.96:** BDA: <http://www.bda.at/text/136/Aktuell/8008/4/galerie/Grosser-Erfolg-des-Denkmaltages-2006-Am-Wasser> (20.1.2013)
- Abb.97:** Ulrike König, Grotte und Bad: das Sommerhaus im Garten von
Schloss Salaberg in Niederösterreich. Messerschmitt-Stiftung, Wien
2002, S. 48.
- Abb.98:** Ulrike König, Grotte und Bad: das Sommerhaus im Garten von
Schloss Salaberg in Niederösterreich. Messerschmitt-Stiftung, Wien
2002, S. 51.

Abb.99: Ulrike König, Grotte und Bad: das Sommerhaus im Garten von Schloss Salaberg in Niederösterreich. Messerschmitt-Stiftung, Wien 2002, S. 51.

Abb.100-102: © Herbert Karner.

Abb.103: Wolfgang Kraus, Peter Müller: Wiener Palais. Blanckenstein Verlag, München u. a. 1991. S. 194.

Abb.104: <http://www.mikulov.cz/fremdenverkehr/kongresse-und-konferenzen/kongressraume/> (16.1.2013)

Abb.105-106: © Catharina Holzer

Abb.107: © Wilma Dehn.

Abb.108: Julian Kliemann, Michael Rohlmann: Wandmalerei in Italien, Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510 - 1600, Hirmer Verlag, München, 2004, Abb. S.471.

Abb.109: Birgit Maria Gabis: Die malerische Ausstattung der Stiftskirche Vorau, 2001, Abb.14.

Abb.110: Helmut Lorenz (Hg.): Barock. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich 4, München 1999, S. 225.

Abb.111: Österreichische Kunstgeschichte, Bd. IV, Barock (Archiv) (Unidam)

Abb.112: © NÖ Werbung / Westermann,
<http://geschichte.landesmuseum.net/diashow.asp?from=Ort&ID=10761&wer=Petronell-Carnuntum&IDBild=4058522> (23.1.2013)

Abb.113: <http://www.kinderfotografie.at/photos/Pressefotos/kulman/Schloss-Haggenberg-5.jpg> (23.1.2013)

Abb.114: Hagenberger Entdeckungen. Ein Fotoessay von Kris B. Flašar, <http://camerahumana.wordpress.com/2012/06/04/hagenberger-entdeckungen-ein-fotoessay-von-kris-b-flasar/> (20.1.2013)

- Abb.115:** Institut für Kunstgeschichte. Fotothek (Unidam)
- Abb.116:** Bildindex der Kunst und Architektur: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek, Aufnahme-Nr. ZI München 1.820/163
- Abb.117:** Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (Unidam)
- Abb.118:** © Blaschke (Unidam)
- Abb.119:** Bildindex der Kunst und Architektur: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek, Bruno von Roden, Aufnahme-Nr. ZI München 2.650/124.
- Abb.120:** Diasammlung Lorenz (Unidam)
- Abb.121:** © Wilma Dehn.
- Abb.122:** The New Hollstein (Ger.) Heinrich Aldegrevier Nr. 261
- Abb.123:** Hollstein (Ger.) III S. 139.
- Abb.124:** © HAB: <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/li-0083&image=00041> (22.1.2013)
- Abb.125:** Teresa Hauck, Carpofofo Tencalla. Die Wechselwirkung zwischen gemalter und gebauter Architektur. Wien 2010, Abb.78, S. 185.
- Abb.126:** Walter Brunner, Barbara Kaiser: Schloss Trautenfels, Trautenfels 1992. S.83.
- Abb.127:** © Catharina Holzer.
- Abb.128:** Ivano Proserpi, I Tencalla di Bissone, S. 137.
- Abb.129:** Ivano Proserpi, I Tencalla di Bissone, S. 137.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt.

Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung an mich.

8. Abbildungen



Abb.1: Schloss Vösendorf, Ansicht von Südosten.



Abb.2: Schloss Vösendorf, Westfassade mit Turm



Abb.3: Schloss Vösendorf, Luftaufnahme.



Abb.4: Schloss Vösendorf, Innenhof, Westtrakt.



Abb.5: Schloss Vösendorf, Kellergeschoss mit Gewölbe.



Abb.6: Schloss Vösendorf, abgemauerte Fassade, Südostecke.



Abb.9: David Steudlin, Stammbuch, Fol. 92, Abbildung des Lazarus I. Henckel von Donnersmarck, 1624. Bildarchiv ÖNB Wien.



Abb.10: Georg Matthaeus Vischer, Topographia Archiducatus Austriae Inf. Modernae, Vösendorf, 1672.



Abb.11: Georg Matthaeus Vischer, Topographia Archiducatus Austriae Inf. Modernae, Vösendorf, 1672. Ausschnitt.



Abb.12: Gemälde der Gräfin Maria Margaretha Buquoy, geb. Gräfin Abensperg Traun, Schloss Maissau, NÖ.



Abb.13: Schloss Vösendorf, Glocke, 1693.



Abb.14: Maria Josepha Irene Gräfin von Starhemberg,
geb. Jörger von Tollet (1668-1746).



