



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Grabdenkmäler des Wiener Klassizismus –
Ein Beitrag zur Erforschung der Sepulkralkultur
zwischen 1788 und 1840

Verfasserin

Alexandra Smetana

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 315
Kunstgeschichte
Ao. Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

Danksagung

Das Interesse an Grabdenkmälern des Klassizismus bestand seit meiner Aufnahmearbeit am Institut für Kunstgeschichte, die ich über das Grabdenkmal des Bischofs Heinrich von Kerens geschrieben hatte. Immer wieder sind mir dann im Lauf des Studiums „Mosaiksteine“ zu dem Thema untergekommen und führten auch zur Wahl des Diplomarbeitsthemas. Im Lauf der Arbeit stellte sich die in den letzten Jahren so aktuell gewordene Forschung zur Memoria als ein weites Feld voll unerwartetem und reichem Material heraus, das zu bewältigen nicht leicht war.

Spezieller Dank gilt daher Frau Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz, die mich durch ihr Interesse bestärkt hat, die Arbeit, die durch meine Berufstätigkeit lange Zeit in Projektzustand blieb, fertig zu stellen. Darüber hinaus hat sie durch ihre Exkursion zum Thema Klassizismus und ihre Vorlesung zu Antonio Canova höchst interessante Einblicke in die Kunst dieser Zeit gewährt.

Für aufmunternde Worte danke ich besonders Mag. Karin Langeder und Mag. Elke Wikidal, letzterer auch speziell für Informationen aus dem Wien Museum und für das Korrekturlesen der Arbeit.

Auch Dr. Mag. Veronika Pfolz danke ich herzlich für ihr Lektorat und die Anregungen, die sie mir dabei noch gegeben hat.

Ebenso gilt mein Dank Mag. Slawomir Lusawa und Milla Fahrnecker, die durch ihre Übersetzungen der polnischen und tschechischen Texte entscheidend halfen, und Dr. Robert Markovics, der meine lateinischen Übersetzungen der Inschriften korrigierte.

Unerwartetes Material fand sich in verschiedenen Archiven und Sammlungen, wobei ich mich besonders für die guten Arbeitsbedingungen im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste und im Studiensaal des Wien Museums bei den dortigen MitarbeiterInnen bedanken möchte.

An dieser Stelle sei noch allen anderen Menschen gedankt, die halfen, dass die Arbeit geschrieben werden konnte.

Und schließlich noch ein ganz herzliches „Dankeschön“ an meine Mutter für ihre Unterstützung in den letzten beiden Jahren.

Inhaltsverzeichnis:

I.	ALLGEMEINER TEIL	3
1	Forschungsgegenstand und Ziele	3
2	Forschungslage und Vorgehensweise	6
3	Begriffe: Memoria – Totengedächtnismal - Grab(denk)mal – Epitaph – Kenotaph	11
4	Zum Denkmalverständnis um 1800	13
5	Reformverordnungen zur Verlegung der Begräbnisplätze im 18. Jahrhundert am Beispiel Wiens	15
6	Die Aufstellungsorte der Grabdenkmäler.....	17
6.1	Der Landschaftsgarten als Ort der Bestattung und der Erinnerung	17
6.2	Der Friedhof zwischen sanitärer Zweckanstalt und neuer Kultstätte des Bürgertums.....	23
6.3	Der Kirchenraum als sozial herausgehobener Ort und Pantheon für verdiente Personen.....	29
6.4	Totenmemoria im privaten Gebäude - das Zimmermonument.....	32
7	Ikongraphische Schwerpunkte – zwei Hauptmotive der Grabdenkmäler und ihre Typologie.....	37
7.1	Die „Weibliche Trauernde“	37
7.2	Der „Genius des Todes“ – Bruder des Schlafes.....	44
II.	KATALOGTEIL.....	49
8	Katalog der Grabdenkmäler	49
Kat. 1	Franz Anton Zauner: Grabdenkmal Johann und Joseph Grafen von Fries.....	50
Kat. 2	Franz Anton Zauner: Grabdenkmal Ernst Gideon Freiherr von Loudon (Laudon).....	56
Kat. 3	Benedikt Henrici / Johann Martin Fischer: Grabdenkmal Anna Gräfin von Wallsegg	65
Kat. 4	Johann Martin Fischer (?): Grabdenkmal Theresia Freifrau von Doblhoff.....	74
Kat. 5	Johann Martin Fischer: Grabdenkmal Bischof Heinrich von Kerens.....	76
Kat. 6	Franz Anton Zauner: Kenotaph für Kaiser Leopold II.	79
Kat. 7	Franz Käßmann: Grabdenkmal Franz Edler von Mack und Ehefrau	89
Kat. 8	Grabdenkmal Johann Georg Reich	94
Kat. 9	Franz Christian Thaler: Grabdenkmal Carl Sebastian de Croix, Comitis de Clerfayt.....	96
Kat. 10	Grabdenkmal Joseph Weber Edler von Fürnberg	100
Kat. 11	Antonio Canova: Grabdenkmal (Kenotaph) Erzherzogin Marie Christine	103
Kat. 12	Johann Martin Fischer: Grabdenkmal Samuel Freiherr von Brukenthal.....	110
Kat. 13	Zwei Grabdenkmalprojekte für Prosper Fürst von Sinzendorf	114
Kat. 14	Epitaph Anna und Johann Georg Dittmann	118
Kat. 15	Giuseppe Pisani: Grabdenkmal Bischof Johann Nepomuk Corvin Kossakowski.....	121
Kat. 16	Leopold Kiesling: Grabdenkmal Johann Ludwig Graf von Cobenzl	124
Kat. 17	Leopold Kiesling: Grabdenkmal Johann Philipp Graf von Cobenzl	127
Kat. 18	Pietro Finelli: Grabdenkmal Barbara Rottmann.....	129
Kat. 19	Grabdenkmal Lorenz Rollett.....	138
Kat. 20	Michael Nesselthaler: Grabdenkmal Quodvulteus Rollett	140
Kat. 21	Heinrich F. Föger / Johann Sautner: Epitaph Heinrich Joseph Edler von Collin	142
Kat. 22	Leopold Kiesling (?): Grabdenkmal Johann Friedrich Freiherr von Löhr	147

Kat. 23	Johann Martin Fischer: Grabdenkmal Fortunat Spöck.....	151
Kat. 24	Johann Nepomuk Schaller: Grabdenkmal Clarissa Freifrau von Pillersdorf.....	154
Kat. 25	Leopold Kiesling (?): Trauerfigur, heute sekundär an einem Grabmal verwendet.....	158
Kat. 26	Leopold Kiesling: Kenotaph Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall.....	161
Kat. 27	Leopold Kiesling: Kenotaph Friedrich Karl Anton Graf von Dalberg-Ostein	168
Kat. 28	Leopold Kiesling: Grabdenkmal Johann Peter Frank.....	173
Kat. 29	Josef Klieber: Grabdenkmal Carl Peter Goebel d. Ältere.....	177
Kat. 30	Leopold Kiesling: Epitaph Maria Justina Kofler und Töchter	179
Kat. 31	Grabdenkmal Aloisia Weeber	182
Kat. 32	Josef Klieber (?): Grabdenkmal Stephan Andreas Mükisch.....	184
Kat. 33	Grabdenkmal Gottfried Johann Wenzel, Graf von Purgstall und Sohn mit Medaillonportrait von Johann Nepomuk Schaller	187
Kat. 34	Johann Nepomuk Schaller: Grabdenkmal mit Todesgenius und Psyche.....	191
Kat. 35	Joseph Alois Dialer / Christian Friedrich Förster: Grabdenkmal Franz Schubert	193
Kat. 36	Josef Klieber: Grabdenkmal Johann Baptist Lampi	197
Kat. 37	Josef Klieber: Grabdenkmal Anna Kronfels	199
Kat. 38	Josef Klieber: Grabdenkmal Josef Zimmermann	201
Kat. 39	Unbekanntes Eisengusswerk: Grabdenkmal Vinzenz Ritter von Kern	203
Kat. 40	Eisengusswerk Blansko: Grabdenkmal Stephan Ziegler	206
Kat. 41	Eisengusswerk Blansko: Grabdenkmal Theresia Blumauer	208
Kat. 42	Josef Käßmann: Grabdenkmal Pauline Freiin Koudelka-Schmerling	210
Kat. 43	Franz Jäger der Jüngere: Ein Musterbuch für Grabdenkmäler	213
9	Interpretation des Kataloges und Resumée	217
III. ANHANG		225
10	Literaturverzeichnis.....	225
11	Abbildungsnachweis	250
12	Zusammenfassung	255
13	Lebenslauf.....	257
IV. BILDTEIL.....		260

I. ALLGEMEINER TEIL

1 Forschungsgegenstand und Ziele

Mit der vorliegenden Arbeit möchte ich einen Beitrag zur Erforschung der Skulptur des Wiener Klassizismus an Hand des Grabdenkmals leisten. Das früheste Beispiel im Katalogteil, das Grabdenkmal der Grafen Fries von 1788 von Franz Anton Zauner, ist ein Schlüsselwerk für den Beginn des Klassizismus in Österreich. Den Schlusspunkt in meiner Arbeit setzen die Grabdenkmäler des k. k. Hofsteinmetzen Franz Jäger d. Jüngeren, der um 1835 auf Grund der viel stärkeren Nachfrage ein „Musterbuch“ mit Entwürfen angelegt hat. Bis jetzt gibt es keinen Überblick über den um 1800 so innovativen Denkmaltypus „Grabmal“ im „Wiener Raum“. Mit „Wiener Raum“ meine ich einerseits einen geographischen Schwerpunkt, also die kaiserliche Haupt- und Residenzstadt und ihre Umgebung, andererseits auch die Kunstlandschaft bzw. den Produktionsort, denn Wien besaß in dieser Zeit mit der Akademie der bildenden Künste ein Zentrum für Skulptur. Daher stellen deren Mitglieder und Schüler einen weiteren Ansatzpunkt der Untersuchung dar.

Von den 43 Grabdenkmälern, die im Katalog aufgenommen wurden, befindet sich der Großteil in Wien und dem umgebenden Niederösterreich, drei Beispiele kommen aus der Steiermark. Da Künstler und Auftraggeber aus Wien stammen, wurden grenzüberschreitend auch zwei Grabdenkmäler aufgenommen, die sich in den ehemaligen Kronländern Böhmen bzw. Galizien befinden bzw. für dort bestimmt waren.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der vollplastischen Grabskulptur, die zusammen mit dem architektonischen Teil und der Inschrift das Denkmal ausmacht, bzw. auf Grabdenkmälern, bei denen plastischer Schmuck als Relief angebracht wurde. Etwaige skulpturale Raumausstattungen von Mausoleen wurden nicht behandelt, da diese keine Grabdenkmäler im engeren Sinn darstellen.

Dass sich bis jetzt keine wissenschaftliche Arbeit vertiefend mit dem Thema Grabdenkmal in der in Frage kommenden Zeit beschäftigt verwundert, denn gerade dies war eine der wenigen Aufgaben, die für die Bildhauer eine Einkommensmöglichkeit bot. So bemerkte Margarete Poch-Kalous schon 1970 in ihrem Aufsatz über die Plastik Wiens im Klassizismus, dass durch die ungünstigen Zeitverhältnisse die Künstler damals nur wenige offizielle, sondern

meist nur private Aufträge für Bildnisbüsten und Grabmäler bekamen.¹

Ziel ist es daher, zu untersuchen, wie die Aufgabe, ein Totengedächtnismal zu gestalten, von den Bildhauern gelöst wurde, und einen Katalog mit repräsentativen Fallbeispielen zu erstellen. Vorrangig geht es dabei um eine Bestandsaufnahme der wichtigsten Beispiele dieser Gattung, wobei vor allem für die Zeit nach 1810 viele Grabdenkmäler erstmals vorgestellt und kunsthistorisch eingeordnet werden. Die einzelnen Katalogaufnahmen bestehen aus einer vorangestellten Kurzaufnahme mit den wichtigsten Daten im Überblick. Danach folgt die Edition der Grabinschrift². Im anschließenden Text soll die Entstehungsgeschichte des jeweiligen Memorialdenkmals dokumentiert werden. Neben biographischen Informationen zum Verstorbenen und einer Beschreibung des Monuments wird die Frage nach dem Auftraggeber gestellt, d. h. wer hat entschieden, wann und wo das Denkmal gesetzt wurde? War es noch der Verstorbene zu Lebzeiten oder war es ein nahe stehender Verwandter, beispielsweise der Ehepartner oder ein Bruder? Wie hoch waren die Kosten? War das Grabdenkmal nur einem kleinen Kreis in einer Gruft zugänglich oder wurde es im Sinn eines öffentlichen Denkmals an einem allgemein zugänglichen Ort aufgestellt und feierlich enthüllt? Auch das verwendete Material wird erfasst, da es hier eine üblicherweise kaum beachtete semantische Bedeutung geben kann. Beispielsweise ist seit dem frühen 19. Jahrhundert eine zunehmende Vorliebe für Granit und Gusseisen zu bemerken. Von Interesse ist auch der Denkmaltypus, wobei bedingt durch die Begeisterung für die Kunst der Antike häufig auf antike Formen zurückgegriffen wurde. Eine zentrale Frage betrifft den Inhalt des Grabdenkmals. Im Gegensatz zur Grabmalkunst vorangegangener Epochen spielte eine neue Ikonographie eine Rolle, wie der Genius des Todes oder die trauernde Frau, um nur die beliebtesten Motive zu nennen. Eine Fragestellung ist daher, ob und wie die vorbildhafte Antike sowohl beim Motiv als auch beim Denkmaltypus rezipiert wird. Die Antike stellte aber nicht das einzige Vorbild dar, sondern es war auch die zeitgenössische Plastik, u. a. von „Leitfiguren“ wie Canova, die einen entscheidenden Einfluss ausübte. Weiters stellt sich die Frage der Wirkung des Grabdenkmals auf die Zeitgenossen: Gibt es Berichte darüber in

¹ Poch-Kalous, Margarete: Wiener Plastik im 19. Jahrhundert. In: Geschichte der Stadt Wien, Neue Reihe, Band VII, 1, Wien 1970, S. 190.

² Unvollständige Inschriften wurden nach Möglichkeit ergänzt und soweit notwendig aus dem Lateinischen übersetzt.

topographischen Beschreibungen oder anderen Quellen? Oder wurde es auch in einem anderen Medium, etwa der Graphik reproduziert? Diente dies der Memoria des Verstorbenen oder war es vorrangig ein Beleg für die Popularität des „Kunstwerkes Grabmal“? Vor allem bei Beispielen, die noch nie kunsthistorisch erfasst wurden, ergeben sich in den Katalogbeiträgen auch ganz grundlegende Fragen, wie Zuschreibung an einen Künstler oder Datierung. Schließlich wird noch das spätere Schicksal des Grabdenkmals erfasst, etwa ob es zu Abbrüchen, Umbauten, Versetzungen oder Zweitverwendungen gekommen ist.

Der dabei entstandene Katalog wird chronologisch geordnet, da sich auf diese Weise am deutlichsten Entwicklungslinien zeigen. So sind im untersuchten Zeitraum Einflüsse von vorbildhaften Grabdenkmallösungen auf nachfolgende Gräber, Veränderungen in der Auftraggeberschicht oder Bevorzugung von Materialien zu bemerken. Der Katalog enthält zum Großteil noch existierende Objekte, wodurch er auch eine Bestandsaufnahme der derzeitigen Situation aus denkmalpflegerischer Sicht darstellt.

Ausgehend von den im Katalogteil erfassten Beispielen ergaben sich während der Arbeit noch spezielle Fragen zur Sepulkralkultur, auf die im ersten Teil der Arbeit eingegangen wird. Am Beginn stehen Definitionen zu zentralen Begriffen aus dem Bereich der Sepulkralkultur und ein Einblick in das Denkmalverständnis um 1800, das die enge Verbindung zwischen Denkmal und Grabmal zeigt. Danach folgt ein Kapitel, das analysiert, an welchen Orten eine Denkmalsetzung überhaupt möglich war. Dabei wird speziell auf vier Bereiche, nämlich die Aufstellung im Landschaftsgarten, auf dem Friedhof, im Inneren der Kirche und im privaten Wohnraum, eingegangen. Beantwortet werden sollte, welche gesetzlichen und geistesgeschichtlichen Bedingungen die Wahl des Aufstellungsortes beeinflussten und welche Funktion das Grabdenkmal dort zu erfüllen hatte. Hier wird wiederum ein spezieller Blickwinkel auf die Wiener Situation gelegt und mit Beispielen aus dem Katalogteil illustriert.

Der zweite große Fragenkomplex im allgemeinen Teil der Arbeit betrifft die Ikonographie der Grabdenkmäler. Nach einem Überblick über die wichtigsten Themen gehe ich exemplarisch auf zwei besonders häufige Motive, nämlich die „Trauernde Frau“ und den „Genius des Todes“, ein. Ausgehend von der zeitgenössischen Kunsttheorie und der vorbildhaften antiken Kunst wird ihre Typologie analysiert und versucht, die Frage nach der Funktion der Trauerfiguren zu beantworten. Als Illustrationen der verschiedenen Typen dienen wiederum die Beispiele aus dem Katalogteil.

2 Forschungslage und Vorgehensweise

In der österreichischen Kunstgeschichte gab es generell zur Skulptur des Klassizismus in Wien, sieht man von einzelnen Künstlermonographien ab, auf die ich später eingehe, lange Zeit wenig Forschung. Neben dem schon erwähnten Aufsatz von Margarete Poch-Kalous von 1970³ ist ein 1978 erschienener Katalog des Historischen Museums der Stadt Wien „Klassizismus in Wien – Architektur und Plastik“ zu nennen.⁴ Selma Krasa-Florian schrieb darin zwar, dass Denkmal und Grabmal die „charakteristischen Äußerungen des künstlerischen Wollens der Zeit“⁵ sind, trotzdem waren nur wenige Seiten dem Thema Grabmal gewidmet.⁶ Der Schwerpunkt lag auf den durch die Künstlermonographien ohnehin bekannten Gräbern, leider enthält der Katalog auch fast keine Abbildungen.

Nur ein einziges Grabdenkmal, der Kenotaph der Erzherzogin Marie Christine in der Augustinerkirche von Antonio Canova, ist gleichsam als Paradigma des klassizistischen Grabmals sehr ausführlich erforscht worden. Selma Krasa untersuchte 1968 die genaue Entstehungsgeschichte des Werkes.⁷ Angelika Gause-Reinhold und vor allem Werner Busch analysierten am Grabdenkmal die grundlegenden Neuerungen, die sich etwa im Bereich der Ikonographie, der Allegoriekritik oder im Verhältnis zwischen Künstler und Auftraggeber zeigen.⁸

Ein grundlegender Aufsatz zum Thema Etablierung des Klassizismus in Wien erschien 1995 von Ingeborg Schemper-Sparholz. Sie ging darin auf Alexander Trippels und die frühklassizistischen römischen Einflüsse auf die Vertreter der Wiener Akademie, Heinrich Füger und Franz Anton Zauner, vor dem Auftreten Canovas ein.⁹ 1999 erschien ein Aufsatz

³ Poch-Kalous, Wiener Plastik, 1970, S. 165–245.

⁴ Klassizismus in Wien. Ausstellungskatalog zur 56. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1978.

⁵ Kat. Klassizismus, 1978, S. 74.

⁶ Kat. Klassizismus, 1978, S. 162–168.

⁷ Vgl. Krasa, Selma: Antonio Canovas Denkmal der Erzherzogin Marie Christine. In: Albertina Studien Nr. 5/6, 1967/68, S. 67–134.

⁸ Gause-Reinhold, Angelika: Das Christinen-Denkmal von Antonio Canova und der Wandel in der Todesauffassung um 1800, Frankfurt a. Main u. a. 1990; Busch, Werner: Das Sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 225–235.

⁹ Schemper-Sparholz, Ingeborg: Die Etablierung des Klassizismus in Wien. Friedrich H. Füger und Franz A. Zauner als Stipendiaten bei Alexander Trippel in Rom. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band 52, 1995, S. 247–270.

von Sabine Grabner über Malerei und Skulptur in einem Band über Wiener Kunst und Architektur.¹⁰ Darin gab sie allerdings wiederum nur einen Überblick zur Skulptur unter Einbeziehung einzelner Grabdenkmäler, aber ohne weitergehende neuere Erkenntnisse. In den letzten Jahren ist die Forschung zur Skulptur wieder stärker in den Blickpunkt gerückt – ich möchte hier auf Aufsätze und Katalogbeiträge von Luigi Ronzoni, Ingeborg Schemper-Sparholz, Cornelia Reiter und Selma Krasa-Florian in der 2002 erschienen „Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 19. Jahrhundert“ hinweisen.¹¹ Die wichtige Rolle der Wiener Akademie in der Zeit um 1800 beleuchtete 2002 Bettina Hagen im Begleitband zur Ausstellung „Antike in Wien“.¹²

Interessante Vergleichsbeispiele zu den von mir aufgenommenen Grabdenkmälern boten kunsthistorische Studien, die Grabdenkmäler in einzelnen Ländern oder Städten in der in Frage kommenden Zeit untersuchten: 1979 erschien Nicolaus Pennys Studie über Grabmonumente in englischen Kirchen.¹³ Speziell mit den Grabmonumenten in römischen Kirchen zwischen 1780 und 1845 setzte sich Maria Sofia Lilli auseinander.¹⁴ Interessant war diese Arbeit vorrangig wegen etwaiger Vergleichsbeispiele, da ja viele der von mir behandelten Künstler in Rom als Stipendiaten der Akademie waren und Grabmäler aus Rom kannten. Eine vor kurzem erschienene Arbeit von Roman Prahl behandelt die Grabmalkunst in den böhmischen Ländern von 1780 – 1830, die wegen der räumlichen Nähe von Interesse war.¹⁵

Ein wichtiges Forschungszentrum der Sepulkralkultur ist Kassel mit dem dortigen Museum für Sepulkralkultur, die dort herausgegebenen Publikationen haben allerdings einen Forschungsschwerpunkt auf Deutschland. Hier möchte ich beispielsweise auf das vor kurzem

¹⁰ Grabner, Sabine: Malerei und Skulptur des 19. Jahrhunderts. 1790-1890. In: Toman, Rolf (Hrsg.): Wien – Kunst und Architektur, Köln 1999, S. 216–272.

¹¹ Frodl, Gerbert (Hrsg.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Band V, 19. Jahrhundert, München/Berlin/London/New York 2002 darin: Ronzoni, Luigi A.: Der Beginn des Wiener Klassizismus, S. 444–446; Schemper-Sparholz, Ingeborg: Canova und Thorvaldsen als Leitfiguren für Bildhauer und Sammler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien, S. 447–450; Reiter, Cornelia: „Akademischer“ Klassizismus versus „Nazarenische“ Romantik, S. 451–453; Krasa-Florian, Selma: Antike versus Zeitkostüm, S. 455–457; Krasa-Florian, Selma: Die süddeutsch orientierte Spätromantik, S. 458–462.

¹² Hagen, Bettina: Antike in Wien. Die Akademie und der Klassizismus um 1800, Mainz am Rhein 2002.

¹³ Penny, Nicolas: Church Monuments in Romantic England, New Haven/London 1977.

¹⁴ Lilli, Maria Sofia: Aspetti dell arte neoclassica – Sculture nelle chiese romane 1780–1845, Roma 1991.

¹⁵ Prahl, Roman (a kolektiv): Umění náhrobků v českých zemích let 1780–1830 [Grabmalkunst in den böhmischen Länder von 1780-1830], Praha 2004.

erschienene „Grosse Lexikon für Bestattungs- und Friedhofskultur“ hinweisen.¹⁶ Einen ganz wichtigen Impuls zum Thema „Memoria“ gibt in den letzten Jahren auch das Forschungsprojekt der Humboldt Universität Berlin „Requiem – die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler“ durch Tagungen und Publikationen.¹⁷

Dieser Überblick zeigt, dass zum Thema Grabdenkmal um 1800 in Wien bzw. innerhalb der Wiener Skulptur eine Lücke existiert. Für die Zeit bis zu den josephinischen Bestattungsvorschriften untersuchte Claudia Wöhrer die Grabdenkmäler in den Wiener Kirchen.¹⁸ Werner Kitlitschkas Arbeit über Grabkult und Grabskulptur in Wien und Niederösterreich beginnt wiederum erst mit 1848 und setzt den Schwerpunkt auf Historismus und Moderne.¹⁹ Daher fehlt gerade für die dazwischen liegende Zeit eine Studie, die grundlegend die wichtigsten Grabmäler zusammenstellt. Nur mit einem Teilaspekt meiner Arbeit, nämlich dem Grabmal im Landschaftsgarten, beschäftigte sich Konstanze Ruge 1996 in ihrer Diplomarbeit. Sie hat darin zwar einige Beispiele behandelt, die auch in meiner Arbeit vorkommen, ihr Schwerpunkt lag allerdings sehr stark auf dem gartentheoretischen Blickpunkt und nicht auf einer strukturierten Geschichte einzelner Grabmäler.²⁰

Für die Zusammenstellung meines Kataloges dienten mir daher neben der schon genannten Literatur als Arbeitsgrundlage einerseits Denkmälerinventare, wie Kunsttopographie und Dehio, andererseits Monographien der Bildhauer, die in Wien arbeiteten. Viele Beispiele konnten aber nur durch eigene Feldforschung auf Friedhöfen, in Denkmalhainen ehemaliger Friedhöfe, in Kirchen und in Museums- oder Sammlungsbeständen entdeckt werden. Eine Herausforderung stellte die zum Teil schwierige Quellenlage zu den einzelnen

¹⁶ Zentralinstitut für Sepulkralkultur Kassel (Hrsg.), Sörries, Reiner (Bearb.): Großes Lexikon der Bestattungs- und Friedhofskultur. Wörterbuch zur Sepulkralkultur. Band 1, Volkskundlich-kulturgeschichtlicher Teil: Von Abdankung zur Zweitbestattung, Braunschweig 2002; Band 2 Archäologisch-Kunstgeschichtlicher Teil: Von Abfallgrube bis Zwölftafelgesetz, Braunschweig 2005

¹⁷ Vgl. dazu die Datenbank: www.requiem-projekt.de und daraus entstandenen Publikationen, etwa: Karsten, Arne/ Zitzlsperger, Philipp (Hrsg.): Tod und Verklärung. Grabmalskultur in der frühen Neuzeit, Köln 2004; Behrmann, Carolin/ Karsten, Arne/ Zitzlsperger, Philipp (Hrsg.): Grab, Kult, Memoria. Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung, Köln/Weimar/Wien 2007.

¹⁸ Wöhrer, Claudia: Die Sepulkralskulptur in den Kirchen Wiens vom ausgehenden 17. Jahrhundert bis zur josephinischen Reform von 1783/84, Diplomarbeit Univ. Wien 1995.

¹⁹ Kitlitschka, Werner: Grabkult und Grabskulptur in Wien und Niederösterreich. Vom Historismus zur Moderne, Wien 1987.

²⁰ Ruge, Konstanze: Das Grabmal im Landschaftsgarten. Ein Beitrag zur Entwicklung des Phänomens an Hand von Beispielen aus Wien und Umgebung. Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Diplomarbeit Univ. Wien, Wien 1996. Ruge bringt 14 Beispiele zu Gartengrabmälern, wobei sie auch rein architektonische

Grabdenkmälern dar. Zwar konnten grundlegende Informationen meist aus der Inschrift entnommen werden, doch waren es zeitgenössische Berichte in Zeitschriften, Tagebucheinträgen oder topographische Beschreibungen, die erst die wichtigen Hintergrundinformationen boten.

Abschließend möchte ich noch auf die Forschungslage zu den einzelnen Bildhauern eingehen: Die meisten der in Frage kommenden Bildhauer sind monographisch erfasst worden, was die ältere Literatur betrifft, haben sich inzwischen aber neue Details zu den Grabdenkmälern ergeben. Hermann Burgs Studie zu Franz Anton Zauner erschien 1915 und stellt noch immer eine gültige Arbeitsgrundlage dar.²¹ Allerdings haben sich seither vor allem zum Grabmal Loudon durch die Forschungen von Johannes Kunisch bzw. Betka Matsche- von Wicht neue Sichtweisen ergeben (vgl. Kat. 2). 1949 kam Margarete Poch-Kalous Arbeit über Johann Martin Fischer heraus.²² Mittlerweile gibt es bei den dort erwähnten Grabdenkmälern Kerens und Spöck (vgl. Kat. 5 und 23) ebenfalls einen neuen Wissensstand, den ich im Katalog einarbeite. Die im Katalog aufgenommenen Grabdenkmäler Wallsegg und Brukenthal (vgl. Kat. 3 und 12) wurden bei Poch-Kalous nicht erwähnt.²³ Bei Johann Nepomuk Schaller konnte ich auf die Monographie von Selma Krasa von 1977 zurückgreifen²⁴, hier ergab sich ebenfalls eine interessante Neuentdeckung, da ein dort nur als Entwurf aufgenommenes Grabdenkmal im Depot des Wien Museums aufgefunden werden konnte (vgl. Kat. 34). Über die restlichen Künstler, die die Wiener Skulptur dominiert haben (Leopold Kiesling, Josef Käbmann, Joseph Klieber), existieren Diplomarbeiten bzw. eine Dissertation, in welchen aber auf die Grabdenkmäler nicht oder nur sehr oberflächlich eingegangen wurde.²⁵ Im Katalogteil

Grabmäler aufnimmt.

²¹ Burg, Hermann: Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich, Wien 1915.

²² Poch-Kalous, Margarete: Johann Martin Fischer: Wiens Bildhauerischer Repräsentant des Josefinismus, Wien 1949.

²³ Beide Grabmäler befinden sich nicht in ihrer Werkliste. Das Grabmal Wallsegg wurde aber bereits 1916 im Artikel zu Johann Martin Fischer im Thieme-Becker-Künstlerlexikon als „Grabmal der Gräfin von Walsek nach Stubbach“ verzeichnet, vgl. Thieme-Becker, Band XII, 1916, S. 27. Der Nachweis, dass Johann Martin Fischer der Schöpfer des Grabdenkmals für Brukenthal ist, wurde erstmals publiziert bei Spek, Rudolf: Die Grabstätte Brukenthals. In: Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalschen Museum, Nr. XII, 1947, S. 38.

²⁴ Krasa-Florian, Selma: Johann Nepomuk Schaller. Ein Wiener Bildhauer aus dem Freundeskreis der Nazarener, Wien 1977.

²⁵ Zu Leopold Kiesling vgl. Hagen, Bettina: Der Bildhauer Leopold Kiesling und seine Werke, Diplomarbeit Univ. Wien 1994. Obwohl Hagen ein Kapitel in ihrer Arbeit den Grabdenkmälern widmet, hat sie einige Werke Kieslings nicht erfasst bzw. geht auf wichtige Fragen, etwa zur Entstehungsgeschichte oder Motiv,

haben sich zahlreiche Ergänzungen zu den dort aufgeführten Grabdenkmälern ergeben. Gerade Kiesling erwies sich als ein Bildhauer mit einem Arbeitsschwerpunkt auf dem Gebiet der Grabdenkmäler. So konnte durch das Studium zeitgenössischer Kunstzeitschriften beispielsweise das von ihm geschaffene, bisher unbekannte Kenotaph Dalberg-Ostein entdeckt werden (vgl. Kat. 27).

Zu anderen Bildhauern, die in Wien gearbeitet haben, wie etwa Benedikt Henrici, Franz Christian Thaler und Johann Sautner oder auch italienische „Importkünstler“ wie Giovanni Pisani und Pietro Finelli, gibt es keine tiefer gehenden kunsthistorischen Studien. Ihre in Wien bzw. der Umgebung befindlichen Grabdenkmäler wurden daher erstmals in einen umfassenderen Gesamtzusammenhang gestellt. Daher werde ich im Katalogteil bei diesen Grabdenkmälern auch ausführlicher auf die Biographie der Künstler eingehen.

nicht ein. Zu Josef Käßmann vgl. Gertrude Kohlbeck: Der Bildhauer Josef Käßmann und seine Zeit. 1784–1856, Diplomarbeit Univ. Wien 1999. Grabdenkmäler werden in der Arbeit überhaupt nicht behandelt. Zu Josef Klieber vgl. Schmid Hildegard: Josef Klieber - eine Monographie, Diss. Universität Wien 1987. Schmid nimmt in ihrer materialreichen Arbeit zwar auch Grabdenkmäler in ihr Werkverzeichnis des Bildhauers auf. Auch hier haben sich neue Erkenntnisse u. a. das dort nicht aufgenommene Grabdenkmal für den Maler Johann Baptist Lampi ergeben (vgl. Kat. 36).

3 Begriffe: Memoria – Totengedächtnismal – Grab(denk)mal – Epitaph – Kenotaph

In diesem Kapitel werden einleitend einige zentrale Begriffe der Sepulkalkultur und ihre Definitionen vorgestellt:

Grab(denk)mäler sind Teil der **Memoria**, die der Historiker Otto Gerhard Oexle, folgendermaßen definiert: „*Memoria ... meint... die jeweils für Individuen und Gruppen spezifischen, im Lauf der Zeit immer wieder anders geprägten Formen der Erinnerung im Denken und Handeln, in Philosophie und Liturgie, in der Geschichtsschreibung wie in der Kunst.*“²⁶

Der Terminus *memoria* (lateinisch: Erinnerung, Gedächtnis, Andenken), entwickelte sich in der Wissenschaft zu einem Begriff, mit dem das Phänomen der Erinnerung und der Erinnerungsfähigkeit umfassend beschrieben wird.²⁷ Die Fähigkeit zur Erinnerung wird als anthropologische Konstante angesehen und geschieht im Gedächtnis, zum Beispiel als Geschichtsschreibung. Sie findet ihren geistigen Ausdruck an den Totengedenktagen und sucht nach vielfältigem materiellem Ausdruck, beispielsweise im Denkmal bzw. Grabmal. Die Totenmemoria wirkt in hohem Maße identitäts- und gemeinschaftsstiftend, sowohl für das Kollektiv, d. h. Volk, Stamm oder Gesellschaft, als auch für die Kleingruppe. Die Kleingruppe kann die Familie, die Sippe oder besondere gesellschaftliche Gruppen von der Handwerkszunft bis zum Schützenverein darstellen. Mitglieder sozial höher stehender Gruppen hatten seit jeher eher das Privileg der Memoria bzw. des Totengedächtnisses. Als **Totengedächtnismal** bezeichnet die Forschung im Bereich der Sepulkalkultur sämtliche materiellen Erscheinungsformen des Totengedenkens.²⁸ Dazu gehören Denkmale, die unmittelbar am Grab, d.h. am Bestattungsort selbst errichtet sind, beispielsweise die Grabplatte bei der Kirchenbestattung, das Grabmal selbst oder die Grabskulptur im

²⁶ Oexle, Otto Gerhard (Hrsg.): *Memoria als Kultur*, Göttingen 1995, S. 7.

²⁷ Vgl. „Memoria“ in: Zentralinstitut für Sepulkalkultur Kassel (Hrsg.), Sörries, Reiner (Bearb.): *Großes Lexikon der Bestattungs- und Friedhofskultur*, Band 2, Braunschweig 2005, S. 248.

²⁸ Vgl. „Totengedächtnismal“ in: *Großes Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur*, Bd. 1, 2002, S. 325.

Mausoleum. Unabhängig vom Grab sind Epitaph, Kenotaph und Totenschild zu nennen, ebenso die Flurdenkmale („Marterl“). Auch die Zimmerdenkmale sind Ausdrucksformen des Totengedächtnisses. Schließlich können auch schriftliche Denkmäler dazu gerechnet werden, die bei hochgestellten Persönlichkeiten oft den Begriff „Denkmal“ im Titel führen. Dazu zählen aber auch Schmuckstücke, die speziell eines Toten gedenken, beliebt waren etwa Medaillons mit einer Haareinlage.²⁹

Die Begriffe Grabmal bzw. Grabdenkmal werden im allgemeinen Sprachgebrauch und in der kunsthistorischen Literatur meist synonym gebraucht. Laut dem Lexikon für Sepulchralkultur versteht man unter dem Begriff **Grabmal** im engeren Sinn nur solche Zeichen, die die eigentliche Begräbnisstätte kennzeichnen.³⁰ Unabhängig vom Bestattungsort sind dann das Epitaph und das Kenotaph aufgestellt. Sie sind reine Gedächtnismale, die der Memoria dienen. Sie erlauben den Angehörigen, das Totengedächtnis an einem konkreten Ort zu vollziehen. Während das **Epitaph**³¹ stets eine flach an der Wand angebrachte Platte oder Tafel bezeichnet, ist das **Kenotaph**³² freistehend und meist groß genug, um einen Leichnam oder eine Urne aufnehmen zu können. Da es jedoch nicht wirklich als Bestattungsort genutzt wird, wird es auch als Scheingrab bezeichnet.

Im Begriff **Grabdenkmal** wird die Funktion des Denkmals in den Vordergrund gestellt, daher können Epitaph und Kenotaph auch mit diesem umfassenderen Begriff bezeichnet werden.

²⁹ Vgl. „Memorialschmuck“ in: Großes Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur, Bd. 1, 2002, S. 222.

³⁰ Vgl. „Grabmal“ in: Großes Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur, Bd. 2, 2005, S. 139. Im Unterschied zum Grabzeichen ist für das Grabmal allerdings eine gestalterische Form von Bedeutung, d. h. ein einfaches Schild mit einer Nummer wird nicht als Grabmal bezeichnet.

³¹ Vgl. „Epitaph“ in: Großes Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur, Bd. 2, 2005, S. 86–87.

³² vgl. „Kenotaph“ in: Großes Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur, Bd. 2, 2005, S. 199.

4 Zum Denkmalverständnis um 1800

Für das Verständnis des Denkmals in dem von mir untersuchten Zeitraum ist die enge Verbindung zwischen Grabmal und Denkmal grundlegend. Jürgen Döring weist in einer Studie zum Denkmalverständnis um 1800 in Deutschland darauf hin, dass die klare Abgrenzung zwischen Denkmal und Grabmal, die sich in der späteren kunsthistorischen Beschäftigung einbürgerte, zu diesem Zeitpunkt noch nicht existiert.³³ Erst später wird durch die Auseinanderentwicklung der beiden Gattungen klar zwischen dem Denkmal unterschieden, das dem öffentlichen Andenken bedeutender Personen oder Ereignisse gewidmet ist, und dem Grabmal, das eine individuelle Grabstätte bezeichnet.³⁴

Diese Feststellungen lassen sich auch auf die Wiener Situation übertragen, denn Aussagen von Zeitgenossen über die Grabmäler zeigen ebenfalls, dass es diese scheinbar eindeutige Unterscheidung zwischen Grabmälern auf Friedhöfen und Denkmälern in Landschaftsgärten oder Platzanlagen nicht gibt. Die Grabdenkmäler auf Friedhöfen sind nicht geringer bewertet, sie werden genauso wie das Grabdenkmal für den Dichter Collin in der Karlskirche oder der Kenotaph des Kaisers Leopold II. (vgl. Kat. 21 und 6) als „Monumente“ bezeichnet. Ich verwende im Text daher meist den umfassenderen Begriff „Grabdenkmal“, weil dadurch stärker auf die Denkmalfunktion des Totengedächtnismales hingewiesen wird.

Die Beispiele im Katalog zeigen, dass die Zeitgenossen auch keine Unterscheidung zwischen Epitaph oder Kenotaph machten. In den zeitgenössischen Berichten wird für diese ebenfalls der Terminus „Monument“ oder „Denkmal“ benutzt.

Peter Bloch, der in einer Studie die Denkmäler des 19. Jahrhunderts in den Rheinlanden untersuchte, stellte fest, dass die ältesten Denkmäler sich in ihrer formalen Gestalt nicht von Grabmälern unterscheiden.³⁵ Als Beispiel führt er das 1811 entstandene Denkmal für Johanna Sebus an, das die Form einer Stele hat. Ein vergleichbares Wiener Beispiel ist das Grabdenkmal für den Dichter Collin, ebenfalls in Form einer Stele (vgl. Kat. Nr. 21, Abb.

³³ Vgl. Döring, Jürgen: Das „Zeitalter der Monumenten-Wuth“. Zum Denkmalverständnis um 1800: In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 29, 1990, S. 112.

³⁴ Ebenda, S. 112.

³⁵ Bloch, Peter: Heroen der Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft, Zierbrunnen und „freie“ Kunst. In: Kunst d. 19.

183). Erst in den folgenden Jahren löst sich das bürgerliche Denkmal vom Grabmal. Laut Bloch setzen öffentliche Denkmäler für vorbildliche Personen aus Kunst und Wissenschaft in Form von Statuen oder Büsten unter freiem Himmel etwa seit 1820 ein, später als Denkmäler für Monarchen und Feldherren.³⁶ Auch Betka Matsche- von Wicht weist in ihrer Studie zum Thema Heldendenkmäler darauf hin, dass ein vom Grabmal unabhängiges Denkmal für Personen außerhalb des Herrscherhauses gerade in der Habsburgermonarchie lange nicht möglich war.³⁷ Das hatte auch zur Folge, dass gegenüber Deutschland das Kriegerdenkmal mit einem halben Jahrhundert Verspätung aufkommt.³⁸

Jd. im Rheinland, Bd. 4, Düsseldorf 1980, S. 282.

³⁶ Ebenda, S. 281.

³⁷ Vgl. Matsche- von Wicht, Betka: Zum Problem des Kriegerdenkmals in Österreich in der Ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Koselleck, Reinhard/ Jeismann, Michael (Hrsg.): Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler der Moderne, München 1994, S. 52.

³⁸ Ebenda, S. 51.