Abb.15: Schloss Vösendorf, Osttrakt, 2. Obergeschoss.



Abb.16: Schloss Vösendorf, Osttrakt, 2. Obergeschoss.



Abb.17: Schloss Vösendorf, Osttrakt, 2. Obergeschoss.



Abb.18: Schloss Vösendorf, Innenhof vor der Revitalisierung.



Abb.19: Schloss Vösendorf, Statue des Johannes Nepomuk, 2. Hälfte 18.Jh.



Abb.20: Schloss Vösendorf, Zeichnung, Ansicht von Nordosten. 2. Hälfte 19.Jh.



Abb.21: Schloss Vösendorf, kolorierte Zeichnung,
Ansicht von Nordosten. 2. Hälfte 19.Jh.



Abb.22: Schloss Vösendorf zu Beginn der Revitalisierung



Abb.23: Schloss Vösendorf, Torhalle, Malereibestand,
Vorzeichnung einer Figur, vmtl. 17.Jh.



Abb.24: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Südwand,
Zustand vor der Freilegung.



Abb.25: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Gewölbespiegel mit Fehlstelle.



Abb.26: Schloss Vösendorf, Sala terrena, unterer Wandbereich.



Abb.27: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Westwand, Bereich der eingezogenen Wand.



Abb.28: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Fehlstelle an der Ostwand.



Abb.29: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Unterzeichnung,
Karyatide an der Südwand.



Abb.30: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Unterzeichnung, Nordwand.



Abb.31: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Lochpause, Nische an der Ostwand.



Abb.32: Schloss Vösendorf Sala terrena, Deckenbereich. Ergänzungen.

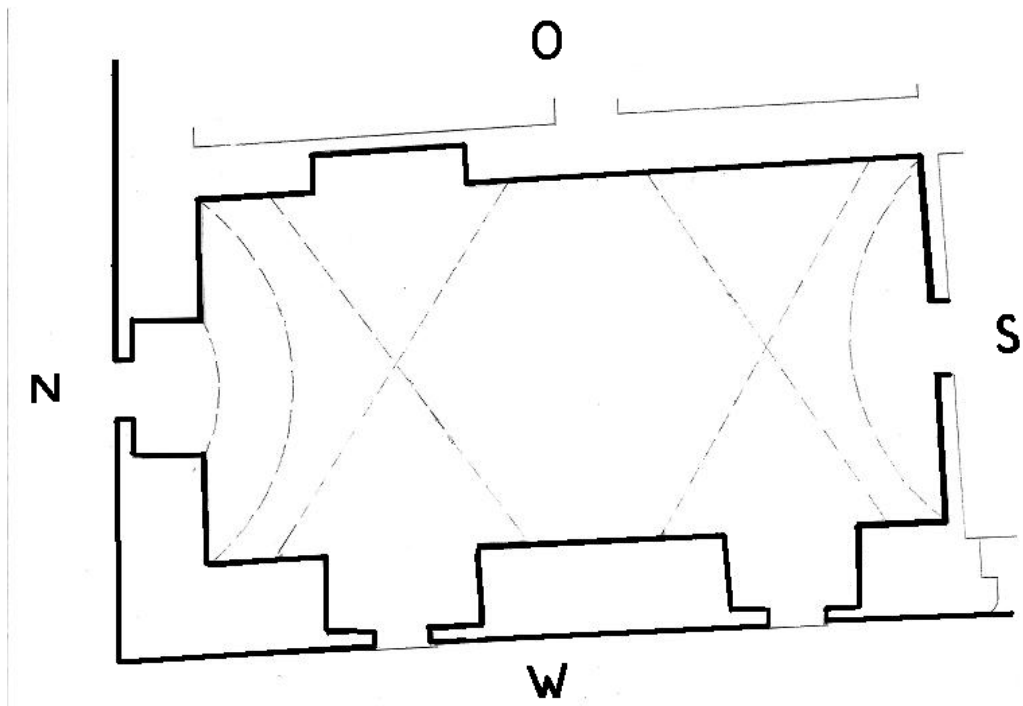


Abb.33: Schloss Vösendorf, Grundriss nach STELLA & STENGEL.



Abb.34: Schloss Vösendorf, Sala terrena. Blick Richtung Süden.



Abb.35: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Blick Richtung Norden.



Abb.36: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Südwand.



Abb.37: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Kartusche an der Südwand.



Abb.38: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Detail der Südwand.