5 Reformverordnungen zur Verlegung der Begräbnisplätze im 18. Jahrhundert am Beispiel Wiens

Im Wien der Barockzeit war es so wie in anderen Großstädten üblich, dass der Adel und Klerus sowie reiche Bürgerliche in den Kirchengrüften einer der Wiener Pfarr- und Klosterkirchen bestattet wurden.³⁹ Für die meisten Toten stand aber nur ein Begräbnisplatz auf einem Friedhof um diese Kirchen zur Verfügung. Die wichtigsten dieser Friedhöfe waren der „St. Stephansfreithof“ um den Dom, der „Nikolaifriedhof“ gegenüber der Rochuskirche im 3. Bezirk, der „Bürgerspitalsfriedhof“ im Bereich der heutigen Karlskirche und der Technischen Universität sowie der „Große kaiserliche Gottesacker vor dem Schottentor“ im Bereich des Allgemeinen Krankenhauses (heute Hof 8 und 9 des Universitätscampus).⁴⁰ Der Bestattungskult im innerstädtischen Bereich bzw. in den dicht besiedelten Vorstädten wurde aus hygienischen Gründen schon in der Zeit Maria Theresias kritisch betrachtet, aber dann endgültig durch die josephinischen Bestattungsreformen beendet. Nachdem bereits 1782 die Kirchenbegräbnisse verboten worden waren,⁴¹ kam es durch die Hofentschließung vom 9. 10. 1783 zur Schließung aller Gottesäcker innerhalb des Wiener Stadtgebietes.⁴² Da diese Anordnungen offenbar nur widerwillig befolgt wurden, wiederholte Kaiser Josef II. 1784 in mehreren Hofdekreten seine Anordnung bezüglich der Kirchengrüfte und präzisierte, dass alle Friedhöfe „inner den Linien“ ebenfalls zu schließen seien.⁴³ Als Ersatz entstanden außerhalb des Linienwalles neue Friedhöfe oder wurden bestehende erweitert. Ausgenommen von den

³⁹ Zur historischen Situation in Wien und den josephinischen Reformen: vgl. Biedermann, Wolfgang: Friedhofskultur in Wien im 19. Jahrhundert. Das Bestattungswesen vom Josephinismus bis zur Gründerzeit, Dissertation Univ. Wien 1978; Bilder vom Tod. 168. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. 30. Oktober 1992 – 10. Jänner 1993, Wien 1992 bzw. Mattl-Wurm, Sylvia: Wien vom Barock bis zur Aufklärung, Wien 1999, darin speziell Kapitel: Die Verdrängung der Toten aus der Stadt, S. 85–90; Berger, Günther: Spuren der Vergänglichkeit. Aufgelassene und verschwundene Friedhöfe in Wien. In: Wiener Geschichtsblätter. Beiheft 1/1989, S. 3–12.; Bauer, Werner T.: Wiener Friedhofsführer. Genaue Beschreibung sämtlicher Begräbnisstätten nebst einer Geschichte des Wiener Bestattungswesens, Wien, 2004⁵; S. 11–41

⁴⁰ Zur Geschichte dieser Friedhöfe vgl. Bauer, Friedhofsführer, 2004, S. 28–41.

⁴¹ Biedermann, Friedhofskultur, 1978, Bd. 1, S. 28.

⁴² Kat. Bilder vom Tod, 1992, S. 61.

⁴³ Bauer, Friedhofsführer, 2004, S. 71.

Schließungen der Gräfte blieben nur die Kapuzinergruft als traditioneller Bestattungsort des Kaiserhauses sowie die Gruft der Wiener Erzbischöfe im Dom von St. Stephan und die Gruft im Salesianerinnenkloster am Rennweg.⁴⁴

Für die Bestattungen der Toten des damaligen Stadtgebietes standen danach fünf neue „Communale Friedhöfe“ zur Verfügung: Es waren dies der „Große Stadtfriedhof von Währing“⁴⁵, der „Friedhof auf der Schmelz“, der „Friedhof vor der Hundstürmer Linie“, der „Matzleinsdorfer Friedhof“ und der „Friedhof von St. Marx“.⁴⁶ Außer auf diesen großen Kommunalfriedhöfen, die von der Stadt verwaltet wurden, konnten die Toten auch auf den Ortsfriedhöfen der umliegenden Dörfer begraben werden, die weiterhin unter der Aufsicht der jeweiligen Pfarren standen.⁴⁷

⁴⁴ Berger, Spuren, 1989, S. 4.

⁴⁵ Auch als „Währinger Allgemeiner Friedhof“ bezeichnet.

⁴⁶ Berger, Spuren, 1989, S. 5.

⁴⁷ Biedermann, 1978, Bd. 1, S. 79.

6 Die Aufstellungsorte der Grabdenkmäler

Philippe Aries weist für die Zeit des späten 18. und frühen 19. Jahrhundert auf den privaten, familiären Aspekt des Totenkults hin, der für die Zeitgenossen im Vordergrund stand. Von Anfang an gab es aber noch einen anderen, nationalen und patriotischen Aspekt.⁴⁸

Die Funktion des Grabdenkmals differenzierte daher je nach Aufstellungsort: Das Grabdenkmal konnte rein als privates Denkmal konzipiert worden sein, etwa in Form eines Zimmermonuments oder als Grab in der privaten Gruftkapelle, wo es nur wenigen Personen zugänglich war. Weiters kam Ende des 18. Jahrhunderts unter den Adeligen fast eine Mode auf, ein Grabmal in einem Landschaftsgarten aufzustellen, wobei die Bestattung auf Privatgrund auch durch die geltenden Gesetze legitimiert war. Das Grab war damit herausgehoben aus den unattraktiven Friedhöfen mit den anonymen Schachtgräbern und gleichzeitig oft ein attraktives Besuchsziel in den Gärten. Schließlich konnte das Grabdenkmal auch als öffentliche Auszeichnung konzipiert worden sein, mit allen Merkmalen, die eine solche Ehrung ausmachen, wie beispielsweise eine Sammlung von Spenden für die Errichtung und eine feierliche Enthüllung vor Publikum. Als Aufstellungsort kommt hier der Kirchenraum oder der Friedhof in Frage. Im Folgenden gehe ich daher auf die vier möglichen Aufstellungsorte der Grabdenkmäler ein, stelle den historischen und geistesgeschichtlichen Hintergrund vor und untersuche deren Entwicklung mit Blickwinkel auf die Wiener Situation.

6.1 Der Landschaftsgarten als Ort der Bestattung und der Erinnerung

Der Landschaftsgarten wurde im späten 18. Jahrhundert zu einem Ort, an dem Scheingräber und echte Gräber ein neues Gefühl für Natur, Zeit und Transzendenz widerspiegeln. Die Wurzeln und Hintergründe des Phänomens untersuchte unter anderem Adrian von Buttlar, der

⁴⁸ Ariès, Philippe: Geschichte des Todes, München 1982⁵, S. 700.

auf neue naturreligiöse Einflüsse hinwies.⁴⁹ Im Garten kam es zu einer Verschmelzung des Mythos von Arkadien und dem des Elysiums.⁵⁰ Das Elysium meint die Insel der Seligen am westlichen Weltende oder in der Unterwelt, die dem ewigen Leben der Heroen vorbehalten ist. Die „Elysischen Gefilde“ in den Landschaftsgärten waren dementsprechend Ausgangspunkte für den neuen Denkmalkult um den „grand homme“ der Aufklärung.⁵¹ Arkadien steht laut Buttler für das mystische Land des unschuldigen Schäferlebens, das seit Vergils fünfter Ekloge zum Topos des Rückzugs aus dem Sittenverderbnis der Städte und der Zivilisation wurde.⁵² In Arkadien befindet sich das Urbild des Grabes in der Natur, das Grab des Schäfers Daphnis. Über Nicolas Poussins berühmtes Gemälde „Et in Arcadia ego“ (Abb. 1) und über die literarische Arkadien-Rezeption, vor allem durch Salomon Gessners viel gelesene „Idyllen“ (1756, französisch 1762) vermittelt, wurde das Motiv des Grabes aus dem kirchlichen Kontext in die idealisierte Natur des Gartens übertragen.⁵³ Arkadien stellt aber kein Paradies jenseits des Todes dar, der Tod ist vielmehr natürlicher Bestandteil des Lebens und damit der Natur selbst.⁵⁴ Vor dem Hintergrund der Gefühlsästhetik des späten 18. Jahrhunderts wurde das arkadische Scheingrab zum idealen Motiv sentimentaler und melancholischer Szenen der rührenden Erinnerung an Freunde, Verwandte, Geliebte und zur sanften Ermahnung an eine tugendhafte Lebensführung. Ab den 1770er Jahren wurden solche Erinnerungsgräber in die ersten Landschaftsgärten Deutschlands übernommen.⁵⁵ Am häufigsten kamen die Trauerurne in der Nachfolge des Rousseau-Grabes auf der Pappelinsel in Ermenonville (1778) (Abb. 2) und der einfache

⁴⁹ Zu dem Themenkomplex vgl. Buttler, Adrian von: Das Grab im Garten: Zur naturreligiösen Deutung eines arkadischen Gartenmotivs in: Wunderlich, Heinke (Hrsg.): „Landschaft“ und Landschaften im 18. Jhd. Tagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jhd., Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 20. bis 23 Nov. 1991, Heidelberg 1995, S. 79–119; Ferner Matsche- von Wicht, Betka: Das Grabmal im Landschaftsgarten. In: Boehlke, Hans Kurt (Hrsg.): Wie die Alten den Tod gebildet - Wandlungen der Sepulkralkultur 1750 – 1850, Kasseler Studien zur Sepulkralkultur, Band 1, Mainz 1979, S. 45–56; Für die Österreichischen Gärten sind die Forschung von Géza Hajós grundlegend, vgl. speziell zum Thema das Kapitel „Melancholie“ in: Hajós, Géza: Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien, Wien/Köln 1989, S. 91–99.

⁵⁰ Buttler, Grab im Garten, 1995, S. 80.

⁵¹ Buttler, Grab im Garten, 1995, S. 80.

⁵² Buttler, Grab im Garten, 1995, S. 80.

⁵³ Buttler, Grab im Garten, 1995, S. 80.

⁵⁴ Buttler, Grab im Garten, 1995, S. 80.

⁵⁵ Buttler, Grab im Garten, 1995, S. 82.

Grabstein in Stelenform vor.⁵⁶ Rousseaus Grab wurde beispielsweise 1782 in Wörlitz⁵⁷ und um 1780 in Wien im Neuwaldegger Garten des Marschalls Lacy nachgestaltet.⁵⁸ Motive wie Totenfluss, Toteninsel und Überfahrt sind wesentliche Bestandteile solcher arkadisch-elysischer Gartenpartien.⁵⁹ Weitere Beispiele für Scheingräber im Wiener Umland sind das Monument für den Dichter Alxinger, das sich auf einer Insel im Garten des Freiherrn von Braun in Schönau befand,⁶⁰ oder eine Gedenkstätte mit Grabmal für die Erzherzogin Marie Christine im Kalksburger Garten des Franz von Mack.⁶¹

Echte Gräber in Gärten stellten dagegen einen bewussten Bruch mit der christlichen Tradition dar.⁶² Die gesetzlichen Rahmenbedingungen waren durch Joseph II. geschaffen worden, wobei sanitätstechnisch-hygienische Gründe den Ausschlag gaben. In der Verordnung vom 15. Sept. 1788 hieß es dazu: *„Übrigens ist kein Anstand, dass man sich abgesonderte Orte ohne Erbauung einer Kapelle zur Grabstätte wählen könne, wohin die Leichen der Familie zu begraben sind, wenn es nur außer dem Orte in der vorgeschriebenen Entfernung und überhaupt mit Beobachtung der bestehenden Vorschriften geschieht.“*⁶³

Die Bestattung in einem etwas abgeschiedenen Waldbereich des Gartens und die Aufstellung eines Grabdenkmals propagierte auch der Gartentheoretiker Christian Hirschfeld, der als Grund vor allem die ethnisch-sittliche Unterweisung angab. In seiner „Theorie der Gartenkunst“ (Leipzig 1779–1785) schrieb dieser über Grabmäler in Gärten: *„Was könnte indessen leichter und anständiger seyn, als daß ein Gutsbesitzer, wenigstens für seine Familie, in einem Theil seines Parks, oder in irgendeinem Walde, einen Begräbnisplatz anlegte, und ihn zur Unterhaltung sittlicher Gefühle einrichtete?“* *„Auf diese Weise kann man alle wichtigen und edlen Gefühle hervorbringen. Man kann die Seele auf sich selbst zurückführen; man kann sie durch Erinnerung an ein fremdes Verdienst mit Liebe, Bewunderung, Nacheiferung erfüllen. Und diese Wirkung können Trauermonumente haben, die fast nirgends einen schicklichen Platz finden, als in einem dunklen und einsamen*

⁵⁶ Buttlar, Grab im Garten, 1995, S. 82.

⁵⁷ Buttlar, Grab im Garten, 1995, S. 82.

⁵⁸ Hajós, Romantische Gärten, 1989, S. 92.

⁵⁹ Buttlar, Grab im Garten, 1995, S. 82.

⁶⁰ Hajós, Romantische Gärten, 1989, S. 208.

⁶¹ Hajós, Romantische Gärten, 1989, S. 195/196.

⁶² Buttlar weist daraufhin, dass sie in der Forschung bisher kaum von den fiktiven Gräbern unterschieden wurden. vgl. Buttlar, Grab im Garten, 1995, S. 82.

*Waldrevier.*⁶⁴

Der Sinn der Gräber entschlüsselte sich für Buttlar im naturreligiösen Kontext der Gartenkunst der Epoche.⁶⁵ Quellen dafür waren die Wiederentdeckung germanischer Naturfrömmigkeit, der Pietismus und der im 2. Drittel des 18. Jahrhunderts aus England kommende Deismus, dessen Anhänger Gott als Weltbaumeister in der Offenbarung der Natur verehrten.⁶⁶ Die Erkenntnis Gottes in der Natur wurde zu einem wesentlichen Punkt, wodurch der Garten zu einem gleichsam sakralen Bezirk werden konnte. Über die Schriften von Shaftesbury, Pope und vieler anderer kam diese naturreligiöse Haltung in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts nach Deutschland, wo sie zahlreiche Anhänger und breiten literarischen Niederschlag fand.⁶⁷ Die „göttliche“ Natur wurde zum Leitthema der Epoche Rousseaus, Klopstocks, Herders, Goethes und der Romantiker. Viele Anhänger der neuen Naturethik gehörten Freimaurerlogen an, die sich von England ausgehend auf dem Kontinent ausbreiteten.⁶⁸ Für diese war die Entfaltung der Humanität das höchste Ziel der menschlichen Natur. Wie Buttlar ausführt, müssen Gärten daher in stärkerem Maß als eine metaphorische Reise auf dem Weg zur Natur- und Selbsterkenntnis gelesen werden.⁶⁹

Buttlar weist auch darauf hin, dass die Gartenbegräbnisse sehr häufig im Zusammenhang mit dem Freimaurertum stehen, allerdings nicht darauf beschränkt sind.⁷⁰ Die Beisetzung in der Natur erscheint daher als letzte und nunmehr reale Station einer Lebensreise, die ethische Vervollkommenung im Diesseits sucht und Transzendenz als Metamorphose in einen höheren Naturzustand versteht.⁷¹

Das früheste echte Grab in einem Landschaftsgarten legte 1769 der Dessauer Fürst Franz an, als er eine bei der Geburt verstorbene Tochter unter einer goldenen Urne im Wörlitzer Park bestattete.⁷² (Abb. 3) Von diesem Punkt ergaben sich komplexe Sichtachsen: Diese verbanden in einem Fächerblick die Kirche, ein als Synagoge bzw. Vestatempel bezeichnetes Gebäude,

⁶³ Gesetzestext zitiert nach: Biedermann, Friedhofskultur, 1978, Band 1, S. 44.

⁶⁴ Hirschfeld, Christian Caius Lorenz: Theorie der Gartenkunst, 5 Bände, Leipzig, 1779–1785, Bd. II., S. 58.
Zitiert nach: Hajós, Romantische Gärten, 1989, S. 92.

⁶⁵ Vgl. dazu Buttlar, Grab im Garten, 1995, S. 84.

⁶⁶ Vgl. dazu Buttlar, Grab im Garten, 1995, S. 85.

⁶⁷ Buttlar, Grab im Garten, 1995, S. 85.

⁶⁸ Vgl. dazu Buttlar, Grab im Garten, 1995, S. 86.

⁶⁹ Buttlar, Grab im Garten, 1995, S. 87.

⁷⁰ Buttlar, Grab im Garten, 1995, S. 87, S. 103.

⁷¹ Buttlar, Grab im Garten, 1995, S. 103.

den Warnungsaltar und eine Statue der Muschelsucherin, die eine Allegorie der Gottsuche in der Natur darstellt, miteinander.⁷²

Auch in der Umgebung Wiens gab es einige Beispiele für echte Bestattungen in Gärten: So befand sich das Mausoleum für die Familie Fries im Park von Schloss Vöslau. Über die dortige Grabfigur, die Vater und Sohn darstellt, heißt es in der zeitgenössischen Beschreibung, dass die Verstorbenen einander im Elysium wieder begegnen. Dazu kommt noch als geistiger Hintergrund, dass die Verstorbenen bzw. der Auftraggeber Freimaurer waren. (1788, vgl. dazu Kat. 1, Abb. 39) Das Grabmal in Sarkophagform, unter dem Feldmarschall Loudon im Park von Schloss Hadersdorf begraben wurde, hatte eine starke melancholische Wirkung auf die Zeitgenossen, die in den zeitgenössischen Beschreibungen noch gut nachvollziehbar ist. (1790, vgl. Kat. 2, Abb. 49) Ein bisher in der Literatur zum Thema „Grabmal im Landschaftsgarten“ unbekanntes Beispiel ist das Grabmal der Gräfin Wallsegg im Areal von Schloss Stuppach im südlichen Niederösterreich. Ihr Sarkophag stand in einem abgeschiedenen Auwald, in der Nähe des Flusses Schwarza, wodurch das Motiv des Totenflusses anklingt. (1791, Kat. 3, Abb. 69)

Das Grabdenkmal für Barbara Rottmann, das sich heute in der Pfarrkirche Penzing befindet, war ursprünglich auch für eine private Gruftkapelle im Park des Landsitzes in Galizien vorgesehen. (1808–1809, vgl. Kat. 18, Abb. 166) Nicht ausgeführt wurde ein Grabmal für Prosper von Sinzendorf im Schlosspark von Ernstbrunn. Geplant war ein Grab in einer Pyramide auf einer Insel mit einer davor aufgestellten Sphinx als Wächterin. Diese Grablege war zusammen mit den anderen Objekten in Park und Schloss, darunter einer Statue einer Isis, Teil eines komplexen Programmes, wobei der freimaurerische Hintergrund wahrscheinlich eine wesentliche Rolle spielte (1808, vgl. Kat. 13).

Mausoleen und Grabdenkmäler erhielten ihren Standort auch auf Friedhöfen, die durch ihre idyllische Lage ebenfalls dem landschaftlichen Ideal der Zeit entsprachen. Ein Beispiel ist der Friedhof von Josefsdorf unterhalb des Kahlenberges.⁷⁴ Ursprünglich bestand dort ein Kloster der Kamaldulenser-Eremiten. Nach der Auflösung 1782 wurden die Klausen der Mönche an

⁷² Buttlar, Grab im Garten, 1995, S. 103.

⁷³ Buttlar, Grab im Garten, 1995, S. 104.

⁷⁴ Zum Friedhof vgl. Bauer, Friedhofsführer, 2004, S. 185–188.

Privatpersonen, vorrangig Adelige, verkauft, wodurch die kleine Siedlung Josefsdorf entstand. Dazu gehörte auch ein gleichsam „privater“ Friedhof am Abhang des Kahlenberges, auf dem sich die Bewohner bestatten ließen. Noch heute befinden sich dort beispielsweise das Grab des Fürsten de Ligne oder das des Seidenfabrikanten Stephan Ziegler (1827, vgl. Kat. 40, Abb. 279) Ein Aquarell von Friedrich Exter von 1848 zeigt das Grab des Fürsten de Ligne im Vordergrund und die reizvolle landschaftliche Lage des Friedhofs inmitten des Wienerwaldes. (Abb. 4)

Die Bestattung in einem Landschaftsgarten war allerdings ein Privileg weniger Personen und vorrangig ein Phänomen des späten 18. Jahrhunderts.⁷⁵ Mit dem Wiederaufleben der christlichen Religion in der Romantik wurde zunehmend ein Begräbnis in geweihter Erde gefordert.⁷⁶ Schließlich war es auch ab 1837 gesetzlich nicht mehr erlaubt, eine Familiengruft bzw. ein Grab außerhalb der Friedhöfe zu errichten.⁷⁷

⁷⁵ Ein Beispiel aus dem 19. Jhd. ist etwa das Grab des Fürsten Pückler-Muskau in seinem Muskauer Garten von 1871, vgl. Matsche- von Wicht, Grabmal, 1979, S. 53.

⁷⁶ Matsche- von Wicht, Grabmal, 1979, S. 53.

⁷⁷ Biedermann, Friedhofskultur, 1978, Bd. 1, S. 48. Das hat sich dann im Lauf des 19. Jhd. wieder verändert. Auch die derzeitige Situation erlaubt beispielsweise in Wien eine Bestattung auf eigenem Grund und Boden. Solange die Hygienevorschriften eingehalten werden, kann ein Antrag beim Gesundheitsamt eingebracht werden. Vgl. Bauer, Friedhofsführer, 2004, S. 237.