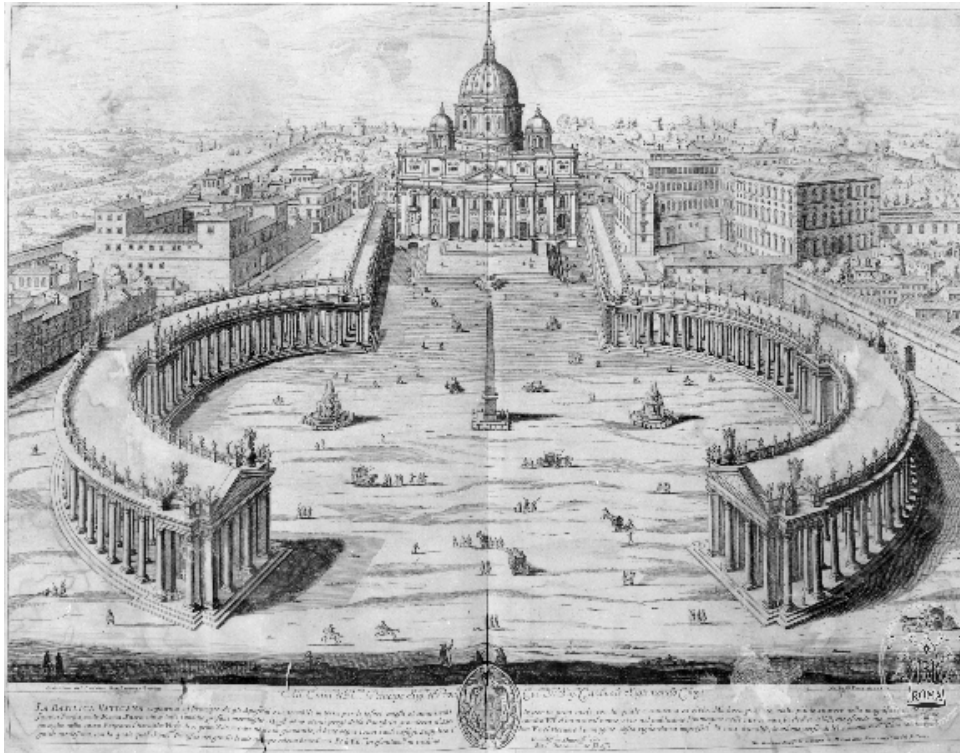


Abb.39: Giovanni Battista Falda (Zeichner), Vatikan, Sankt Peter und Petersplatz mit Kolonnaden.

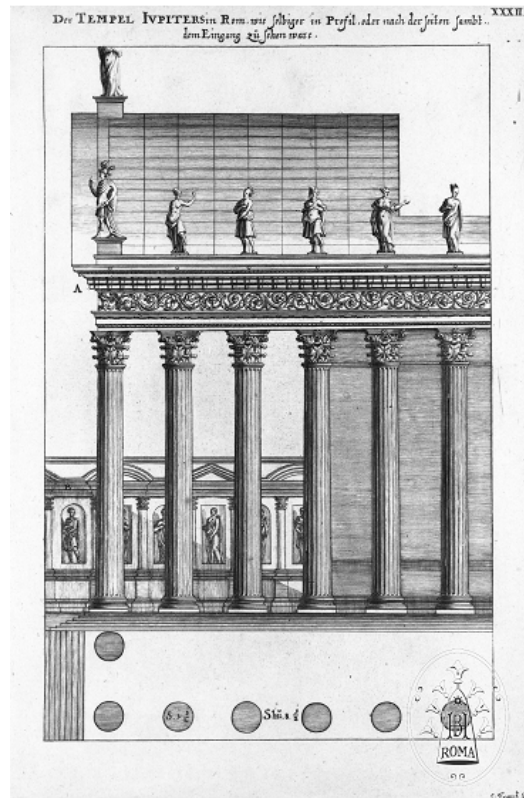


Abb.40: Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg, 1675.



Abb.41: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Westwand.



Abb.42: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Westwand.



Abb.43: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Westwand.



Abb.44: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Kartusche an der Westwand.



Abb.45: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Kartusche an der Westwand.

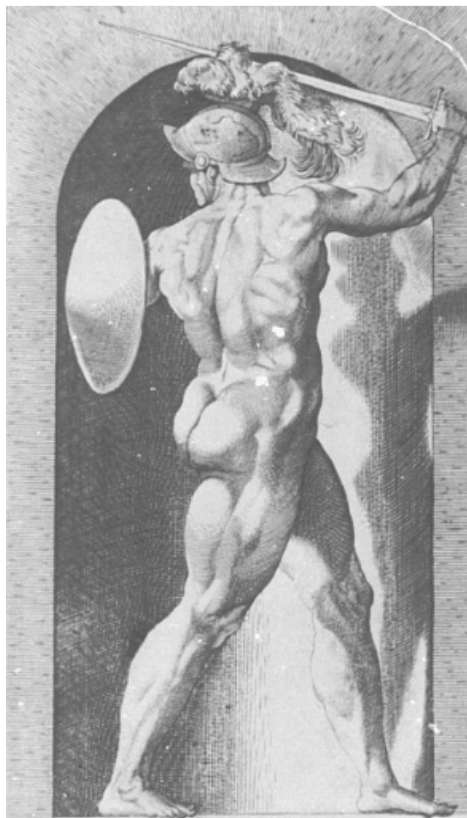


Abb.46: Gian Jacopo Caraglio nach Rosso Fiorentino, Mars, 16.Jh.



Abb.47: Kopie nach Hendrick Goltzius, Marcus Valerius Corvus aus der Stichfolge der Römerhelden, Federzeichnung, 35,5x24,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.



Abb.48: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Westwand.



Abb.49: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Westwand gegen Norden.