6.2 Der Friedhof zwischen sanitärer Zweckanstalt und neuer Kultstätte des Bürgertums

Der Gartentheoretiker Christian Hirschfeld definierte auch den Friedhof als melancholischen Garten.⁷⁸ Dieses Wunschbild stimmte aber nicht mit der Realität Ende des 18. Jahrhunderts überein, denn damals herrschte auf den neuen kommunalen Wiener Friedhöfen der Geist des josephinischen Utilitarismus.⁷⁹ (Abb. 5) Die Architektur und die innere Struktur eines solchen Friedhofes waren rein sanitären Überlegungen untergeordnet. Die Toten der Stadt wurden je nach Wohnpfarre einem der fünf Friedhöfe zugeteilt.⁸⁰ Ihre Beisetzung erfolgte ohne Ansehen der Person in Schachtgräbern und zwar in der Reihenfolge, wie sie verstorben waren.⁸¹ Die vorgesehene Belegung sah pro Gemeinschaftsgrube 5 Erwachsene oder 4 Erwachsene und zwei Kinder vor.⁸² Das bedeutete, dass es nicht möglich war, eine Grabstätte zu kaufen, die nur für die eigene Familie bestimmt war, wie es später üblich wurde. Die Gesetze erlaubten auch nicht, den Bestattungsort durch einen Grabstein oder ein Kreuz zu kennzeichnen. Ein eigenes Grab-Denkmal durfte nur entlang der Friedhofsmauern aufgestellt werden. Im Hofdekret von 1784 hieß es dazu: *„ein besonderes Denkmal der Liebe, der Hochachtung und der Dankbarkeit für den Verstorbenen ist lediglich an dem Umfange der Mauer zu errichten, nicht aber auf dem Kirchhof, um keinen Platz wegzunehmen.“*⁸³

Neben dem Schachtgrab für mehrere Personen gab es auch das „Allgemeine einfache Grab“, an dem kein Eigentumsrecht bestand und das nach 10 Jahren wiederbelegt wurde. Wolfgang

⁷⁸ Zur Entwicklung der Friedhöfe vgl. Happe, Barbara: Die Entwicklung der deutschen Friedhöfe von der Reformation bis 1870, Tübingen 1991; speziell zu Hirschfeld, seinem Idealbild und der Realität S. 223. Zum Friedhof als Zweckeinrichtung, ebenda S. 78.

⁷⁹ Vgl. dazu im Überblick Kitlitschka, Grabkult, 1987, S. 19-21. Eine genaue Zusammenstellung der gesetzlichen Regelungen vgl. Biedermann, Friedhofskultur, 1978.

⁸⁰ Mattl-Wurm, Wien, 1999, S. 88.

⁸¹ Kitlitschka, Grabkult, 1987, S. 21.

⁸² Boehlke, Wie die Alten den Tod gebildet, 1979, S. 234.

⁸³ Josef Kropatschek: Handbuch aller unter der Regierung des Kaisers Joseph des II. für die k.k. Erbländer ergangenen Verordnungen und Gesetze, VI. Band, Wien 1786, zitiert nach: Biedermann, Friedhofskultur, Band 1, 1978, S. 39.

Amadeus Mozart wurde beispielsweise in so einem Grab bestattet.⁸⁴ Da es nicht besonders gekennzeichnet war, erklären sich die Schwierigkeiten, die sich ergaben, als man später seinen genauen Begräbnisplatz wieder finden wollte.

Um dem Repräsentationsbedürfnis des Adels und begüterten Bürgertums entgegenzukommen, konnten gegen eine behördliche Bewilligung ab 1787 entlang der Friedhofsmauern separate Familiengräber und Gräfte erworben werden und dort ein Grabdenkmal aufgestellt werden.⁸⁵ Dies blieb aber eine Ausnahme und bis 1818 war für die Masse der Bevölkerung das unbezeichnete Schachtgrab üblich.⁸⁶ Auf den Friedhöfen ergab sich damit eine klare soziale Teilung zwischen den namenlosen Gräbern im Innenraum und der herausgehobenen Peripherie mit den Denkmälern, wo die Erinnerung an die Toten durch die Namhaftigkeit präsent war.⁸⁷ Eine Quelle für die Situation auf den Wiener Friedhöfen bietet der so genannte Gartenschmidsche Codex.⁸⁸ Um 1810 zeichnete der Wappenmaler Gartenschmid in 8 Bänden vorrangig Grabdenkmäler aus den Wiener Kirchen und nahm die jeweiligen Inschriften auf.⁸⁹ Nur der Band 8 enthält Beispiele von Friedhöfen – hier sind 7 bzw. 30 Grabdenkmäler vom Schmelzer bzw. Allgemeinen Währinger Friedhof aufgenommen, die sich alle in dem herausgehobenen Bereich entlang der Mauern befinden. Es sind meist einfache Stelen mit ausführlicher Inschrift und Wappenschmuck, vereinzelt auch mit Figuren. Der Band 8 enthält das Grabdenkmal von Ludwig Graf Cobenzl, das als einziges von den dort aufgenommenen Gräbern noch im Denkmalhain des ehemaligen

⁸⁴ Brauneis, Walter: Mozart's Begräbnis. In: Zaubertöne. Mozart in Wien. Ausstellungskatalog Wien 1990, S. 544. Zu den Versuchen das Grab wieder zu finden, ebenda, S. 546.

⁸⁵ Biedermann, Friedhofskultur, Bd. 1, 1978, S. 43. Durch die Grabsteine entlang der Friedhofsmauern kam es im Lauf auf des 19. Jhd. zu dem Problem, dass die Mauer nicht repariert oder bei einer notwendigen Erweiterung des Friedhofes versetzt werden konnte, vgl. ebenda, Bd. 1, 1978, S. 55.

⁸⁶ Boehlke, Wie die Alten den Tod gebildet, 1979, S. 234.

⁸⁷ Vgl. dazu Happe, Barbara: „Tod ist nicht Tod - ist nur Veredelung sterblicher Natur“. Friedhöfe in der Aufklärung. In: Fischer, Norbert/ Herzog, Markwart (Hrsg.): Nekropolis. Der Friedhof als Ort der Toten und der Lebenden. Stuttgart 2005, S. 40.

⁸⁸ Abbildung Aller Epitaphien und Gruftsteine der sämtlichen Kirchen zu Wien und einigen Gottes-Aeckern ausser den Linien. Auf Verlangen des Hoch-Wohlgebohrnen Herrn Grafen Ignatz von Fuchs, Oberstablmeister im Erzherzogtum Oesterreich Unter und Ober der Enns, Gesammelt und Gezeichnet von Gebhard Gartenschmid, Wappenmahler in dem k. k. Department der Heraldik. 8 Bände, Handschriftensammlung der Budapester Széchény-Bibliothek, fol. Germ. 1529 (Fotokopie in der Forschungsstelle für Geschichte des Mittelalters, Österreichische Akademie der Wissenschaften).

⁸⁹ Der erste Band ist 1811 datiert. Die Bände entstanden bis in die 20er Jahre, das späteste Epitaph stammt von 1826. Zum Codex vgl. Kohn, Renate: Wiener Inschriftensammler vom 17. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert, Wien 1998, S. 68-71; Zum Maler vgl. ebenda, S. 36-37.

Währinger Allgemeinen Friedhofes erhalten ist. (vgl. Kat. 16, Abb. 157, 159)

Die josephinischen Bestimmungen wurden im Lauf des 19. Jahrhunderts mehrfach revidiert, da der wohlhabende Bürger zunehmend für sich und seine Familie ein Einzelgrab mit einem entsprechenden Grabdenkmal wünschte. Dafür musste bei der Regierungsbehörde angesucht werden, die diese Bewilligung zwar kostenlos, aber nur nach Rang und Ansehen der Person erteilte.⁹⁰ Diese Gräber gingen in das Eigentum der Angehörigen des Verstorbenen über⁹¹ und lagen weiterhin entlang der Friedhofsmauern, bzw. falls das aus Platzgründen nicht mehr möglich war, wurden sie unregelmäßig auf dem Friedhof verteilt.⁹² Diese Grabmäler waren auf Grund ihres herausgehobenen Standortes und ihrer geringen Zahl immer auch Medien für eine ethnisch-moralische Unterweisung, eine Funktion, auf die schon Hirschfeld hingewiesen hatte. Als Beispiel kann das noch erhaltene Grabdenkmal Philipp Graf Cobenzls auf dem St. Marxer Friedhof dienen, das dort zur Zeit der Aufstellung durch die geringe Zahl der Grabdenkmäler viel auffälliger platziert war als heute. (vgl. Kat. 17, Abb. 164)

Ab 1807 konnte ein Antrag auf ein eigenes Grab bei der Wiener Stadthauptmannschaft eingebracht werden⁹³, die eine Gebühr verlangte und damit den neu gegründeten Sanitäts- und Rettungsfonds speiste.⁹⁴ Ab 1830 oblag die Bewilligung eigener Gräber dem Magistrat der Stadt, wobei zu diesem Zeitpunkt die Praxis herrschte, dass bei Bezahlung der entsprechenden Gebühren die Errichtung eines Grabdenkmals nicht verweigert wurde.⁹⁵ Dadurch stieg seit dieser Zeit der Bedarf an Grabdenkmälern stark an, den etwa der k. k. Hofsteinmetz Franz Jäger der Jüngere befriedigte, der um 1835 zahlreiche Musterblätter mit verschiedensten Entwürfen gestaltete, um sie seinen Kunden vorzulegen. (vgl. Kat. 43) Dass es erst ab den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts allgemein üblich wurde, ein Grabdenkmal zu setzen, vermitteln auch die Grabdenkmäler am Friedhof St. Marx, des einzigen noch bestehenden „communalen Friedhofs“, die meist erst nach 1830 zu datieren sind.⁹⁶

⁹⁰ Biedermann, Friedhofskultur, 1978, Bd. 1, S. 47.

⁹¹ Biedermann, Friedhofskultur, 1978, Bd. 1, S. 56.

⁹² Kat. Bilder vom Tod, 1992, S. 62. Erst mit der 1836/37 erfolgten Regulierung des St. Marxer Friedhofes bzw. der anderen kommunalen Friedhöfe wurden die Grabsteine in Reihen aufgestellt.

⁹³ Kat. Bilder vom Tod, 1992, S. 62.

⁹⁴ Biedermann, Friedhofskultur, 1978, Bd. 1, S. 47.

⁹⁵ Kat. Bilder vom Tod, 1992, S. 62.

⁹⁶ Vgl. den Bestand der Gräber auf den Friedhof St. Marx bei Kapner, Gerhardt: Freiplastik in Wien, Wiener

Aber auch damals sahen die Wiener Friedhöfe noch sehr unattraktiv aus und die Aufstellung eines Grabdenkmales war sehr teuer. Adolf Schmidl klagt in seiner „Beschreibung der Umgebungen Wiens“ von 1835, dass die Wiener Friedhöfe *„wahre Leichenäcker werden mußten, deren ökonomischer Turnus immer kürzer wird, je mehr der Grundwerth um die Residenz steigt, und eine Erweiterung der Stätte erschwert.“* Die Gräber seien so teuer, sodass sie sich kaum jemand leisten kann und *„selbst das Recht, nur einen Gedächtnißstein an der Kirchhofmauer setzten zu dürfen, wird so theuer erkaufte, daß es kaum begreiflich ist, wie diese Art der Erinnerung noch so gesucht ist“*.⁹⁷

Viele Bürger Wiens zogen es daher vor, sich aus Kostengründen auf den Friedhöfen der umliegenden Dörfer oder Städte begraben zu lassen. Auf diesen konfessionellen Friedhöfen sind Einzelgräber von den zuständigen Pfarrern verkauft worden und stellten für diese eine wichtige Einnahmequelle dar.⁹⁸ Bei Friedhöfen, die sich um Kirchen befanden, entwickelte sich ebenfalls ein sozial herausgehobener Bereich an der Kirchenmauer. Beispiele sind etwa die Grabdenkmäler für die Familie Rollet an der Außenmauer der Badener Pfarrkirche (vgl. Kat. 19 und 20, Abb. 179 bzw. 182) oder das Grabdenkmal für den hohen Staatsbeamten Friedrich Freiherr von Löhr an der Pfarrkirche Mödling (vgl. Kat. 22, Abb. 186).

Eine besondere Stellung unter den Vorortefriedhöfen bekam der Währinger Ortsfriedhof (heute Schubertpark, Wien 18), auf dessen Entwicklung ich daher genauer eingehen möchte. Der Friedhof bestand seit 1769 und lag zwischen den Orten Währing und Weinhaus in malerischer Lage auf einem nach Süden ansteigenden Gelände.⁹⁹ In den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts kam es durch private Spenden zu einer baulichen Ausgestaltung und Verschönerung.¹⁰⁰ Der Baumeister Adolf Korompay errichtete 1827/1828 das Portal und rechts und links davon das Haus des Totengräbers und die Friedhofskapelle, als zwei von außen gleich aussehende Gebäude. Die Stützmauer mit Auffahrtsrampe ließ 1832 der

Schriften, Heft 31, Wien 1970, S. 148–185. Eine parallele Entwicklung gibt es beispielsweise auch in Paris, wo Ariès für den Friedhof Père-Lachaise zwischen 1814–1830 einen sprunghaften Anstieg der aufgestellten Grabmonumente feststellt. Vgl. Ariès, Geschichte, 1982, S. 660.

⁹⁷ Schmidl, Adolf: Wien's Umgebungen auf zwanzig Stunden im Umkreise. Nach eigenen Wanderungen geschildert, Band 1, Wien 1835, S. 75.

⁹⁸ Die Grabstellenverkäufe nahmen dort so überhand, dass sie durch eine niederösterreichische Regierungsverordnung von 1803 den Pfarren entzogen wurden. Vgl. Biedermann, Friedhofskultur, 1978, Bd. 1, S. 47.

⁹⁹ Kastner, Richard H.: 75 Jahre Schubertpark. Zur Geschichte einer Wiener Kulturstätte europäischer Bedeutung in: Unser Währing. Vierteljahresschrift des Museumsvereins Währing, 35. Jg. 2000, 2. Heft, S. 3–4

Wachshändler Christoph Wishofer durch den Architekten Heinrich Koch bauen sowie im Friedhofsinnen zwei geschotterte Wege herstellen. Eine historische Ansicht des Friedhofes zeigt diese Bauten und auch die innere Struktur. (Abb. 6) Es sind das Friedhofskreuz und die geschotterten Wege zu sehen, die Bepflanzung ist sehr sparsam. Die Grabdenkmäler sind vor allem entlang der Mauer und vereinzelt auch im übrigen Bereich, dort aber ohne besondere Struktur aufgestellt. Auf dem Ortsfriedhof von Währing waren viele Adelige vertreten, wovon nur wenige im heutigen Bezirk Währing ansässig waren, sondern diesen Friedhof bewusst ausgewählt hatten.¹⁰¹ Heute sind auf dem Gräberhain noch die Monumente für die Familien Clary-Adringen, Hammerstein, Fabrice, Inzaghi, Sanguszko und Puthon erhalten. Ebenso fanden bis zur Schließung 1873 eine große Zahl von hohen Beamten und Wissenschaftlern hier ihre letzte Ruhestätte, wie beispielsweise der Arzt und Direktor des Allgemeinen Krankenhauses Dr. Johann Peter Frank. Sein Grabdenkmal in Form eines antiken Sarkophages stand frei auf dem Friedhofsareal. (vgl. Kat. Nr. 28, Abb. 223) Der Friedhof wurde zum Besuchsziel für Bewunderer der Komponisten Franz Schubert und Ludwig van Beethoven (vgl. Kat. 35, Abb. 254) oder des Malers Johann Baptist Lampi. (vgl. Kat. 36, Abb. 259) Schuberts 1830 dort aufgestelltes Grabdenkmal bekam die Funktion eines öffentlichen Denkmals für den Musiker. Die Finanzierung erfolgte durch den Freundeskreis von Schubert, unterstützt von der Gesellschaft der Musikfreunde, der beispielsweise zur Subskription des Grab-Denkmal aufrief und Konzerte veranstaltete.

Auch Gräber von Industriellen und Wirtschaftstreibenden befanden sich auf dem Währinger Ortsfriedhof, wie jenes des Steingut- und Bleistiftfabrikanten Hardtmuth.¹⁰² Auf Grund der aufwendigern Grabmonumente und der prominenten Bestatteten sagt Schmidl über den Friedhof von Währing, dieser „*scheint für Wien das zu werden wollen, was jener des Père la Chaise für Paris ist*“.¹⁰³ Der Währinger Friedhof spiegelt mit seinen baulichen Aufwertungen und Gräbern die Entwicklung der Friedhöfe im Lauf des 19. Jahrhunderts wieder. Der Friedhof wandelte sich von einem Ort des grauenhaften Zerfalls zu einem weihvollen Bezirk mit einem neuartigen Kult der Toten und der Gräber.¹⁰⁴ Einen Höhepunkt bildet schließlich

¹⁰⁰ Kastner, Schubertpark, 2000, S. 4.

¹⁰¹ Kastner, Schubertpark, 2000, S. 23. Zum Bestand vgl. auch Kapner, Freiplastik, 1970, S. 280–297.

¹⁰² Kastner, Schubertpark, 2000, S. 23.

¹⁰³ Schmidl, Wiens Umgebungen, Band 1, 1835, S. 74.

¹⁰⁴ Vgl. Kitlitschka, Grabkult, 1987, S. 21–22.

der 1874 eröffnete Wiener Zentralfriedhof mit seiner umfangreichen Ehrengräberanlage.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Zum Zentralfriedhof vgl. Kitlitschka, Grabkult, 1987, S. 93–102.

6.3 Der Kirchenraum als sozial herausgehobener Ort und Pantheon für verdiente Personen

Die Josephinischen Gesetze hatten zwar die Bestattungen in Kirchen verboten, dennoch wurden auch danach Grabdenkmäler in der Funktion von Epitaphien als reine Gedächtnismäler weiterhin im Inneren von Kirchen aufgestellt, um die herausgehobene soziale Stellung der Verstorbenen zu betonen. Goethe schlägt beispielsweise in den „Wahlverwandtschaften“ angesichts des Verbots und teilweise freiwilligen Verzichts des Adels auf eine Kirchenbestattung ähnliches vor: *„Da selbst die Frommen und Hohen auf das Vorrecht Verzicht tun, in den Kirchen persönlich zu ruhen, so stelle man wenigstens dort oder in schönen Hallen um die Begräbnisplätze Denkzeichen, Denkschriften auf.“*¹⁰⁶

Der hohe Klerus war vom Bestattungsverbot in den Kirchengrüften ausgenommen, die dazugehörigen Grabmonumente befinden sich daher auch im Inneren der Kirchen. Beispiele dafür sind das Grabdenkmal für Bischof Heinrich von Kerens im Dom von St. Pölten von 1793 (vgl. Kat. 5, Abb. 82) oder das des Litauischen Bischofs Johann Nepomuk Kossakowski in der Stadtpfarrkirche von Baden (vgl. Kat. 15, Abb. 153). Heute nicht mehr erhalten ist das 1812 aufgestellte Grabdenkmal des Wiener Erzbischofs Hieronymus Colloredo im Wiener Stephansdom.¹⁰⁷ (Abb. 7)

Gerade bei adeligen Familien wurde die Tradition, die Memoria ihrer Mitglieder für die nachfolgenden Generationen des eigenen Geschlechts und der Untertanen durch die Aufstellung eines Grabdenkmals zu verewigen, weitergeführt.¹⁰⁸ Diese Grabdenkmäler sind nicht auf die Wiener innenstädtischen Kirchen konzentriert, wie das noch im 17. und 18. Jahrhundert für den hofnahen Hochadel üblich war¹⁰⁹, sondern sind in den Kirchen, die zu

¹⁰⁶ Goethe, Johann Wolfgang von: Die Wahlverwandtschaften, in: Goethes Werke, hrsg. Im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (Grosse Weimarer Ausgabe), Weimar 1887–1912, 1. Abt., Bd. 20, Weimar 1991, S. 204; zitiert nach: Happe, Friedhöfe der Aufklärung, 2005, S. 48.

¹⁰⁷ Vgl. zum Grabmal: 850 Jahre St. Stephan. Symbol und Mitte in Wien. 1147–1997, Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1997, S. 292.

¹⁰⁸ Vgl. zum Thema Adelsgrabmäler den Aufsatz von Knoz, Tomás: Grablegen und Grabkapellen des mährischen Adels von der Renaissance bis zum Barock. In: Hengerer, Mark (Hrsg.): Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der frühen Neuzeit, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 448–482.

¹⁰⁹ Im 17. und 18. Jahrhundert errichtete der hofnahe Hochadel Familiengrablegen mit zugehörigen Altären und

den Gütern auf dem Land gehören, zu finden. Beispiele dafür sind etwa das Grabdenkmal für den Staatsminister Anton Graf Pergen (1725–1814) in der Pfarrkirche von Pottenbrunn, Niederösterreich (Abb. 8), oder die Grabdenkmale für die beiden letzten männlichen Mitglieder der Grafen Purgstall in der Kirche ihres Besitzes Riegersburg in der Steiermark. (1818/17 bzw. 1827, vgl. Kat. 33, Abb. 246). Sehr aufwändige und repräsentative Grabdenkmäler adeliger Familien gibt es vor allem in Böhmen und Mähren, wo die großen Landbesitzungen lagen. Roman Prahl bringt in seiner Studie über die Grabmalkunst von 1780–1830 in Böhmen zahlreiche Beispiele. Exemplarisch soll dafür das mehrfigurige Grabdenkmal der Grafen Unwerth von Wenzel Prachner in der Pfarrkirche von Mníšek von 1820 genannt werden.¹¹⁰ (Abb. 9)

Dieser Tradition folgten auch zu Wohlstand gekommene bürgerliche Familien, hier gibt es wiederum Beispiele aus der Umgebung Wiens. In der Pfarrkirche des damaligen Ortes Simmering (jetzt Wien 11) wurde die Familie Dittmann, die Besitzer der dortigen Brauerei und besondere Wohltäter der Kirche war, durch ein Epitaph ausgezeichnet. (1808/09, vgl. Kat. 14, Abb. 149) In diesem Fall existiert auch noch der eigentliche Grabstein, der die Gruft am Friedhof kennzeichnet. Der Hof- und Gerichtsadvokat Johann Kofler aus dem damaligen Vorort Neulerchenfeld (heute Wien 16) setzte in der dortigen Pfarrkirche für seine verstorbene Ehefrau und zwei Töchter ein Epitaph mit einem Todesgenius an der Urne, wofür er eine bischöfliche Erlaubnis einholen musste. (vgl. Kat. 30, Abb. 236)

Ein Denkmal in einer Kirche konnte auch im Sinn einer besonderen öffentlichen Auszeichnung aufgestellt werden. Dazu war es notwendig, dass der Sakralraum zunehmend als „Pantheon“ für verdiente Persönlichkeiten verstanden wurde.¹¹¹ Diese Auffassung gab es in Rom und Florenz seit der Renaissance.¹¹² Weitergeführt wurde die Idee im 18. Jahrhundert in der Londoner Westminster Abbey und St. Paul’s Cathedral sowie im Pariser Panthéon, in

Grabmälern in den Kirchen, um Nähe zur Dynastie zu demonstrieren vgl. dazu Hengerer, Mark: Adelsgräber im Wien des 18. Jahrhunderts. Beobachtungen zu einer Archäologie des adeligen Gedächtnisses. In: Hengerer, Macht und Memoria, 2005, S. 381–420.