Abb.50: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Westwand gegen Süden.



Abb.51: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Ostwand gegen Süden.



Abb.52: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Ostwand gegen Norden.



Abb.53: Tetradrachmon der makedonischen Stadt Akanthos angeführt,
der in der Zeit von 525-470 v. Chr.



Abb.54: Antonio Tempesta, Tierkampf, 83x128, um 1600, London.



Abb.55: Joachim von Sandrart (Zeichner), Richard Collin (Stecher), Teutsche Academie Zweyter Haupttheil Von der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, 2. Teil, Große Tierkampfgruppe mit Pferd und Löwe, Antwerpen, Druckgraphik, 1679.



Abb.56: Meister ICG, Silberbecher, Dessau, Ende 17.Jh.



Abb.57: Santino Bussi, Löwe der ein Pferd anfällt, Wien 9. Bez.,
Palais Liechtenstein, Marmorsaal, 1706.



Abb.58: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Westwand, Fensternische.



Abb.59: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Westwand, Fensternische.

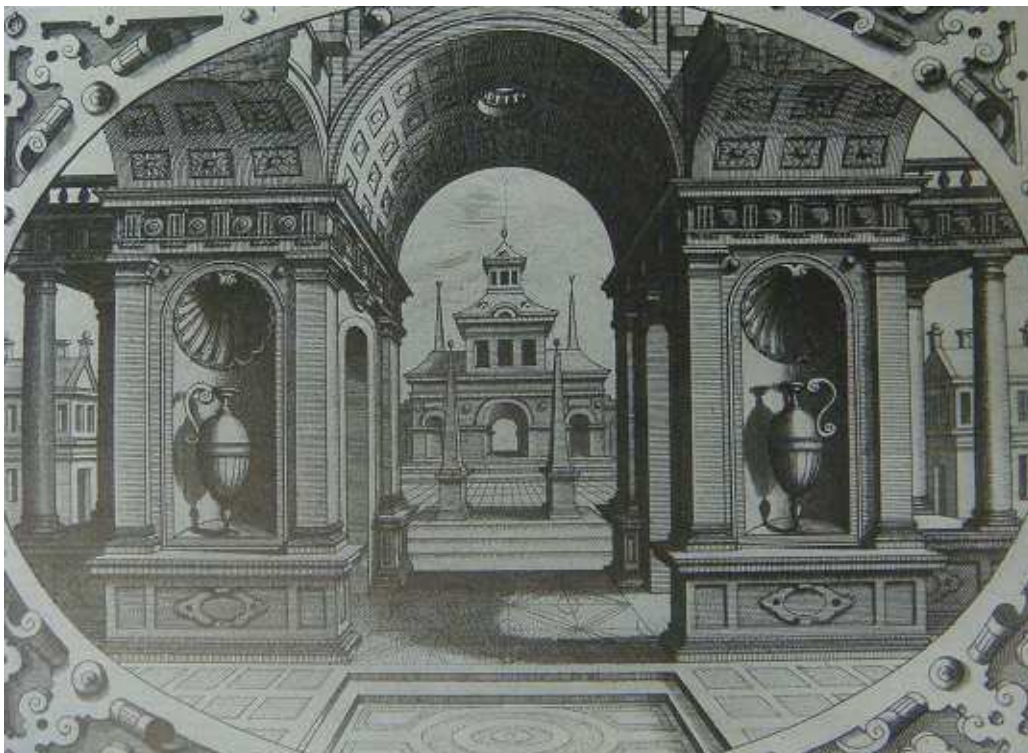


Abb.60: Johannes und Lucas van Doetecum, Radierung, Blatt 5
aus der Folge „Variae Architecturae Formae etc.“, 1601.



Abb.61: Jean Lepautre, Zwei Kannen, Blatt aus der Folge
„Vases ou Burettes a la Romaine inventez et gravez par I. le Pautre”, 1661.



Abb.62: Hans Brosamer, Kanne mit Schlangen als Henkel,
Kupferstich, Deutschland, 16.Jh.



Abb.63: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Nordwand.



Abb.64: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Nordwand, Detail.



Abb.65: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Nordwand.

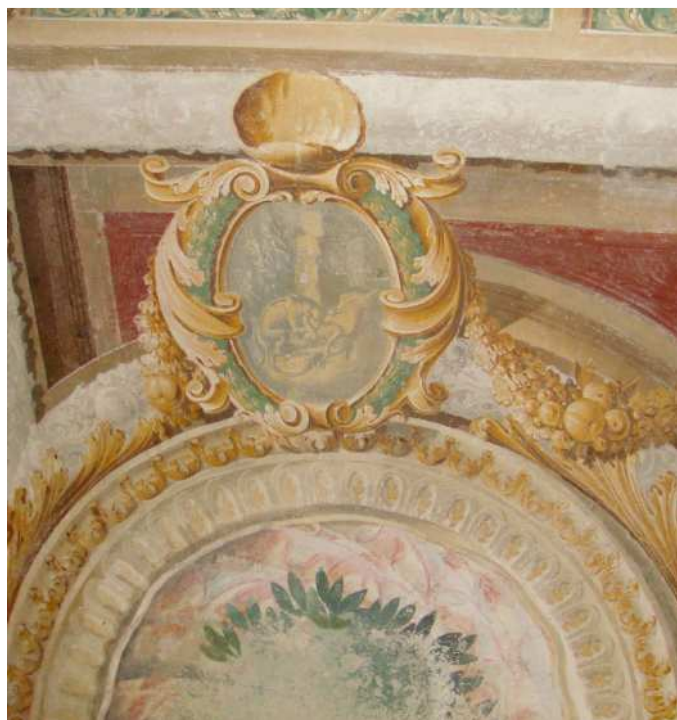


Abb.66: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Ostwand.