¹¹⁰ Prahl, Umění náhrobku, 2004, S. 123.

¹¹¹ Vgl. dazu Schemper-Sparholz, Ingeborg: Grab-Denkmäler der frühen Neuzeit im Einflussbereich des Wiener Hofes. Planung, Typus und mediale Nutzung. In: Hengerer, Macht und Memoria, 2005, S. 368.

¹¹² Im Pantheon in Rom befindet sich beispielsweise das Grab Raffaels; St. Croce in Florenz beherbergt etwa die Grabmäler von Michelangelo, Vasari, Machiavelli oder Alfieri.

denen die nationalen Ruhmeshallen Englands und Frankreichs entstanden.¹¹³ Auch in Wien gab es dazu Bestrebungen. So schlägt Johann Jakob Norbert Grund 1785 in einer aufklärerischen Schrift vor, die Wiener Augustinerkirche zu einem Denkmalhain umzugestalten: „*Fast jede Kirche, vorzüglich aber ein langer gothischer Tempel hat alle Eigenschaften einer Galerie. Könnte er nicht eben sowohl mit Bildnissen und Ehrenmälern grosser Männer der Nation, als unbekannter Heiliger prangen?*“.¹¹⁴ Er betont, dass diese Denkmäler tugendhafter und heldenhafter Menschen die Seele erweitern und diese mit erhabenen Ideen erfüllen und somit erzieherisch auf die Besucher der Kirche wirken. Der Jenseitsbezug und die sakrale Bedeutung eines Grabdenkmals wurden in solchen Fällen meist vollkommen zurückgedrängt. Ein Beispiel dafür ist das 1813 errichtete Denkmal für den Dichter und Freiheitshelden Heinrich von Collin in der Karlskirche, das auf Initiative seines Förderers Graf Dietrichstein durch eine öffentliche Spendensammlung finanziert wurde. (vgl. Kat. 21, Abb. 183) Auch in der Kirche Am Hof war ein reines Heldendenkmal ohne Bezug zu einer Grabstätte für den Fürsten Karl Philipp von Schwarzenberg (gest. 1820), dem Sieger der Schlacht von Leipzig, geplant. Für dieses letztlich nicht ausgeführte Projekt gestaltete Bertel Thorvaldsen ein Modell, das den Fürsten auf einem hohen Podest, in ganzer Figur, begleitet von Tugenden, zeigt.¹¹⁵ (Abb. 10) 1816 kam es in Graz zur feierlichen Enthüllung des Grabdenkmals für den Arzt, Priester und Bergwerksbesitzer Fortunatus Spöck. (vgl. Kat. 23, Abb. 191) Diese Art der Totengedächtnismale sind Vorstufen zum Denkmal im engeren Sinn in Form eines Standbildes oder einer Büste im Stadtraum.

¹¹³ Vgl. zum Thema Pantheon: Wrigley, Richard/ Craske, Matthew (Hrsg.): *Pantheons. Transformations of a Monumental Idea*, Aldershot 2004, darin u. a. Craske, Matthew: *Westminster Abbey 1720–70: a public pantheon built upon private interest*, S. 57–79.

¹¹⁴ Johann Jakob Norbert Grund: *Über den neuen Altar und die Veredelung der Hofpfarrkirche, bey den P.P. Barfüsseraugustiniern [...] von Baumeister*, Wien 1785. Zitiert nach: Schemper-Sparholz, *Grabdenkmäler*, 2005, S. 368.

¹¹⁵ Zum Denkmal vgl. Frodl, *Geschichte der Kunst in Österreich*, 19. Jhd, 2002, Bd. 5, S. 240, Kat. 470 (Artikel Ingeborg Schemper-Sparholz).

6.4 Totenmemoria im privaten Gebäude - das Zimmermonument

Zimmerdenkmale sind besondere Objekte, die zur Erinnerung an einen Verstorbenen im Wohnraum aufgestellt bzw. aufgehängt werden, ohne die sterblichen Überreste einzubeziehen.¹¹⁶ Die Zwiesprache mit dem Toten wird dadurch im eigenen Haus ermöglicht. Sie waren ein typisches Phänomen des sentimental Erinnerungskultes des späten 18. und 19. Jahrhunderts, wo „Freundschaft“ und Verbundenheit auch über den Tod hinaus besonders betont wurden.¹¹⁷ Ob ihre Blütezeit im 19. Jahrhundert tatsächlich mit der Auslagerung der Friedhöfe vor die Tore der Ortschaften und der damit verbundenen geringeren Frequenz der Grabbesuche ursächlich zusammenhängt, ist nicht abschließend geklärt.¹¹⁸ Die Monumente konnten unterschiedliche Formen haben, neben plastischen Miniaturgrabmälern gab es vor allem in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts Haarbilder oder so genannte Kranzkästen.¹¹⁹ Aber auch eine Erinnerungsgraphik an eine Person, die im Wohnraum ihren Platz findet, ist in diesem Sinn ein Zimmerdenkmal. Exemplarisch möchte ich hier das von Joseph Bergler d. Jüngeren (1753–1829) 1804 radierte Gedenkblatt für Hans Michael Keil nennen, das zeigt, wie ein trauernder junger Mann am Epitaph des Verstorbenen sitzt und zur Inschrift blickt.¹²⁰ (Abb. 11).

Wenn es sich um Plastiken handelt, wird meist der Begriff Zimmerkenotaph verwendet, um sie von den übrigen Zimmermonumenten abzugrenzen.¹²¹ Diese Zimmerkenotaphe sind zumeist kleinformatig, können aber auch raumgroß, also de facto ein Grabdenkmal im Haus sein.

¹¹⁶ Vgl. „Zimmerdenkmal“ in: Großes Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur, Bd. 1, 2002, S. 388; bzw. „Kenotaph“ (Zimmerkenotaph), ebenda, Bd. 2., 2005, S. 199.

¹¹⁷ Über die neue Bedeutung des Gefühls vgl. Ariès, Geschichte, 1982, S. 599–600.

¹¹⁸ Vgl. „Zimmerdenkmal“ in: Großes Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur, Bd. 1, 2002, S. 388.

¹¹⁹ Bei den Haarbildern wurde auf Grund der besonderen Bedeutung das Haar der Verstorbenen verwendet vgl. Großes Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur, Bd. 1, 2002, S. 136. Kranzkästen sind ein Wandschmuck in Form eines verglasten Kastenbildes, in dem sich zur Erinnerung an Verstorbene ein kranzförmiges Arrangement aus Kunstblumen, Papier, Flitter und auch Haaren befindet. vgl. ebenda, S. 179.

¹²⁰ Zur Graphik vgl. Prah, Roman: Prag 1780–1830. Kunst und Kultur zwischen Epochen und Völkern, Prag 2000, S. 323.

¹²¹ Vgl. Stadie-Lindner, Babette: Zimmerkenotaphe. Ein Beitrag zur Sepulkalkultur des 18., 19. und 20.

Für die Zimmermonumente gilt im Besonderen, dass ihre Aussagekraft an den Erinnernden gebunden und damit zeitlich eingeschränkt ist. Messerer formuliert das Problem im Zusammenhang mit einem um 1800 geplanten Bestattungsprojekt von Pierre Giraud. Dort sollten Portraitmedaillons der Verstorbenen aus einer glasartigen Substanz angebracht werden, die aus den Gebeinen der Toten hergestellt werden sollten. Messerers Gedanken zu diesen Erinnerungstücken können genauso für die Zimmerkenotaphe gelten: „Der menschliche Bezug zu den von Giraud geplanten Medaillons ist von deren Existenz untrennbar; er gibt ihnen erst ihren ‚Ort‘. Mit der menschlichen Intimsphäre kann der konkrete räumliche Ort dieser Denkmäler ständig wechseln, sie werden zu ‚meubles‘. [...] Der geistige Gehalt liegt als ‚Stimmung‘ im Gestaltlosen zwischen den Dingen, und zwischen ihnen und dem Betrachter; bloße Gegenstände können übrigbleiben, wo er schwindet.“¹²² Stadie-Lindner weist in ihrer Arbeit auch darauf hin, dass Zimmerkenotaphe in ihrer inhaltlichen Aussage keinesfalls ein „Memento Mori“ darstellen wollen.¹²³ Sie thematisieren die Erinnerung und das Gedenken an einen Verstorbenen oder die Trennung von diesem durch das Todesgeschehen. Dagegen fordert das „Memento mori“ zur Vorbereitung auf den eigenen Tod, zur Erinnerung an die eigene Sterblichkeit auf.

Ein Beispiel für ein typisches kleinformatiges Zimmerkenotaph ist jenes der Julie Handel, geborene Frey v. Prehm, die 1806 im Alter von 24 Jahren verstarb.¹²⁴ (Abb. 12) An einem Obelisk trauern eine weibliche Figur mit Urne und ein Putto. Der Obelisk trägt ein ovales Medaillon mit der Aufschrift „Julie“ und als Bekrönung die verschleierte Büste der Verstorbenen. Die Inschrift auf dem Sarkophag lautet: „Der besten Gattin/ der zärtlichsten Mutter, der Edelsten ihres Geschlechts“, auf der Rückseite sind die Lebensdaten der Verstorbenen angebracht.

Großformatige Zimmerkenotaphe benötigten ähnlich wie ein Grabdenkmal im Landschaftsgarten einen entsprechenden Platz für die Aufstellung und waren Einzelanfertigungen bedeutender Künstler. Sie standen dadurch nur sehr wohlhabenden

Jahrhunderts, Diss. FU Berlin 1991, S. 10.

¹²² Messerer, Wilhelm: Zu extremen Gedanken über Bestattung und Grabmal um 1800, in: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert, Berlin 1962, S. 189.

¹²³ Stadie-Lindner, Zimmerkenotaphe, 1991, S. 11–12.

¹²⁴ Stadie-Lindner, Zimmerkenotaphe, 1991, S. 230. Maße: H: 49 cm; B: 21,5 cm T: 10 cm, ohne Signatur, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. S 870/Depot.

Personen zur Verfügung. Beispielsweise errichtete Herzog Friedrich von Württemberg für seinen 1801 verstorbenen engen Freund Graf Johann Karl von Zeppelin zwei gleichartige Zimmermonumente in Form von Möbelstücken.¹²⁵ (Abb. 13) Auf einem tischartigen Unterbau, der von vier Säulenstümpfen getragen wird, ruht ein Kasten, der durch seine schlichte Form und die seitlich angebrachten Lakrimarien-Appliken an einen Sarkophag erinnert. Es handelt sich dabei um einen Schreibschrank, der vorrangig als Aufbewahrungsort für die Briefe des Verstorbenen diente, worauf die Inschrift Bezug nimmt („DE MON UNIQUE AMI VOILA CE QUI ME RESTE“). Die bekrönende Figur von Philipp Jakob Scheffauer stellt die trauernde Freundschaft dar. Ihre Trauer wird in einer Inschrift auf der Urne beschrieben: „Bis zum Wiedersehn/ Jenseits/ Fliest um IHN/ die Thräne.“ Unterhalb der Figur ist eine Ansicht des Grabmonuments im Ludwigsburger Schlossgarten angebracht, das der Herzog für seinen Freund anfertigen ließ und worin er entgegen jeder Etikette ebenfalls bestattet werden wollte. Die beiden Zimmerkenotaphe waren ursprünglich im Schlafzimmer des Ludwigsburger Schlosses bzw. des Neuen Schlosses in Stuttgart aufgestellt. Sowohl Aufstellungsort als auch Inschriften machen die besondere Beziehung der beiden Männer deutlich.

Johann Gottfried Schadow fertige 1803/04 ein Zimmermonument zur Erinnerung an Charlotte Gräfin von Hochberg-Rohnstock im Auftrag ihres Bruders an.¹²⁶ In Schloss Rohnstock befand sich ein Gedenkzimmer, worin die posthum angefertigte Marmorbüste der Gräfin stand und von den Statuen der Religio und der Patientia, Verkörperungen ihrer Tugenden, flankiert wurde.

Erstmals konnte nachgewiesen werden, dass es auch in der Wiener Sepulkralkultur solche großformatigen Zimmerkenotaphe gegeben hat. Der Bildhauer Leopold Kiesling gestaltete 1815/20 für Karl Anton Maximilian Freiherr von Dalberg ein Kenotaph als Andenken an dessen Bruder, das im Treppenhaus des Schlosses Dačice seine Aufstellung fand. (vgl. dazu Kat. 27. Abb. 216) Die Büste des Verstorbenen wird von einem Genius flankiert. Die Inschrift lautet: „Der Bruder dem Bruder als Denkmahl seiner Liebe auch jenseits des Grabes“. Der

¹²⁵ Vgl. Holst, Christian (Hrsg.): Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit. 1770–1830, Ausstellung Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1993, Katalogband, S. 275–276 bzw. Stadie-Lindner, Zimmerkenotaphe, 1991, S. 35.

¹²⁶ Stadie-Lindner, Zimmerkenotaphe, 1991, S. 55.

Text und der herausgehobene Aufstellungsort verweisen auf die besondere Beziehung zwischen den Brüdern. Zwar ist nicht ganz klar, ob das Denkmal von Anfang an als Zimmermonument geplant war, die spätere bewusste Integrierung ins Innere des Schlosses zeigt, dass es diese Funktion erfüllen sollte. Durch Quellen belegbar ist auch, dass Kiesling 1818 ein Zimmermonument für die Philanthropin Fanny von Arnstein angefertigt hat, das die trauernde Wohltätigkeit an der Urne darstellte. (vgl. dazu Kat. 25) Auch Joseph von Hammer-Purgstall ließ in seinem privaten Umfeld auf Schloss Hainfeld in den Wohnräumen bzw. in der Kapelle Gedenkinschriften bzw. Epitaphe zur Erinnerung an ihm nahe stehende Personen, die teilweise schon verstorben waren, zum Teil noch lebten, errichten. (vgl. Kat. 26, Abb. 214, 215.)

Wie wichtig es den Zeitgenossen war, im häuslichen Umfeld permanent die Erinnerung an die Toten wach zu halten, dokumentiert auch die 1804 in Wien erschienene Publikation *„Die Kunst geliebten Abwesenden ein Denkmahl der Freundschaft und sanften Erinnerung ... in seinem Zimmer zu errichten“*.¹²⁷ Darin werden Anleitungen für die Gestaltung eines solchen Denkmals gegeben: So sollte ein Schattenriss einer abwesenden Person bzw. eines Verstorbenen ausgeschnitten und in einem Rahmen zwischen zwei dünne Papiere montiert werden.¹²⁸ Bei Dunkelheit wird die Silhouette dann von hinten durch ein weiches Licht beleuchtet und dadurch ein Schatten an die Wand projiziert.¹²⁹ Dieser weiche Schatten sollte für den Betrachtenden einen so lebensnahen Effekt haben, dass der Eindruck der realen Präsenz des Abwesenden im Zimmer entsteht. Das konkrete Aussehen des Zimmermonuments wird durch einen dem Bändchen beigegebenen Kupferstich mit zwei Bildbeispielen deutlich gemacht (Abb. 14): Die obere Abbildung zeigt, wie ein Schattenriss auf einem beweglichen Rahmen montiert ist. Die Lichtquelle befindet sich in einem Gefäß in der Form einer Urne und steht auf einem eigenen runden, mit einem Relief verzierten Podest.¹³⁰ Die untere Abbildung verdeutlicht, dass der Schattenriss und die Lichtquelle auch in eine Nische gestellt werden können. Im Fall eines Monuments für einen Verstorbenen wird

¹²⁷ Anonym: Die Kunst, geliebten Abwesenden ein Denkmahl der Freundschaft und sanften Erinnerung mit wenig Aufwand in seinem Zimmer zu errichten. Ein Beitrag zur Verschönerung des Ameublements, Wien 1804. (16 Seiten).

¹²⁸ Anonym, Denkmal der Freundschaft, 1804, S. 6 bzw. S. 10–11.

¹²⁹ Das Licht sollte weich und ungleichmäßig sein, daher wurde es in ein Gefäß aus Alabaster oder Beinglas gestellt. Vgl. Anonym, Denkmal der Freundschaft, 1804, S. 12.

vorgeschlagen, die umgebende Wand mit einer Zypresse zu bemalen und die übrigen Teile des Zimmers mit passenden Attributen zu versehen, wodurch ein Gedenkraum entsteht.¹³¹

¹³⁰ Anonym, Denkmal der Freundschaft, 1804, S. 13.

¹³¹ Anonym, Denkmal der Freundschaft, 1804, S. 14.

7 Ikonographische Schwerpunkte – zwei Hauptmotive der Grabdenkmäler und ihre Typologie

Mit der Aufklärung vollzog sich eine Wandlung in der Grabmalkunst, die als eine Wende von der Person des Toten zum Phänomen des Todes gesehen werden kann.¹³² Überblickt man die Grabmalkunst von der frühchristlichen Epoche bis zum Rokoko, gibt es laut Peter Bloch eine Gemeinsamkeit: Das Grabmal hatte in seiner figurativen Aussage stets den Verstorbenen beschrieben, das manchmal umfangreiche Dekor des Grabmals zielte stets auf das Dekor des Toten.¹³³ Nun wurde der Tod aus seinem streng christlichen Verständnis herausgelöst und als ein Schicksal verstanden, das nicht nur den Toten, sondern beide, den Verstorbenen wie den trauernd Zurückgebliebenen, betrifft.¹³⁴ In mehrfacher Weise wird diese neue Dimension im bildlichen Schmuck der Grabmäler deutlich: Dargestellt wurden die Trauer der Hinterbliebenen, der Tod als Bruder des Schlafes, der Verstorbene als Schlafender, das Scheiden des „Entschlafenden“ in eine andere Welt (Seelenreise, Wiederbegegnung im Jenseits), der Abschied der Toten von den Lebenden und schließlich die überzeitliche Vergegenwärtigung des Verstorbenen durch das Portrait.¹³⁵ Im Folgenden sollen die beiden wichtigsten Motive („die Trauernde“ bzw. der „Genius des Todes“) die im Vergleich zum barocken Grabmal eine neue quantitative und qualitative Gewichtung haben analysiert werden.

7.1 Die „Weibliche Trauernde“

Die Trauer der Hinterbliebenen wurde in der Grabmalkunst des Klassizismus ein

¹³² Bloch, Tod, 1979 S. 28.

¹³³ Bloch, Tod, 1979, S. 27.

¹³⁴ Bloch, Tod, 1979 S. 28.

¹³⁵ Überblick über die Ikonographie der Grabmäler bei Bloch, Peter: Der Tod aus der Sicht der Hinterbliebenen. In: Boehlke, Wie die Alten den Tod gebildet, 1979, S. 28–35 bzw. derselbe, Vom Umgang mit den Toten. In: Kat. Oh ewich, 1987, S. 177–184. Weiters ist der Aufsatz von Sybille Einholz über die Berliner Sepulkralplastik nach Motiven gegliedert: vgl. Sibylle Einholz: Was der Nachwelt bleibt – Einblicke in die Berliner Sepulkralplastik. In: Peter Bloch/ Sibylle Einholz/ Jutta von Simson (Hrsg.): Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914, Ausstellungskatalog, Berlin 1990, S. 257–280.

eigenständiges sepulkrales Motiv, fast immer verkörpert durch trauernde weibliche Figuren. Der Grund liegt darin, dass Trauern und Verlassensein in der zeitgenössischen Kunsttheorie geschlechtsspezifisch den Frauen zugewiesen wurde.¹³⁶ Johann Joachim Winckelmann schreibt etwa in seinem „Versuch einer Allegorie“ (1766): *„Das Geschlecht zeuget von einer Betrachtung der wirkenden und leidenden Beschaffenheit, und zugleich des Mittheilens und des Empfangens, welches man sich verhältnißweise in den Dingen vorstellt, so daß das Wirkende in männlicher Gestalt und das Leidende weiblich eingekleidet werden.“*¹³⁷

Als ein Idealbild der trauenden Frau erklärte Winckelmann die antike Statue der Niobe¹³⁸ (Abb. 15) und vertrat damit auch seine Ideen zur Erneuerung der Grabmalkunst.¹³⁹ In der Schrift „Von der Gratie in den Werken der Kunst“ lehnte er die Caritas von Berninis Grabmal von Papst Urban VIII. (1642-47) als Auswuchs feudal-barocker Auffassung ab.¹⁴⁰ (Abb. 18) Er kritisierte, dass sie nicht liebevoll und mütterlich auf ihre Kinder schaue, sondern mit gezwungenem, satirischem Lächeln, das Grübchen in den Wangen hervorrufe – ein rein äußerliches Zeichen der „Grazie“, wie Bernini sie verstehe. In Gemälden würde sich dieser Künstler nicht einmal scheuen, Trauer durch Haarausreißen zu veranschaulichen. Den zwar virtuos beherrschten, rhetorischen Formeln durch Bernini setzt Winckelmann ein neues Konzept der „Gratie“ entgegen: *„Auch im empfindlichsten Schmerze erscheint Niobe als die Heldin, welche der Latona nicht weichen wollte. Denn die Seele kann in einen Zustand gesetzt werden, wo sie von der Größe des Leidens, welches sie nicht fassen kann, übertäubet, der Unempfindlichkeit nahekommmt. Die alten Künstler haben hier, wie ihre Dichter, ihre Personen gleichsam außer der Handlung, die Schrecken oder Wehklagen erwecken müßte,*

¹³⁶ Vgl. dazu Spickernagel, Ellen: „Poetische Freiheit“ und „prosaische Beschränkung“. Zur geschlechtsspezifischen Form von Grabmal und Denkmal im Klassizismus. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kunstwissenschaft, Heft 4, Jg. 17, 1989, S. 60.

¹³⁷ Winckelmann, Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst, 1766. In: Sämtliche Werke hg. von Joseph Eiselein, Donaueschingen 1825–35, Neudruck Osnabrück 1965, Bd. 9, S. 22.

¹³⁸ Die Niobe war Königin von Theben und Mutter von sieben Töchtern und sieben Söhnen, auf die sie so stolz war, dass sie Latona (Leto) verspottete. Deren Kinder Apollo und Diana rächten sich, indem sie die Kinder der Niobe mit Pfeilen töteten. Diese brach in unaufhörliches Weinen aus und wurde in einen Felsen verwandelt, aus dem eine Quelle strömte. Zur Zeit Winkelmans befand sich eine dem Praxiteles oder Skopas zugeschriebene Statuengruppe der Niobe und ihrer Kinder in Rom in der Villa Medici. Vgl. Haskell, Francis / Penny, Nicholas: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900, New Haven/London 1981, S. 274–279; Zur historischen Aufstellung in der Villa Medici vgl. Abb. 17.

¹³⁹ Spickernagel, Geschlechtsspezifische Form, 1989, S. 63.

¹⁴⁰ Spickernagel, Geschlechtsspezifische Form, 1989, S. 63.

gezeigt, auch um die Würdigkeit der Menschen in Fassung der Seele vorzustellen.“¹⁴¹

Trotz ihrer qualvollsten Lage – dem grausamen Tod ihrer Kinder hilflos zuschauen zu müssen – lässt Niobe sich nicht zu Tränen oder Schreien hinreißen. Ihre Gesichtszüge bleiben ruhig und ebenmäßig, ihre Körpersprache verhalten. Der Schmerz bezwingt sie nicht, sondern sie bewahrt jene Form der Freiheit, die die Würde des Menschen angesichts der drohenden Überwältigung durch Leid und Tod sichert. Winckelmann bezeichnet diese Freiheit als „Grazie“. Seine Forderung, die Affekte zurückzunehmen, erklärt die Vorliebe der klassizistischen Skulptur für die stille, kontemplative Trauergeste.

In weiteren Texten Winckelmans erfolgt ein Vergleich der Niobe mit dem Laokoon, wobei er die beiden als Ideale eines geschlechtsspezifischen Umgangs mit den Affekten deutet.¹⁴² Der antike Bildhauer bildete bei Niobe und ihren Töchtern „höchste Schönheit“, die trotz der Trauer unzerstörbar ist.¹⁴³ (Abb. 15, 16, 17) Die besondere Wertschätzung Winckelmans und seiner Zeitgenossen galt daher vor allem dem Ausdrucksgehalt der Köpfe der Niobe und ihrer Töchter. Diese Bewunderung ist aber nicht nur auf die Zeit des Klassizismus beschränkt, beispielsweise studierte auch Guido Reni für seine Heiligenfiguren die Köpfe der Niobiden.¹⁴⁴ Auch die Trauernde am Grabdenkmal für Kaiser Leopold II. zitiert mit ihren nach oben gerichteten Augen und dem leicht geöffneten Mund das Gesicht der Niobe. In diesem Fall ist es noch zusätzlich ein biographischer Hinweis auf die Kunstsammlung des Verstorbenen. (vgl. Kat. 6, Abb. 94) Gleich ein zweifaches Zitat der Niobe findet sich am Grabmal des Fürsten Johann Nepomuk von Schwarzenberg. Bei der linken Figur der Wohltätigkeit wiederholt der Bildhauer das Gesicht und bei der gegenüberstehenden Statue der Gerechtigkeit Haltung und Gestik.¹⁴⁵ (Abb. 19) Als weiteres Beispiel für das Nachwirken

¹⁴¹ Winckelmann, Johann Joachim: Von der Gratie in den Werken der Kunst, in: Sämtliche Werke, hrsg. von J. Eiselein, 1825–35 (Neudruck 1965), Band 1, S. 220.

¹⁴² Ebenda, Bd. 7, S. 122–123.

¹⁴³ Ebenda, S. 123. Die Frage, wer dieser Künstler ist bzw. aus welcher Zeit die Statuen stammen, beantwortet Winckelmann unterschiedlich. Während Perrier 1638 die Statuen als ein Werk von Praxiteles oder Scopas bezeichnet (vgl. Bildlegende Abb. 17), meint Winckelmann zuerst, dass wenn sie kein Werk von Scopas sind, dann sind die Statuen exakte Kopien seines Werkes. Später verändert er seine Meinung und meint einige Statuen zeigten den Einfluss von Scopas andere den von Praxiteles. Vgl. dazu Haskell/Penny, Taste 1981, S. 274. Heute gelten die Statuen, als römische Kopien nach griechischem Original.

¹⁴⁴ Haskell/Penny, Taste, 1981, S. 278 bzw. Henning, Andreas/Weber, Gregor J. M.: „Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari, Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlung Dresden, Emsdetten/Dresden 1998, S. 32.

¹⁴⁵ Seymour, Howard: Alexander Trippel and Bartolomeo Cavaceppi in the Roman Art Market in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 52, 1995, S. 225, 227. Zum Grab vgl. auch Dieter

der antiken Niobestatue möchte ich noch auf das Grabmal der Barbara Rottmann verweisen. Die Grabfigur, die die entschwebende Seele der Verstorbenen zeigt, wurde nicht als Portrait gestaltet, sondern, wie eine zeitgenössische Beschreibung vermerkt, mit dem Gesichtstypus der Niobe versehen. (vgl. Kat. 18, Abb. 169)

Ein weiteres visuelles Vorbild für die geforderten stillen Trauergesten¹⁴⁶ war das antike Relief der „Dacia capta“ im Palazzo di Conservatori in Rom.¹⁴⁷ (Abb. 20) Die Allegorie der von Rom unterworfenen Provinz Dakien sitzt auf dem Boden. Ihr rechter Arm ruht im Schoß, der linke ist mit dem Ellbogen auf einem Knie abgestützt und sie hat ihren Kopf in die linke Hand geschmiegt. Ihre Geste ist eine Pathosformel, die Trauer und Schmerz ausdrückt, und war ursprünglich als „Griff zum Kopf“ eine Geste der „Selbstpreisgabe“ der im Krieg unterlegenen Gefangenen, die dann in eine Geste der Trauer umgedeutet wurde.¹⁴⁸

Winkelmann schätzte auch dieses Relief sehr und trug damit zu seiner Bekanntheit bei.¹⁴⁹

Deutsche Bildhauer, wie Johann Gottfried Schadow und Johann Heinrich Dannecker, aber auch englische und französische Künstler haben dieses Relief in Zeichnungen studiert.¹⁵⁰

Zahlreiche Grabdenkmäler zitieren diesen „Prototyp des elegischen Ausdrucks“¹⁵¹ mit dem in die Hand gestützten oder geschmiegtten Kopf, wie z. B. das Grab des Earl of Hardwick von Thomas Banks (1790, Abb. 21) oder ein Grabmalentwurf von Heinrich Keller (nach 1805, Abb. 22).

Auch in Grabdenkmäler des Wiener Klassizismus wurden Haltung und Gestik direkt übernommen, beispielsweise bei einer männlichen Trauerfigur, wie dem sitzenden Ritter am

Ulrich/Daisy Sigerist: Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen. Ausstellungskatalog Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1993, S. 20, S. 170.

¹⁴⁶ Zum Thema Trauergesten und ihre typologischen Wurzeln vgl. Fischer, Norbert/Zander, Sylvia: Tod, Trauer und Weiblichkeit in der Grabmalskulptur vom späten 18. bis frühen 20. Jhd., Teil 1 in: Ohlsdorf - Zeitschrift für Trauerkultur. Nr. 85, II, 2004 (Online-Ausgabe http://www.fof-ohlsdorf.de/thema/2004/85s05_weiblichkeit.htm) (9.11.2007); Teil 2 in: Ohlsdorf - Zeitschrift für Trauerkultur, Nr. 86, III, 2004 (Online-Ausgabe http://fof-ohlsdorf-de/kulturgeschichte/2004/86s20_weiblichkeit.htm) (9. 11. 2007) Erstveröffentlicht unter dem Titel „Gesten der Trauer - Tod und Weiblichkeit in der Grabmalkultur vom späten 18. bis zum frühen 20. Jhd., Teil II in der Zeitschrift „Friedhof und Denkmal“, Jg. 48/2003, Heft 2, S. 18–30.

¹⁴⁷ Zur Antike und ihrer Rezeption vgl. Haskell/Penny, Taste, 1981, S. 193–194 bzw. Spickernagel, Geschlechtsspezifische Form, 1989, S. 11.

¹⁴⁸ Fischer/Zander, Weiblichkeit, 2004, Teil 2, S. 6.

¹⁴⁹ Zur Briefstelle von Winkelmann vgl. Spickernagel, Geschlechtsspezifische Form, 1989, S. 63.

¹⁵⁰ Zur Rezeption vgl. Scholz-Hänsel, Michael: ... Was soll hier eine Feder! In: Gauss, Ulrike (Hrsg.): Johann Heinrich Dannecker. Der Zeichner, Stuttgart 1987, S. 20–21.

¹⁵¹ Spickernagel, Ellen, Geschlechtsspezifische Form, 1989, S. 62.

Grabmal des Feldmarschalls Loudon (vgl. Kat. 2, Abb. 50) Ebenso wiederholt das 1791 entstandene Innsbrucker Epitaph des Freiherr von Sperges mit der sitzenden Tyrolia den Typus der „Dacia Capita“.¹⁵² (Abb. 23)

Eine Vorbildwirkung für die Grabskulptur hatten auch attische Grabstelen, die vor allen ab den 1820er Jahren verstärkt rezipiert wurden.¹⁵³ (vgl. etwa Stele der Mnesarete, Abb. 24) Davon ableitbar ist die stehende oder sitzende Frau, deren Kopf gesenkt ist und die mit einer Hand einen Teil ihres Gewandes als Tränentuch zu ihrem Gesicht emporhebt oder ihren Mantel fest um den Körper zieht. Beides sind Gesten großer Selbstbezogenheit, denn mit ihnen wendet sich die Trauernde von der Welt ab.

Ein im Klassizismus besonders häufiges Motiv, das bis ins frühe 20. Jahrhundert verwendet wurde, ist die Verbindung von trauernder Frau mit einer Urne. Es gab zahlreiche Varianten. Bisweilen trägt die Frau die Urne, hält sie gegen ihren Körper oder lehnt sich im Schmerz über sie. In diesen Fällen verschmelzen im Extremfall die Körper der Trauernden mit den von ihnen umfangenen Urnen. Dies drückt eine besonders innige Verbindung zwischen der Trauernden und dem Verstorbenen aus und war dadurch besonders beliebt, wie es etwa das Grabmal Reich zeigt (vgl. Kat. 8, Abb. 107). In anderen Fällen ist die Frau in Kontemplation versunken, ohne dass es zu einer Berührung kommt, wie es beispielsweise die Grabdenkmäler Theresia Doblhoff (vgl. Kat. 4, Abb. 80) oder Josef Weber von Fürnberg (vgl. Kat. 10, Abb. 113) zeigen.

Sehr oft haben die weiblichen Trauerfiguren ihre Beine übereinander geschlagen, etwa beim Grabdenkmal Kaiser Leopold II. (vgl. Kat. 6, Abb. 33) oder beim Grabdenkmal Weber von Fürnberg. (vgl. Kat. 10, Abb. 80). Diese Haltung ist inhaltlich motiviert, da sie laut Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ bei antiken Skulpturen ein Zeichen der Ruhe oder Betrübnis ist.¹⁵⁴

¹⁵² Das Grabmal stammt vom Bildhauer Jakob Philipp Santer nach einem Entwurf des Malers Josef Schöpf vgl. ÖKT: Die Sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck, Teil II, Bd. LII, Wien 1995, S. 199. Zur Biographie von Santer (1756–1809) vgl. Die Tirolische Nation 1790-1820. Ausstellung Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Innsbruck 1984, S. 498; Josef Schöpf (1745–1822) erhielt 1775 ein kaiserliches Stipendium für Rom. Zu seinen Freunden in Rom zählten vor allem Franz Anton Zauner und Friedrich Heinrich Füger. Zur Biographie vgl. Kat. Tirolische Nation, 1984, S. 406.

¹⁵³ Fischer/Zander, Weiblichkeit, Teil 2, 2004, S. 5.

¹⁵⁴ Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Erstausgabe Dresden 1764; Zum ersten Mal wird darauf in der Wiener Ausgabe von 1776 hingewiesen, vgl. Gerlach, Peter: Antikenstudien in Zeichnungen klassizistischer Bildhauer, München 1973, S. 160, Anm. 325.

Eine wichtige Rolle für die Typologie der weiblichen Trauernden spielte Antonio Canova. Sein Grabmal für Papst Clemens XIV. in Rom (SS. Apostoli, 1787 vollendet, 1791 enthüllt) stellte eine Initialzündung für die Erneuerung der Grabmalkunst dar.¹⁵⁵ (Abb. 25) Zwei weibliche Trauernde, die beiden Tugenden Temperantia (Mäßigung) und Mansuetudo (Sanftmut, Milde), symbolisieren gleichzeitig zwei Lebensalter und damit zwei Formen des Trauerns.¹⁵⁶ Die jüngere Temperantia trauert affektgeladener, sie beugt sich mit umflortem Blick und fühlbarem Leid über den Sarkophag und legt die Arme wie liebkosend auf ihn. Mansuetudo dagegen ist als ältere Frau dargestellt, die in sich versunken auf den Stufen des Grabmals sitzt, ihr Kopf ist dem Sarkophag leicht zugewandt, ihre Hände liegen still im Schoß. Von Rom ausgehend verbreiteten sich dieses Frauenbild der Sepulkralkunst und seine affektive Bedeutung in ganz Europa.¹⁵⁷

Canova erfand mit der Memorialstele für Giovanni Volpato (1804–1807, Abb. 27) auch den Prototyp für die Trauerstelen mit einer weiblichen Trauernden an Büste oder Urne.¹⁵⁸ Selbst Stelen, die lange nach seinem Tod entstanden sind, sind deutlich von seinem Vorbild beeinflusst und zeigen keine wesentlichen Innovationen und Varianten.¹⁵⁹

Die weibliche Trauer wird Ende des 18. Jahrhunderts auch in der Malerei zu einem bevorzugten Thema, z. B. in den Gemälden von Gavin Hamilton, Jaques Louis David oder in den „Einfigurenhistorienbildern“ der Angelika Kaufmann.¹⁶⁰ Die Heldinnen sind Agrippina mit der Urne des Germanicus, Andromache am Grab Hektors oder Artemisia am Grab des Mausolos. Durch Drucke verbreitet, konnten diese Trauerikonen wiederum Eingang in die Plastik finden. (Abb. 28 und 29) Es sind jedoch nicht so sehr konkrete Figuren, die kopiert, sondern Ausdrucksgehalte, die übernommen wurden.¹⁶¹

¹⁵⁵ Spickernagel weist auf den Bruch der auf Bernini fußenden Tradition des Papstgrabmales hin. Vgl.

Spickernagel, *Geschlechtsspezifische Form*, 1989, S. 64; ebenso Busch, *Sentimentalische Bild*, 1993, S. 215.

¹⁵⁶ Spickernagel, *Geschlechtsspezifische Form*, 1989, S. 64 bzw. Busch, *Sentimentalische Bild*, 1993, S. 219.

¹⁵⁷ Spickernagel, *Geschlechtsspezifische Form*, 1989, S. 67.

¹⁵⁸ Plieger, Cornelia: *Die Stelen Antonio Canovas*, Dissertation Univ. Wien 1993, S. 103 bzw. 133; Zur Stele Giovanni Volpato, ebenda, S. 103–107.

¹⁵⁹ Beispiele für das Weiterwirken bei Plieger, *Stelen*, 1993, S. 133–134.

¹⁶⁰ Vgl. zum Thema der Trauer in der Malerei: Spickernagel, Ellen: *Groß in der Trauer. Die weibliche Klage um tote Helden in Historienbildern des 18. Jahrhunderts*. In: Kat. Sklavin oder Bürgerin, 1989, S. 308–324; Busch, Werner: *Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts* in: Baumgärtel Bettina (Hrsg.) *Katalog Angelika Kaufmann 1741–1807 (Retrospektive)* Kunstmuseum Düsseldorf u. a., Ostfildern-Ruit 1998, S. 40–46.

¹⁶¹ Fischer/Zander, *Weiblichkeit*, 2004, Teil 2, S. 4.

Die Trauerfigur am Grab hatte die Funktion der Stellvertreterin für die Hinterbliebenen und diente gleichzeitig als Projektionsfigur für den Betrachter, der sie als Ausgangspunkt für seine Meditation über den Tod nimmt. Werner Busch verwendet dafür den Begriff der „Reflexionsfigur“.¹⁶²

Die weiblichen Trauernden sind meist entindividualisiert und ikonographisch unbestimmt - sie verkörpern die Gefühle der Hinterbliebenen und stehen für Begriffe wie Trauer, trauernde Freundschaft, Dankbarkeit, eheliche Liebe, etc. Manchmal wird ihnen auch ein Attribut beigegeben, wie beispielsweise ein Storch, der die kindliche Liebe und Dankbarkeit kennzeichnet. (vgl. dazu Kat. 7 bzw. 38, Abb. 104, 105, 106, 271) Generell spielen Allegorien in der Grabmalkunst aber nicht mehr eine so wichtige Rolle wie in den vorangegangenen Jahrhunderten.¹⁶³

¹⁶² Busch, *Sentimentalische Bild*, 1993, S. 147. Busch verwendet den Begriff bei seiner Analyse des Gemäldes von Gavin Hamilton „Andromache betrauert den toten Hektor“ (vgl. Abb. 29).

¹⁶³ Zum Funktionsverlust der Allegorie vgl. Busch, *Sentimentalische Bild*, 1993, S. 181ff.

7.2 Der „Genius des Todes“ – Bruder des Schlafes

Eine Neuerung in der Grabskulptur des Klassizismus war, dass der Tod nicht mehr als furchterregendes Gerippe dargestellt wurde, wie noch in der Barockzeit, sondern als ein sanfter, schlaftrunkener Jüngling, der die Fackel des Lebens auslöscht.¹⁶⁴ Die Grundlage dafür stellte Gotthold Ephraim Lessings Schrift „Wie die Alten den Tod gebildet“ von 1769 dar, in welcher er das antike Sinnbild des Todes als Zwillingsbruder des Schlafes für seine Zeit wieder entdeckte. Er bezog sich dabei auf eine Stelle bei Homer bzw. Pausanias, wo die Nacht und ihre beiden Kinder, Tod (Thanatos) und Schlaf (Hypnos), beschrieben sind.¹⁶⁵ Lessing erwähnt einen Grabstein im Palast Albani, wo „*der Schlaf als ein junger Genius, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, nebst seinem Bruder, dem Tode*“ dargestellt sind.¹⁶⁶ Als weiteres Beispiel führt Lessing einen jungen Genius vom Grabaltar des Caecillius Ferox mit umgestürzter Fackel an, der mit der Umschrift „Somno Orestilia Filia“ (die Tochter Orestilia weihte [dieses Bildwerk] dem Schläfe) bezeichnet ist.¹⁶⁷ (Abb. 30) Von der Ähnlichkeit zwischen den Zwillingsbrüdern ausgehend, übertrug Lessing diese Darstellung des Schlafes dann auf den Tod. Ein zentrales antikes Beispiel, womit er sein Bild des Todes vermittelt, ist der so genannte Prometheussarkophag.¹⁶⁸ (Abb. 31 und 32) Seine Beschreibung dazu lautet: „*Hier zeigt sich unter andern ein geflügelter Jüngling, der in einer tiefsinnigen Stellung, den linken Fuß über den rechten geschlagen neben dem Leichname stehet, mit seiner Rechten und dem Haupte auf einer umgekehrten Fackel ruht, die auf die Brust des Leichnams gestützt ist, und in der Linken, die um die Fackel herabgreift, einen Kranz mit einem Schmetterlinge hält. Diese Figur, sagt Bellori, sey Amor, welcher die Fackel, das ist, die Affekten, auf der Brust des verstorbenen Menschen auslösche. Und ich sag: diese*

¹⁶⁴ Ausführlich zu dem Thema vgl. Hartmann-Birkedal, Jörgen: Die Genien des Lebens und des Todes. Zur Sepulkralikonographie des Klassizismus. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 12, 1969, S. 11–37.