Abb.67: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Ostwand, Nische.



Abb.68: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Ostwand, Nische Detail.



Abb.69: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Ostwand, Nische, Detail.



Abb.70: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Ostwand.



Abb.71: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Ostwand.



Abb.72: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Ostwand.

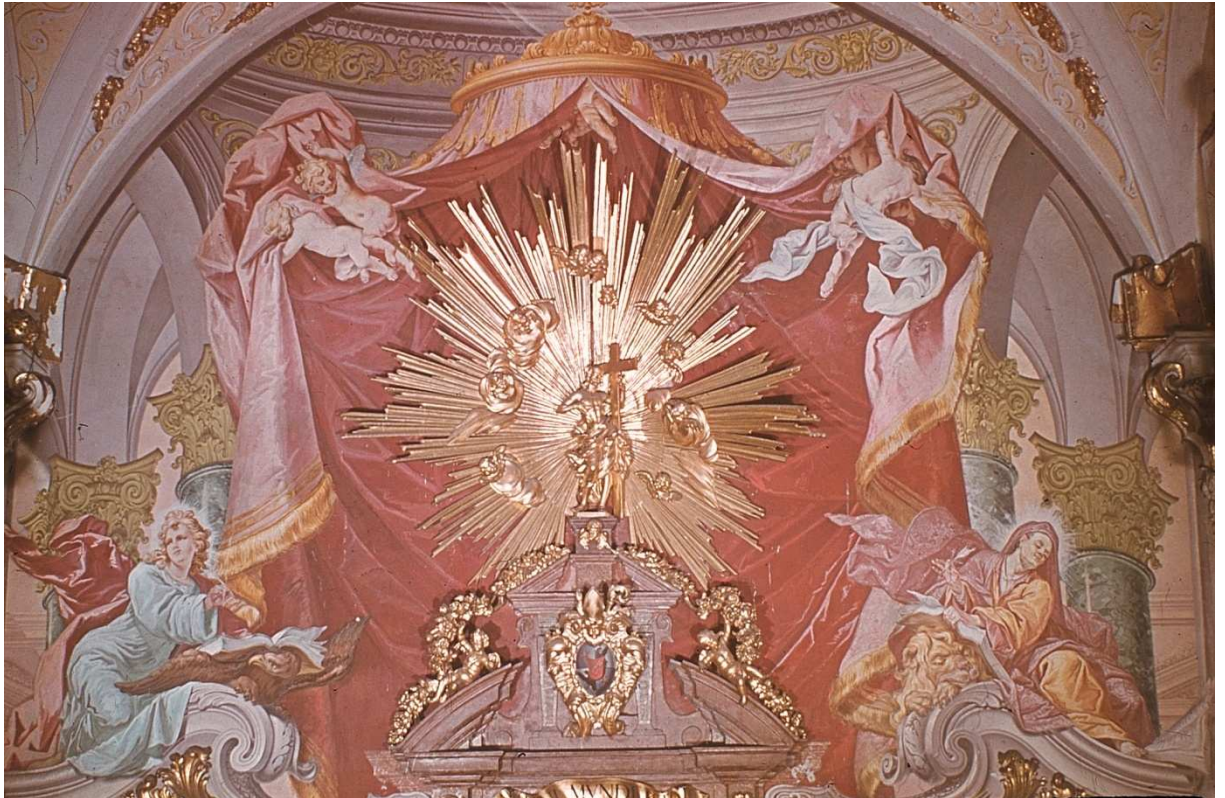


Abb.73: Antonio Beduzzi, Benediktinerstift Melk, Sommersakristei, 1701-1703.



Abb.74: Polidoro da Caldara di Caravaggio (Inventor), Odoardo Fialetti (Stecher),
Justus Sadeler (Verleger), 1600/1620, Staatliche Museen zu Berlin.



Abb.75: Frans van den Wyngaerde,
Bacchus und der betrunkene Silen nach P. P. Rubens, 18.Jh.

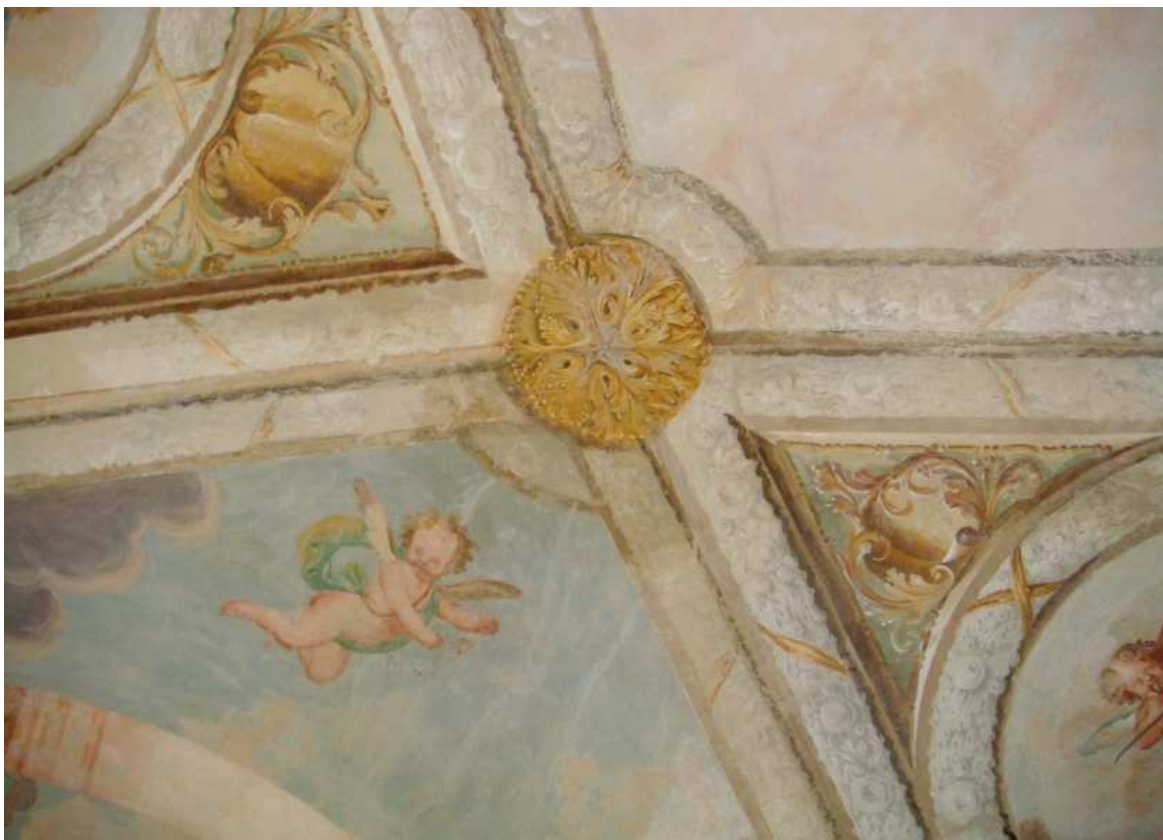


Abb.76: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Gewölbe, Stichkappen.



Abb.77: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Nördliches Gewölbefeld.



Abb.78: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Zentrales Gewölbefeld.



Abb.79: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Gewölbefeld, Detail.



Abb.80: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Südliches Gewölbefeld.



Abb.81: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Westwand, südliche Stichkappe.



Abb.82: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Westwand, südliche Stichkappe, linkes Zwickelfeld.



Abb.83: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Westwand,
südliche Stichkappe, linkes Zwickelfeld, Detail.



Abb.84: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Westwand,
südliche Stichkappe, rechtes Zwickelfeld.



Abb.85: Schloss Vösendorf, Sala terrena,
Westwand, nördliche Stichkappe.



Abb.86: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Westwand,
nördliche Stichkappe, linkes Zwickelfeld.



Abb.87: Flussgott und Nereide mit zwei Putten, Niederlande, 17. Jahrhundert, Köln, Wallraf Richartz Museum, Graphische Sammlung.



Abb.88: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Westwand, nördliche Stichkappe, rechtes Zwickelfeld.



Abb.89: Schloss Vösendorf, Sala terrena,
Ostwand, nördliche Stichkappe.

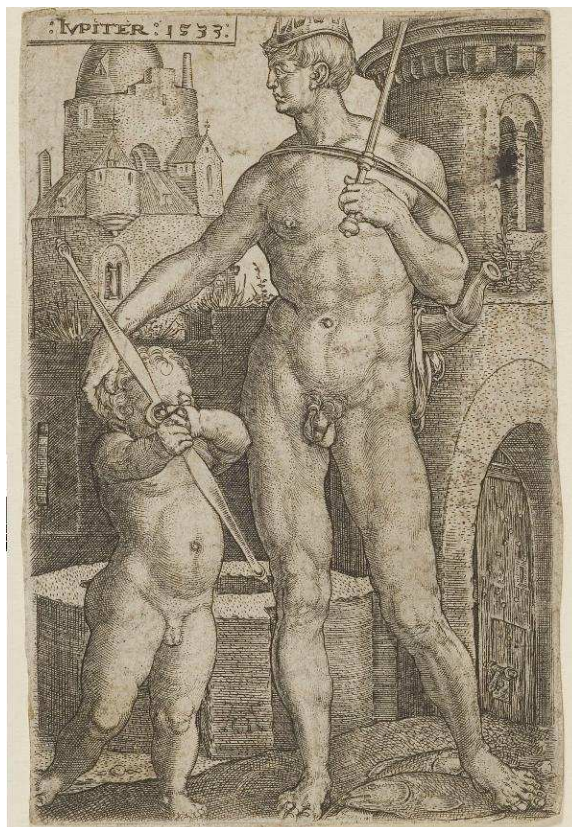


Abb.90: Heinrich Aldegrever, Jupiter, Druckgraphik, 97x63mm, 1533.