¹⁶⁵ Lessing, Wie die Alten den Tod gebildet, 1796; Zitiert nach G. E. Lessing's gesammelte Werke. Neue rechtmäßige Ausgabe. Band 5, Leipzig 1855, S. 278.

¹⁶⁶ Lessing, Wie die Alten, 1769, S. 280.

¹⁶⁷ Lessing, Wie die Alten, 1769, S. 280; Vgl. dazu Hartmann, Genien, 1969, S. 19.

¹⁶⁸ Hartmann, Genien, 1969, S. 20.

*Figur ist der Tod!*¹⁶⁹.

Dieses wesentliche Detail, den Jüngling mit der Fackel, ließ er auch auf dem Titelblatt seines Textes abbilden. (Abb. 33)

Anhand von diesen Beispielen aus der Antike stellte Lessing in seinem Text einen Formenkanon zusammen, mit dessen Hilfe Tod und Schlaf charakterisierbar sind: Schlaf und Tod können Flügel haben, wobei diese sich besonders für den Tod eignen, da er überraschend kommt und der Übergang vom Leben zum Tod schneller als der zum Schlaf erfolgt.¹⁷⁰ Die übereinander geschlagenen Füße verweisen auf ruhigen, gesunden Schlaf und Ruhe sowie die Verwandtschaft von Tod und Schlaf. Die verlöschende, umgekehrte Fackel gehört als Zeichen des Lebensendes dem Tod und als Symbol einer kurzen Unterbrechung des Lebens dem Schlaf an.¹⁷¹ Der Kranz, den der Genius in den Händen hält, stammt von den Begräbnisfeiern bei den Griechen und Römern, bei denen Leichnam, Scheiterhaufen, Urne und Grabmal damit geschmückt wurden.¹⁷² Beim Genius auf dem Prometheussarkophag ist auch ein Schmetterling dargestellt, der laut Lessing das bekannte Bild der vom Körper getrennten Seele darstellt.¹⁷³

Lessing endet seinen Text mit der Bemerkung: „[...] *da auch sie [die Religion], uns versichert, dass der Tod der Frommen nicht anders als sanft und erquickend seyn könne: so sehe ich nicht, was unsere Künstler abhalten sollte, das scheußliche Gerippe wiederum aufzugeben, und sich wiederum in den Besitz jenes bessern Bildes zu setzen. Die Schrift redet selbst von einem Engel des Todes; und welcher Künstler sollte nicht lieber einen Engel als ein Gerippe bilden wollen?*“¹⁷⁴

Lessing weist damit auf eine mögliche Verwendung der antiken Darstellung des Todes für christliche Grabmäler hin und setzt den Genius des Todes mit dem Engel des Todes gleich. Johann Gottfried Herder veröffentlichte 1774 einen gleichnamigen Nachtrag zu Lessings Abhandlung, worin er dem antiken Todesgenius ebenfalls christliche Bedeutung beimisst und Lessings Todesengel als Engel des Schlafes interpretiert:

¹⁶⁹ Lessing, *Wie die Alten*, 1769, S. 281.

¹⁷⁰ Lessing, *Wie die Alten*, 1769, S. 284.

¹⁷¹ Lessing, *Wie die Alten*, 1769, S. 283.

¹⁷² Lessing, *Wie die Alten*, 1769, S. 284.

¹⁷³ Lessing, *Wie die Alten*, 1769, S. 284.

¹⁷⁴ Lessing, *Wie die Alten*, 1769, S. 235.

*„Wenn also irgendwohin, so gehört der Engel des Schlafes mit der gesenkten Fackel vor die Grabmäler der Christen, da der Stifter ihrer Religion es zu einem Hauptzweck seiner Sendung machte, den Tod in einen Schlaf zu verwandeln“.*¹⁷⁵

Mit der antiken Darstellung des Todes wurden somit christliche Vorstellungen verbunden. Lessings und Herders neues sublimiertes Bild vom Tod fand schnelle Verbreitung und Anwendung: Beispielsweise schuf Bernhard Rhode 1777 eine Allegorie auf den Tod seines Vaters, wobei er in der Radierung zwischen dem 1. und 2. Zustand das Totengerippe durch einen Genius bzw. Engel ersetzte. (Abb. 34) Am Eingang des 1787 gestalteten Friedhofes von Dessau, einem Musterfriedhof der Aufklärung, empfingen Hypnos und Thanatos den Eintretenden, um ihm die Angst vor dem Tod zu nehmen. (Abb. 35) Auch in Rom wurde das alte Schreckensbild vom Tod ersetzt. Canova verwendete am 1783 bis 1792 entstandenen Grabmal für Papst Clemens XIII. die Allegorie der Religion und einen Todesgenius von besonderer Sinnlichkeit und in völliger Hingabe an die Trauer.¹⁷⁶ (Abb. 26)

Der Todesgenius als alleinige Figur, sozusagen als Hauptdarsteller in einem klassizistischen Grabmal, tauchte zum ersten Mal in Rom 1796 im Monument der Contessa Scagliola di Saluzzo von Felice Festa auf, bei dem sich der Genius in der typischen Haltung mit den überkreuzten Beinen an die Urne lehnt.¹⁷⁷ (Abb. 36) Im selben Jahr verwendete Domenico Cardelli diesen Grabtypus auch für sein Monument für Rosa di Sassonia Spinuzzi, die Gemahlin des Prinzen von Sachsen im Dom von Fermo.¹⁷⁸ (Abb. 37)

Auch in der Wiener Skulptur setzte sich das neue Bild vom Tod durch: Johann Martin Fischer gestaltete bereits vor 1786 eine heute nicht mehr erhaltene Skulptur „Die Gottheit des Todes nach Lessing“ für den Grafen Kohler.¹⁷⁹ Ebenso verwendete er einen klassischen Todesgenius mit überkreuzten Beinen zusammen mit einer weiblichen Allegorie in seinem 1806 für Samuel und Michael von Brukenthal entstandenen Grabdenkmal. (vgl. Kat. 12, Abb. 139) Johann Nepomuk Schallers geflügelter Genius am Grabmal der Gräfin Pillersdorf hat als Attribute des Lessingschen Todesgenius die gesenkte Fackel und den Kranz, der

¹⁷⁵ Zitiert nach: Knirim, Helmut: Vom Todesgenius zum Tod in weiblicher Gestalt. Ein Aspekt der Todesikonographie im 19. Jahrhundert. In: Bilder und Tänze des Todes. Gestalten des Todes in der Europäischen Kunst des Mittelalters. Ausstellungskatalog, Unna 1982, S. 87.

¹⁷⁶ Zum Grabdenkmal vgl. Busch, Sentimentalische Bild, 1993, S. 219–222.

¹⁷⁷ Lilli, Aspetti, 1991 S. 77.

¹⁷⁸ Zu diesem Grabmal vgl. Hartmann, Genien, 1969, S. 28.

Schmetterling ist als Relief auf dem Postament der Urne zu sehen. (vgl. Kat. 24, Abb. 195, 196) Nur die überkreuzten Beine fehlen, da sich Schaller bei der Haltung streng an einem antiken Vorbild, dem so genannten Eros von Centocelle, orientierte. Ein weiteres Werk Schallers, ein Relief von einem um 1827 entstandenen Grab, zeigt einen stehenden Todesgenius ganz im Geist von Lessing bzw. inspiriert von antiken Erotendarstellungen. Er stützt sich schlaftrunken auf seine Fackel, auf der der Seelen-Schmetterling sitzt, und hält eine Girlande in der Hand. Eine weibliche Figur schmiegt sich an ihn, sie stellt Psyche dar, ebenfalls eine Personifikation der Seele. (vgl. Kat. 34, Abb. 249)

Ikonographisch nicht eindeutig bestimmen lässt sich der Genius am Epitaph Dalberg-Ostein (vgl. Kat. 27, Abb. 216): Er ist geflügelt, hat die Beine über Kreuz gestellt und hält einen Kranz, mit dem er die Büste des Verstorbenen schmückt. Er hat einerseits Merkmale des Todesgenius, andererseits kann man ihn aber auch als Genius der Bruderliebe interpretieren, da das Monument vom Erben und Bruder gesetzt wurde. Er hat die Funktion, Gefühle auszudrücken und ist damit vergleichbar mit dem trauernden Genius der ehelichen Liebe bzw. Zärtlichkeit am Grabdenkmal der Erzherzogin Marie Christine. (vgl. Kat. 11, Abb. 121)

Neben den Genien in stehender Haltung gibt es in der Grabplastik des Wiener Raums noch Todesgenien, die sitzen oder knien: Am Grabmal für den Dichter Heinrich von Collin von 1812 verwendete Johann Sautner zwei spiegelbildlich sitzende geflügelte Jünglinge. Er kombinierte den Genius des Todes, der gerade die Fackel abdämpft, mit dem Genius der Dichtkunst, der eine sich in den Schwanz beissende Schlange, das Symbol der Ewigkeit (Ouroboros), betrachtet. (vgl. Kat. 21, Abb. 184). Ein sitzender Todesgenius, dessen Flügel und Fackel heute abgebrochen sind, trauert am Grabmal der Maria Justina Kofler und schmiegt sich zärtlich an die Urne mit dem Portrait der Verstorbenen. (vgl. Kat. 30, Abb. 236)

Ähnlich wie die weiblichen Trauerfiguren sind solch emotional dargestellte Todesgenien Stellvertreter für die Trauer der Hinterbliebenen, im Fall des Grabmals Kofler derjenigen des Witwers.

Zwei kniende Genien, deren abgedämpfte Fackeln zu ihren Füßen liegen, schmücken die Urne am Grabdenkmal Löhr, wobei durch die Verdopplung auf das Zwillingsspaar Tod und Schlaf hingewiesen wird. (vgl. Kat. 22, Abb. 187) Auch am Grabdenkmal von Johann Ludwig

¹⁷⁹ Thieme-Becker, Band XII, 1916, S. 36.

Cobenzl halten zwei weinende, fliegende Genien den Seelenschmetterling in die Flammen ihrer Fackeln. (vgl. Kat. 16, Abb. 158)

II. KATALOGTEIL

8 Katalog der Grabdenkmäler

Alle wichtigen Grabdenkmäler mit Skulpturenschmuck wurden in diesem Teil der Arbeit chronologisch geordnet und systematisch nach vorher definierten Parametern erfasst.

Die Kurzaufnahme enthält folgende Daten zum Grabdenkmal: Name des Verstorbenen bzw. der Verstorbenen, Lebensdaten, beteiligte Künstler, Datierung bzw. Entstehungszeitraum, Auftraggeber/in, Standort, Material, Maße, Inschrift, Verfasser der Inschrift, Übersetzung der Inschrift.

Im anschließenden Text folgt eine kunsthistorisch deskriptive Erfassung des Monuments, die die jeweilige Entstehungsgeschichte dokumentieren soll. Recherchiert wurden die Biographie des Verstorbenen, die Beziehung zum Auftraggeber und der ausführende Künstler. Bei der Beschreibung des Monuments wurde Wert auf die Erfassung der verwendeten Materialien und des Umfeldes des Denkmals gelegt. Von Interesse waren weiters der Typus des Grabmals, das ikonographische Programm und spätere Veränderungen. Erfasst wurden auch die Reaktionen der Zeitgenossen, etwa in Form von Berichten in Zeitschriften. Falls die Erinnerung an den Verstorbenen noch in einem anderen Medium als der Skulptur aufrecht erhalten wurde, etwa in einer graphischen Abbildung, wurde dies ebenfalls dokumentiert.

Kat. 1 Franz Anton Zauner: Grabdenkmal Johann und Joseph Grafen von Fries

Personen: Johann und Joseph Grafen von Fries

Lebensdaten: 1719–1785 bzw. 1765–1788

Künstler: Franz Anton Zauner (1746–1822)

Datierung: 1788–1790

Auftraggeber: Moritz Graf von Fries

Standort: ursprünglich in der Familiengruft der Fries im Park von Schloss Vöslau, NÖ, heute verschollen

Material: Carraramarmor (Figuren), steirischer Marmor (Sockel)

Maße: H: 220 cm

Inschrift:

Zwei Marmortafeln in der Gruft mit folgender Inschrift:¹⁸⁰

Hier/ ruhet Herr Johann des h. r. Reichs Graf von Friess./ Herr der Herrschaften Dennenlohe/ und Voesslau/ k. k. Hofrath und Bergwerks-Produkten/ Verschleiss-Director. /geb: zu Mühlhausen in der Schweiz/ den 7^{ten} May im Jahr 1719/ gest: zu Voesslau den 19^{ten} Juny im Jahr 1785.

Hier ruhet/ Herr Franz Joseph Johann des h. r. Rechts Graf/ von Friess/ erstgebohrner Sohn/ des Herrn Johann Reichsgrafen von Friess/ und der Frau Anna gebohrnen Reichsgraefin/ von Escherny/ Herr der Herrschaften zu Dennenlohe und Voesslau/ geb: zu Wien den 7^{ten} September im Jahr 1765./ gest: zu Wien den 6^{ten} April im Jahr 1788.

Johann Graf von Fries (1719–1785) stammte aus einer protestantischen Schweizer Patrizierfamilie und erwarb sich zunächst mit Finanzgeschäften in den Niederlanden beträchtlichen Reichtum.¹⁸¹ Später investierte er erfolgreich in den österreichischen Erblanden. Er ließ sich in Wien nieder, wo er durch Handelsniederlassungen und Fabrikgründungen zu einem der bedeutendsten Kaufmänner und Bankiers seiner Zeit wurde. Im Siebenjährigen Krieg half er Kaiserin Maria Theresia mit großen Geldsummen aus und versorgte die Armee mit Proviant. Für seine Verdienste wurde er 1762 in den Freiherrenstand erhoben und 1771 zum Hofrat ernannt. Im Jahr 1783 machte ihn Kaiser Joseph II. zum Reichsgrafen. Graf Fries war aufklärerisch gesinnt und für seinen außerordentlichen

¹⁸⁰ Wortlaut der Inschriften nach Keiblinger, J. F.: Geschichte des Benediktiner-Stiftes in Melk in Niederösterreich, seiner Besitzungen und Umgebungen, Bd. 2, Wien 1869, S. 535.

¹⁸¹ Zur Biographie der Familie Fries vgl. Hajós, Romantische Gärten, 1989, S. 163–166 bzw. Czeike,

Kunstverstand bekannt. Das Stadtpalais gegenüber der Hofbibliothek, das heutige Palais Pallavicini, erbaute um 1783–1786 der Architekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg. Zauner gestaltete dafür die Giebelfiguren des Handels und der Freiheit sowie die beiden Karyatiden am Portal. Den Landsitz Vöslau erwarb Johann von Fries 1773 und ließ den Barockgarten schrittweise modernisieren. Hetzendorf von Hohenberg errichtete dort eine zu jener Zeit berühmte künstliche Grotte mit gotisierenden Elementen, in der vermutlich freimaurerische Rituale abgehalten wurden. Auch das Schloss Vöslau wurde von Hetzendorf umgebaut. 1785 wurde der Graf im Teich des Schlosses tot aufgefunden, es heißt, er hätte aus Melancholie Selbstmord begangen.

Sein Sohn Joseph (1765–1788) war ebenfalls außerordentlich kunstsinnig. Er legte eine Gemäldegalerie an und brachte 1787 Canovas Gruppe „Theseus und Minotaurus“ nach Wien, die er während seines Aufenthalts in Rom gekauft hatte. 1788 verstarb er bereits im Alter von 23 Jahren.

Nach dem Tod seines Bruders Josef gab Moritz Graf von Fries den Auftrag, ein Mausoleum im Garten von Vöslau für diesen bzw. seinen drei Jahre zuvor verstorbenen Vater zu errichten. Das Mausoleum, das später abgebrochen wurde, ist im Hintergrund eines Stiches von Laurenz Janscha in der Gestalt eines Tempels mit Säulenfront und Dreiecksgiebel erkennbar. (Abb. 38) Aus zeitgenössischen Beschreibungen geht das genauere Aussehen hervor: Es war ein zweigeschossiges Gebäude über quadratischem Grundriss mit einer unterirdischen Gruft, die Front bzw. Rückseite wurde von vier ionischen Halbsäulen getragen.¹⁸² In der Gruft gab es Grabnischen in Form von Columbarien, die mit Marmorplatten verschlossen waren und die die oben genannte Inschrift trugen.¹⁸³ Die Gruft wurde durch ein eigenes, dicht hinter dem Tempel stehendes Gebäude in Form eines römischen Grabdenkmals betreten.¹⁸⁴

Für das Innere schuf Franz Anton Zauner, der schon mehrmals für die Familie gearbeitet hatte, eine heute verschollene Grabskulptur, die die beiden Verstorbenen darstellte.¹⁸⁵ Ein

Wienlexikon, Bd. 2, 1993, S. 417–418.

¹⁸² Weidmann, Franz Carl: Wien's Umgebungen historisch-malerisch geschildert, Band 2. 1823, S. 267.

¹⁸³ Pezzl, Johann: Die Umgebungen Wiens als Fortsetzung der Beschreibung Wiens, Wien 1812, S. 205.

¹⁸⁴ Weidmann, Wien's Umgebungen, 1823, Bd. 2, S. 267.

¹⁸⁵ Zum Grabdenkmal vgl. Burg, Zauner 1915, S. 75 und S. 168; Hildebrand, Hans: Ein Beitrag zu Franz Anton Zauners Denkmal der Grafen Fries. In: Form und Inhalt, Kunstgeschichtliche Studien. Otto Schmitt zum 60.

historisches Foto aus der Zeit um 1900 dokumentiert das Aussehen (Abb. 39): Die lebensgroße Figurengruppe aus Carraramarmor steht auf einem dreistufigen Sockel aus steiermärkischem Marmor.¹⁸⁶ Links ist der Vater Graf Johann dargestellt, er befindet sich auf der obersten Stufe des Sockels. Sein Körper ist fast vollständig in eine Toga gehüllt, die er auch über den Kopf gezogen hat. Sein Blick ist auf seinen Sohn Josef gerichtet, der gerade im Begriff ist, zu ihm hinaufzusteigen. Dessen jugendlicher Körper ist nackt, nur ein Tuch hinterfängt ihn. Die linke Hand des Vaters liegt auf der Schulter des Sohnes, mit der Rechten weist er auf das aufgeschlagene Buch des Schicksals, das auf einem neben ihm stehenden Pult liegt. Um das Buch windet sich eine Schlange, die sich in den Schwanz beißt, als Symbol der Ewigkeit. Auf dem Pult befindet sich ein Relief mit der Allegorie der Hoffnung. Die linke Hand des Jünglings hält das zu Boden gleitende Tuch, seine geöffnete Rechte ist fragend erhoben. Die Köpfe der beiden Figuren sind im Profil wiedergegeben und tragen deutlich portraithafte Züge, ihre Blicke sind aufeinander gerichtet.

Zu der Gruppe hat sich ein Bozzetto aus Wachs erhalten, der die Gesamtkomposition schon ausgeformt zeigt.¹⁸⁷ (Abb. 41) Ein Modell der Gruppe war 1790 auch in der Akademie ausgestellt und wird in deren Katalog erwähnt.¹⁸⁸ Das Grabmal wurde daher von Burg zwischen 1788, dem Todesjahr von Joseph Graf Fries, und der Akademieausstellung von 1790 datiert.¹⁸⁹

Der Akademiekatalog von 1790 enthält folgende Beschreibung: „*Es stellet vor, wie der Vater seinen Sohn im Elysium empfängt und ihn hinweist auf das Buch der ewigen Vorsicht.*“¹⁹⁰

Thematisch wird hier die Wiederbegegnung im Jenseits dargestellt, wobei das Elysium keine christliche Vorstellung beschreibt, sondern aus der Antike stammt.¹⁹¹ Bei Homer wird es in der Odyssee als ein Gegenbild zur dumpfen Schattenwelt des Hades beschrieben: Am Ende

Geburtstag am 13. Dez. 1950, Stuttgart 1950; Ferner wird das Grabdenkmal behandelt bei: Wurm, Sylvia: Grabdenkmäler niederösterreichischer Adelliger der Maria-Theresianischen und Josephinischen Zeit, Diss. Wien 1979, S. 78–83; Nitsche, Wolfgang: Das Schaffen der hochklassizistischen deutschen Bildhauer: Akademismus, Romerlebnis, Innovation und Antikenrezeption, Bergisch Gladbach-Köln 1992, S. 160–177; Ruge, Grabmal, 1996, S. 175–176.

¹⁸⁶ Zu den verwendeten Materialien vgl. Pezzl, Umgebungen Wiens, 1812, S. 205.

¹⁸⁷ Hildebrandt, Beitrag, 1950, S. 291–295.

¹⁸⁸ Hildebrandt, Beitrag, 1950, S. 294.

¹⁸⁹ Burg, Zauner, 1915 S. 168.

¹⁹⁰ Katalog Akademie 1790 zitiert nach: Hildebrandt, Beitrag, 1950, S. 294.

¹⁹¹ Braun, Hans Jürgen: Das Jenseits. Die Vorstellungen der Menschheit über das Leben nach dem Tod, Zürich 1996, S. 197 bzw. Artikel „Elysion/Elysium“ in: Großes Lexikon der Bestattungskultur, Bd. 2, 2005, S. 83.

der Erde liegt das elysische Gefilde, ein Land unter ewig heiterem Himmel, gleich dem Land der Götter. Die heroisierten Menschen werden nach ihrem Tod zu diesen Inseln der Seligen gebracht, wo sie ohne Leid und Kummer leben.