Abb.91: Il Guercino, Venus Mars und Amor, 1634,
139x161 cm Öl auf Leinwand.



Abb.92: Joseph Ignaz Appiani, Das Gedeihen des Landes in allegorischen
Szenen, Neues Schloss Meersburg, Festsaal, um 1760.



Abb.93: Carle van Loo (Maler) Christian von Mechel (Stecher),
L'Amour menacant, Druckgraphik, 474x334 mm, Verlagsort Paris 1763/64.



Abb.94: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Ostwand,
nördliche Stichkappe, linkes Zwickelfeld.



Abb.95: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Ostwand,
nördliche Stichkappe, rechtes Zwickelfeld.



Abb.96: Schloss Hellbrunn, Ruinengrotte, 1613-1619.



Abb.97: Schloss Greinburg, Grottenanlage, 2. Viertel 17.Jh.



Abb.98: Schloss Salaberg, Sala terrena, um 1695.



Abb.99: Palais Strozzi, Sala terrena, um 1700.



Abb.100: Palais Dietrichstein Modena, Sala terrena, um 1700.



Abb.101: Schloss Petronell, Sala terrena, südlicher Nebenraum. 1670/71.



Abb.102: Schloss Petronell, Sala terrena, Mittelraum, 1670/71.



Abb.103: Wien, Palais Trautson, 7.Bezirk, Sala terrena,
Marcantonio Chiarini und Gaetano Fanti, um 1712.



Abb.104: Schloss Nikolsburg, Sala terrena, Georg Werle, um 1720.



Abb.105: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Gewölbeansatz, Detail.



Abb.106: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Detail.



Abb.107: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Westwand.



Abb.108: Rom, Palazzo Farnese, Galleria Farnese, Fresken, Annibale Carracci,
Detail: Diana und Endymion, 1597-1601.



Abb.109: Stiftskirche Vorau, Langhaus, Aufblick, Ausschnitt.



Abb.110: Wien, Palais Caprara, sog. Sala dipinta, 1697/1698.



Abb.111: Fra Arsenio Mascagni, Salzburg, Schloss Hellbrunn,
Festsaal, um 1616-1619.



Abb.112: Schloss Petronell, Festsaal, 1666.



Abb.113: Schloss Hagenberg, Festsaal, nach 1679.



Abb.114: Schloss Hagenberg, Sala terrena, nach 1697.



Abb.115: Pfarrkirche Hietzing, Stuck, 1660er Jahre.



Abb.116: Kremsmünster, Stuck, 1680er Jahre.



Abb.117: Stadtpfarrkirche Judenburg, Stuck,
Domenico Sciascia, 1670er. Ausschnitt.



Abb.118: Passauer Dom, Giovanni Battista Carlone,
Stuckdekoration im Gewölbe, um 1680. Ausschnitt.



Abb.119: Passauer Dom, Vierungskuppel, Tambour,
Nordostseite, Stuck, um 1680.



Abb.120: Schloss Elisabethenburg, Meiningen,
Stuck, ab 1682, Ausschnitt.



Abb.121: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Nischenlaibung.



Abb.122: Heinrich Aldegrever, Ornamentstich, Kupferstich, Deutschland, 1537.



Abb.123: Hans Sebald Beham, Ornament mit Maskaron,
Kupferstich, Deutschland, 1543.