Das damals sehr populäre Thema stellte 1790 auch Hieronymus Löschenkohl in einem Stich dar, der die Ankunft von Kaiser Joseph II. im Elysium zeigt.¹⁹² (Abb. 40)

Wolfgang Nitsche sah in der Grabfigur vor allem Ideen aus den Freimaurerlogen der Zeit verkörpert, da hier inniges menschliches Verbundensein programmatisch vorgeführt wird. Der strenge geometrische Aufbau der Skulptur enthielt für ihn Symbole der Vollkommenheit, wie Quadrat, Stufen-(Leiter) und Dreieck.¹⁹³

Laut Burg bildete für Zauner die sog. Gruppe des Menelaos, eine antike Skulptur, das formale Vorbild für das Grabmal.¹⁹⁴ (Abb. 42) Für Zauner war aber weitaus stärker die römische zeitgenössische Plastik prägend.¹⁹⁵ Das Friesgrabmal verbindet idealisierenden Naturalismus im Portrait mit antikisierender Form und ist damit beispielsweise sehr gut vergleichbar mit Giuseppe Angelinis (1742–1811) Grabdenkmal für Giovanni Battista Piranesi von 1780.¹⁹⁶ (Abb. 43) Auch bei Zauners Büsten aus der Zeit, etwa jener des Josef Ritter von Sonnenfels von 1787, wird deutlich, dass er sich von in Rom tätigen internationalen Bildhauern, etwa Friedrich Wilhelm Doell oder Joseph Nollekens beeinflussen ließ, die ähnlich lebensnahe und doch antikisierende Portraitbüsten schufen.¹⁹⁷ (Abb. 44–46)

Den Naturalismus in den Portraits am Grabmal bemerkten auch die Zeitgenossen: Graf Zinzendorf, der 1795 bei einem Besuch bei Zauner offenbar das Modell zum Grabmal sieht, weist in seinem Tagebuch mit einer sehr spitzen Bemerkung darauf hin: „*Ich sah das Denkmal der Fries, die Gesichtszüge sind ähnlich, aber man ist nicht allzusehr darüber im Zweifel, daß der Vater große Schwierigkeiten hat, dem Sohn das Buch des Schicksals zu*

¹⁹² Witzmann, Reingard: Hieronymus Löschenkohl. Bildreporter zwischen Barock und Biedermeier, Wien 1978, S. 78.

¹⁹³ Nitsche, Schaffen, 1992, S. 157.

¹⁹⁴ Burg, Zauner, 1915, S. 74.

¹⁹⁵ Tietze, Hans: Rezension zu Hermann Burg: Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich. Wien, 1915. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, 40 Band. N.F., Heft 1/2, 1917, S. 94.

¹⁹⁶ Zu diesem Grabmal vgl. Lilli, Aspetti, 1991, S. 45.

¹⁹⁷ Vgl. dazu Schemper-Sparholz, Ingeborg: Antike in Wien – die Akademie und der Klassizismus um 1800. Ausstellung der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste. In: Kunsthistoriker aktuell, Nr. 1/2003, S. 6.

erklären.“¹⁹⁸

Andere Zeitgenossen beurteilten das Denkmal sehr positiv, so etwa Füssli, der 1802 in den „Annalen der bildenden Künste für die Österreichischen Staaten“ von einer: „geistvolle[n], und in aller Rücksicht vortrefflich ausgeführte[n] Gruppe“ sprach.¹⁹⁹ Das Grabdenkmal wurde auch in den topographischen Beschreibungen der Umgebung Wiens im Lauf des 19. Jahrhunderts sehr wohlwollend erwähnt. Diese geben den Eindruck wieder, dass es ein Bestandteil einer weitläufigen Gartenanlage war. Es lag in einem landschaftlichen „Elysium“, umgeben von einem elegisch-stimmungsvollen Szenarium, wie es beispielsweise die Beschreibung bei Johann Pezzl (1812) vermittelt:

„Der merkwürdigste Gegenstand in Vöslau ist die Familien-Gruft und das Denkmal des Stifters dieser Familie in ihrem dermaligen Glanze. – Durch eine Linden-Allee kommt man in ein düsteres, außer dem eigentlichen Garten liegendes Gehölz. Dunkle Pfade führen auf einen enge umschlossenen Rasenplatz, aus dessen Mitte ein kleiner Hügel empor steigt. Auf diesem steht das Mausoläum in Gestalt eines antiken Tempels. Unter dem Tempel ist die Todtengruft mit zwey bereits geschlossenen und mehreren offenen gemauerten Gräbern (...) Der Tempel selbst enthält das Denkmahl des Vaters. Zwischen zwey Grabes-Urnen steigt man auf sechs Stufen zu ihm hinan. Er ist blos dieser Gruppe geweiht: auf einem Fußgestelle von Marmor aus Steyermark stehen aus carrarischen Marmor in Lebensgröße abgebildet: Fries der Vater, mit sanftem Ernste im Blick, wie er seinen Erstgeborenen, einen schön aufblühenden Jüngling bey der Hand faßt, und ihn der Unsterblichkeit entgegen führt. Beyde Figuren sind fortrefflich gearbeitet, und haben nebsdem das Verdienst der sprechenden Ähnlichkeit. – Die Figuren sind von Zauner, der Tempel ist von Fischer gebaut.“²⁰⁰

Das Grabmal war, wie Zauners andere Arbeiten für die Grafen Fries, ein Schlüsselwerk für die Etablierung des Klassizismus in Österreich.²⁰¹ Wobei Zauner sich nicht von der Canovamode beeinflussen ließ, sondern von seiner Romerfahrung im antiquarisch-archäologisch interessierten Kreis um seinen Lehrer Alexander Trippel geprägt wurde.²⁰²

Das Grabmal wurde Ende des 19. Jahrhunderts nach Abbruch des ursprünglichen Mausoleums in einen Tempel nach Entwürfen von Theophil Hansen versetzt, seit 1945 ist es

¹⁹⁸ Zinzendorf, Karl von: Wien von Maria Theresia bis zur Franzosenzeit. Aus den Tagebüchern des Grafen Karl von Zinzendorf. Ausgewählt, aus dem Französischen übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Hans Wagner, Wien 1972, S. 11.

¹⁹⁹ Füssli, Hans Rudolph: Annalen der bildenden Künste für die Österreichischen Staaten, Teil 2, 1802, S. 60.

²⁰⁰ Pezzl, Umgebungen Wiens, 1812, S. 205–206; Weitere zeitgenössische Beschreibungen bei Ruge, Grabmal, 1996, S. 175.

²⁰¹ Schemper, Etablierung, 1995, S. 262.

²⁰² Schemper, Etablierung, 1995, S. 262.

allerdings verschollen.²⁰³

²⁰³ Rychlik, Othmar (Hrsg.): Die großen Architekten der Ringstraßenzeit, ihre Vorläufer und Nachfahren auf dem Lande, Vöslau 1986, S. 11 bzw. 16.

**Kat. 2 Franz Anton Zauner: Grabdenkmal Ernst Gideon Freiherr von Loudon
(Laudon)**

Person: Ernst Gideon Freiherr von Loudon (Laudon)

Lebensdaten: 1716–1790

Künstler: Franz Anton Zauner nach einem Entwurf von Heinrich Friedrich Füger

Datierung: 1790 (laut Inschrift)

Auftraggeberin: Klara von Hagen, Witwe des Freiherrn von Loudon

Standort: Wien 14, Hadersdorf, Mauerbachstraße

Material: Kalksandstein, Schwert und Schild des Ritters aus Blei

Maße: H: 230 cm; L: ca. 300 cm; B: 100 cm

Inschrift: Verfasst von Hofrat Johann Melchior von Birkenstock

Inschriften:

Vorderseite (Südostseite):

TIRO AD. BORYSTHENEM / DVX / AD. MORAVAM.VIADRVM / BOBERIM.
NEISSAM. VISTRITIAM / VETERANUS / AD. VNNAM. ISTRVM. SAVVM / CLARVS.
TRIVMPHIS / SIMPLEX. VERECVNDVS / CARVS. CAESARI / MILITI. CIVI

Übersetzung: ²⁰⁴

Junger Soldat (Zögling) am Dnjepr. / Befehlshaber/ an der March, Oder / am Bober, an der
Neiße, Weistritz/ Veteran / An der Una, Donau, Save./ Berühmt durch seine Siege/
Einfach. ehrwürdig / Teuer dem Kaiser/ dem Heer, dem Volk

Rückseite (Nordwestseite):

GIDEONI. ERN. LOVDONO. / CONIVX / CONTRA VOTVM SVPERSTES / AC.
HAEREDES / POS./ MDCCLXXXX. /

Übersetzung:

Dem Gideon Ernst Loudon errichteten (dies Grabmal) die Gattin, gegen ihren Wunsch ihn
überlebend, und die Erben. 1790

Loudon (Laudon) stammte aus einem baltischen Adelsgeschlecht und wurde am 10. Oktober
1716 in Tootzen in Livland geboren. ²⁰⁵ Nach dem Dienst in der russischen Armee und dem
vergeblichen Versuch, in die Armee des Preußenkönigs Friedrich II. aufgenommen zu

²⁰⁴ Nach Janecek, Karl: Lateinische Inschriften an Bauwerken und Denkmälern Wiens, Wien 1956, S. 31.

²⁰⁵ Zur Person Loudons: Pesendorfer, Franz: Feldmarschall Loudon. Der Sieg und sein Preis, Wien 1989; Es gibt zwei Schreibweisen des Namens, da sich Loudon erst seit seiner Erhebung in den Freiherrenstand am 5. März 1759 mit einem „ou“ schrieb. Ich verwende durchgehend „Loudon“. Vgl. Pesendorfer, Loudon, 1989, S. 7.

werden, kam er 1742 nach Wien. Zunächst diente er als Hauptmann in einem Korps, das für den Grenzschutz zuständig war, und erlangte dabei große praktische Erfahrung. Während des Siebenjährigen Krieges gegen Preußen (1756–1763) bewährte er sich so hervorragend, dass er innerhalb von vier Jahren bis zum Generalmajor aufstieg. Seine wichtigsten Siege gegenüber Friedrich dem Großen waren bei Domstadtl in Mähren, bei Kunersdorf und bei Landshut in Schlesien. Auf Grund seiner Verdienste bekam er das Großkreuz des Maria-Theresien-Ordens und wurde 1759 in den Freiherrenstand erhoben. Wegen seiner häufigen Opposition zu Feldmarschall Leopold Graf Daun kam es während seiner Laufbahn immer wieder zu Zurücksetzungen hinter seine hochadeligen Kollegen. Aus diesem Grund bzw. wegen seiner geschwächten Gesundheit bat er 1773 um Entlassung und lebte danach auf seinen Gütern in Böhmen. 1777 erwarb er das Gut Hadersdorf am westlichen Rand von Wien und baute es mit finanzieller Unterstützung Kaiserin Maria Theresias aus und führte dort in den folgenden Jahren ein zurückgezogenes Leben. Erst als im 1787 begonnenen Krieg gegen die Türken die Erfolge ausblieben, wurde Loudon unter dem Druck der öffentlichen Meinung wieder als Befehlshaber eingesetzt. Er übernahm als 72-jähriger das Kommando über die österreichischen Truppen und krönte seine militärische Laufbahn mit der Wiedereroberung Belgrads im Oktober 1789. Prinz Eugen hatte Belgrad 1718 den Türken abgenommen, die Stadt war jedoch 1739 wieder an die Pforte gefallen. Durch diesen Erfolg wurde der Feldherr in der Bevölkerung und Armee noch populärer und mit Prinz Eugen „dem edlen Ritter“ gleichgesetzt. Ein Jahr später, am 14. 7. 1790, starb Loudon im Kriegshauptquartier in Neutitschein. Anschließend fand er seine letzte Ruhestätte im Schlosspark von Hadersdorf, wie er es selbst vorgesehen hatte.²⁰⁶

Dort hatte er bereits zu Lebzeiten verschiedene Vorkehrungen für seine zukünftige Memoria getroffen:²⁰⁷ Ein erstes Projekt sah ein Grab in Kombination mit einer Portraitstatue vor.²⁰⁸

Diese Statue, die von Zeitgenossen als besonders lebensecht eingestuft wurde, steht heute

²⁰⁶ Unter dem Grabdenkmal befindet sich ein Gewölbe, das 1989 vom Bundesdenkmal geöffnet wurde. In diesem befinden sich die Särge von Loudon und seiner Frau. Vgl. Pesendorfer, Loudon, 1989, S. 246.

²⁰⁷ Die Memoria Loudons wurde an Hand von Portraits, populärer Graphik, schriftlichen Zeugnissen etc. bis ins 20. Jahrhundert ausführlich von Kunisch untersucht. Vgl. Kunisch, Johannes: Loudons Nachruhm: die Geschichte einer Sinnstiftung, Opladen-Wiesbaden 1999.

²⁰⁸ Zu den Vorprojekten: Teply, Karl: Die Hadersdorfer Türkensteine. Zugleich ein Beitrag für eine fällige Loudonbiographie. In: Wiener Geschichtsblätter, 34. Jg., 1979, H. 4, S. 149–170 bzw. Kunisch, Loudons Nachruhm, 1999, S. 32–36.

noch im Park, allerdings nicht an der ursprünglichen Stelle. Sie zeigt den Feldherrn als Philosoph in antiker Kleidung mit einer Tafel in der Hand, auf der „*Meditatio Mortis Optima Philosophia*“ steht.²⁰⁹ (Abb. 47) Dieser Text geht auf den Dichter Christian Fürchtegott Gellert zurück, den Loudon sehr schätzte und den er 1763 persönlich getroffen hatte.²¹⁰ Die Statue war 1788 an einem Ruheplatz des Feldherrn aufgestellt worden, von dem man auf das Grab blicken sollte, das damals noch nicht ausgehoben worden war. Laut Kunisch stellen die Statue und das Grab den Versuch einer Selbststilisierung des unter seiner Zurücksetzung leidenden Loudons dar.²¹¹

Nach der Eroberung Belgrads 1789 wurde das Konzept verändert und das Grab sollte aus Spolien türkischer Herkunft, die noch heute in Hadersdorf als sog. Türkensteine erhalten sind, errichtet werden. (Abb. 48) Aus Belgrad wurden damals vom Konstantinopler Tor, dem Haupttor der Zitadelle, eine osmanische Bauinschrift und die Tuğra (=kalligrafischer Namenszug) von Sultan Mahmud I. abgebaut.²¹² Weiters brachte Loudon den vermeintlichen Sarg des Wiedereroberers von Belgrad, Großwesir Mehmed Pascha nach Wien.²¹³ Der Feldherr hatte vor, alle diese Teile in ein Mausoleum in Form einer türkischen Türbe²¹⁴ einzubauen, das durch die Spolien aus der wiedereroberten Festung deutlich die Funktion eines Siegesdenkmals bekommen sollte. Teply bezeichnet dieses projektierte Bauwerk als „Grabmal und Tropaion in einem“.²¹⁵

Beide bereits begonnenen Grabmalprojekte sind nach Loudons Tod 1790 jedoch nicht vollendet worden, denn die Witwe gab das im Schlosspark noch bestehende Grabdenkmal bei

²⁰⁹ Teply, Türkensteine, 1979, S. 153. Kunisch, Loudons Nachruhm, 1999, S. 34.

²¹⁰ Kunisch, Loudons Nachruhm, 1999, S. 34.

²¹¹ Kunisch, Loudons Nachruhm, 1999, S. 32.

²¹² Die Tuğra wird in osmanischen Sultanskurkunden an Stelle der Unterschrift vor den Text gesetzt bzw. auf Bauten und Münzen in Funktion eines Wappens gebracht. Dazu bzw. zur Bauinschrift vgl. Teply, Türkensteine, 1979, S. 166–167.

²¹³ Loudon glaubte, das Grabmal von Mehmed Pascha, der das von Prinz Eugen eroberte Belgrad den Habsburgern 1739 wieder abgenommen hatte, mitgenommen zu haben. Dieser war allerdings gar nicht in Belgrad bestattet, sondern in Naupaktos (Lepanto), wo er 1743 verstorben war. Die Beauftragten Loudons hatten irrtümlicherweise ein anderes Grabmal, nämlich jenes von Ibrahim Pascha (gest. 1708), abgebaut. Vgl. dazu Teply, Türkensteine, 1979, S. 162–64.

²¹⁴ Türbe oder Turbe ist ein Mausoleum in Form einer überkuppelten Kapelle, in deren Innerem der Sarg des Toten steht. Hohe türkische Würdenträger ließen sich diese gewöhnlich noch zu Lebzeiten im gartenähnlichen Hof einer von ihnen gestifteten Moschee errichten. Vgl. Teply, Türkensteine, 1979, S. 155.

²¹⁵ Teply, Türkensteine, 1979, S. 155.

Franz Anton Zauner in Auftrag.²¹⁶ (Abb. 49–56) Heinrich Friedrich Füger, der Direktor der Wiener Akademie und Leiter der Malereiklasse, fertigte den heute verschollenen Entwurf an.²¹⁷

Der mächtige Sarkophag aus Kalksandstein steht auf einem dreifach abgestuften Sockel. Durch den Dreiecksgiebel, die Eckakroterien mit den Rosetten, das umlaufende Reliefband und die Lorbeergirlande entspricht er einem antiken Typus. Vor dem Sarkophag sitzt ein in einen Harnisch gekleideter Mann und definiert damit diese Front als Schauseite. Trauernd stützt er sein gesenktes Haupt auf seine rechte Hand, zwischen seinen Knien liegen Schwert und Schild.²¹⁸ Der Sarkophag trägt auf der Vorder- und Rückseite Inschriftentafeln. Flankiert werden diese jeweils von zwei mit Eichenlaub umkränzten Medaillons, die von knienden Ritterfiguren gehalten werden. Die dort dargestellten Allegorien repräsentieren die Tugenden des Verstorbenen. Im Einzelnen handelt es sich dabei um die Wachsamkeit (*Vigilanza*) mit Buch und einer nicht mehr erkennbaren Lampe in den Händen. Neben ihr steht ein Kranich, der einen Stein in die Höhe hält, ebenfalls ein Symbol der Wachsamkeit.²¹⁹ Das gegenüberliegende Medaillon zeigt eine weibliche Figur mit Löwen. Das Objekt, das sie in den Händen hält, lässt sich durch die Verwitterung nicht mehr exakt bestimmen. Laut Matsche- von Wicht handelt es sich dabei wahrscheinlich um eine Krähe und stellt demnach die Hoffnung dar, da die Römer den Schrei der Krähe als Aufforderung deuteten, auf ein besseres Morgen zu hoffen.²²⁰ Auf der Rückseite befindet sich links Herkules mit Löwenfell und Keule, der die von ihm getötete Lernäische Schlange präsentiert. Herkules ist Symbol für Stärke, Tüchtigkeit und Tugendhaftigkeit sowie eines durch Leid und Mühsal geläuterten Menschen.²²¹ Das vierte Medaillon steht für die Klugheit (*Prudentia*). Sie trägt einen Helm

²¹⁶ Literatur zum Grabdenkmal von Zauner (Auswahl): Burg, Zauner, 1915, S. 84–85 und S. 169–170; Matsche- von Wicht, Betka: Zum Problem des Kriegerdenkmals in Österreich in der Ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in: Koselleck, Reinhard/ Jeismann, Michael (Hrsg.): Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler der Moderne, München 1994, S. 53–61; Kunisch, Loudons Nachruhm, 1999, S. 26–36; Ferner: Capra, Maria: Das Laudongrab in Hadersdorf. In: Penzinger Museumsblätter, Heft 18 (1968), S. 309–313; Wurm, Grabdenkmäler 1979, S. 147–152; Ruge, Grabmal, 1996, S. 179–187.

²¹⁷ Burg, Zauner, 1915, S. 170.

²¹⁸ Das Schwert ist heute verloren und nur mehr auf älteren Fotografien sichtbar. Schwert und Schild waren aus Blei. vgl. Burg, Zauner, S. 169 bzw. Foto auf Tafel 7.

²¹⁹ Matsche- von Wicht, Kriegerdenkmal 1994, S. 55. Das entspricht der Beschreibung und Abbildung bei Cesare Ripa: Vgl. Ripa, Cesare: Iconologia ovvero descrittione di diversi imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione, Roma 1603, fotografischer Nachdruck, Hildesheim-New York 1970, S. 502.

²²⁰ Matsche- von Wicht, Kriegerdenkmal, 1994, S. 56.

²²¹ Zu Herkules vgl. etwa Lurker, Manfred: Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart, 1991⁵, S. 291.

und hält einen Spiegel sowie einen Pfeil, der von einer Schlange umwunden ist.²²² An der rechten Schmalseite rahmen türkische Trophäen ein lorbeerumkränzt Medaillon, in dem sich eine Frau mit Turban, die einen Lorbeerkranz und eine Siegespalme hält, befindet. Sie symbolisiert die 1789 geglückte Wiedereinnahme Belgrads und den entscheidenden Sieg über die Osmanen.²²³ Auch auf der gegenüberliegenden Seite zeigt der Sarkophag Beutewaffen, darunter Brustharnische und ein Schild mit dem preußischen Adler. Zusammen mit dem lorbeerumkränzten Tondo, der eine geflügelte Viktoria mit Lorbeerzweig und Schwert enthält, verweist diese Seite auf Loudons Erfolge im Siebenjährigen Krieg gegen Preußen. Im Giebelfeld der Vorderseite befindet sich ein schlafender Löwe, der seit der Antike als Symbol der Tapferkeit auf Grabdenkmälern gefallener Helden Verwendung fand.²²⁴ Das Giebelfeld der Rückseite und der Schild des Ritters tragen das „*fulmen Jovis*“