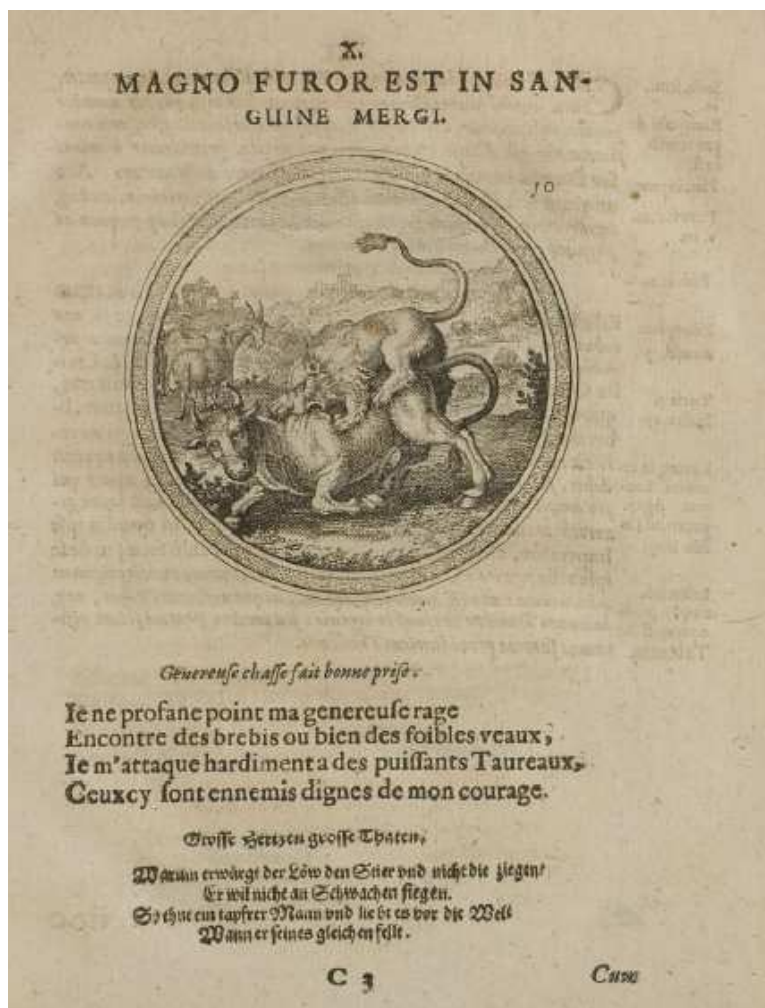


Abb.124: Julius Wilhelm Zingref,
Emblemata Ethico-Politicorum Centuria, 1666, Nr.10.



Abb.125: Giacomo Tencalla, Hera weist die Hesperiden an die Früchte in Sicherheit zu bringen, Šternberk Villa Trója in Bubeneč bei Prag, 1687.



Abb.126: Carpofo Tencalla, Tanzende Kinder, Schloss Trautenfels, 1670.



Abb.127: Schloss Vösendorf, Sala terrena, Zwickeldarstellung der Stichkappe.



Abb.128: Carpoforo Tencalla, Trautenfels, Festsaal, um 1670, Ausschnitt.



Abb.129: Carpoforo Tencalla, Trautenfels, Festsaal, um 1670, Ausschnitt.

9. Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit der Schlossanlage in Vösendorf in Niederösterreich, die eine weit zurückreichende Geschichte aufweist und deren Besitzgeschichte bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts zurückverfolgt werden kann. Über das Aussehen des ursprünglichen Baus ist nichts bekannt. Erst aus dem Jahr 1558 ist eine Darstellung des Schlosses auf uns gekommen, die in groben Zügen das Aussehen vor dem einschneidenden Umbau der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wiedergibt. Wie der Stich von G. M. Vischer von 1672 zeigt, hat sich das Erscheinungsbild der Anlage bis heute nicht grundlegend verändert. Im Laufe dieser beinahe vier Jahrhunderte kam es vorwiegend zu Umgestaltungen im Inneren, von denen jedoch kaum etwas überliefert ist. So lässt sich neben der Ausgestaltung mit Stuck in einigen Räumen im zweiten Obergeschoss auch eine barocke Freskenausstattung in jenem Raum im Erdgeschoss nachweisen, der die Funktion einer Sala terrena erfüllte.

Diese bislang gänzlich unerforschte Ausmalung, die sowohl Wände als auch Decke in Beschlag nimmt, bildet zugleich den Schwerpunkt meiner Abhandlung. Gezeigt werden Scheinarchitekturen, die Ausblicke in eine weite Gartenlandschaft preis geben, während die Decke den Blick auf eine mit Putten und einem Genius bereicherter Himmelsszenerie frei gibt. Das Monogramm, welches der Genius dem Betrachter präsentiert, konnte mit dem Sohn des Schlossbesitzers Ferdinand Karl Buquoy in Zusammenhang gebracht werden, wodurch sich eine Datierung zwischen 1673 und 1685 ergibt. Auch durch eine stilistische Analyse konnte eine Datierung um 1680 durchaus gerechtfertigt werden.

Ebenso wurde gezeigt, dass dieser Ausmalung ein besonderer Stellenwert zukommt. Es war nicht möglich, eine frühere oder zeitnahe Sala terrena aufzuzeigen, die ebenfalls durch eine vollständige Scheinarchitektur charakterisiert ist. Lediglich bei Festsälen gelangte die Quadratur bereits zu früherem Zeitpunkt zur Anwendung. Erst in der Sala terrena im Palais Trautson zu Beginn des 18. Jahrhunderts war ein ähnliches Werk zu finden.

Eine weitere Besonderheit liegt meines Erachtens darin, dass ein derartig starker Bezug der Szenen auf den Schlossbesitzer in einer Sala terrena zu dieser Zeit durchaus als ungewöhnlich anzusehen ist.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Catharina Holzer
Mitterberggasse 24
2331 Vösendorf

Geboren am 27. November 1988 in Mödling

Vater: Friedrich Holzer, Kfz-Sachverständiger
Mutter: Silvia Holzer, Leitende Gemeindebedienstete

Staatsbürgerschaft: Österreich
Familienstand: ledig

Ausbildung:

9/1995 - 6/1999	Volkschule Vösendorf
9/1999 - 6/2007	Gymnasium Kollegium Kalksburg
10/2007 - 2013	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien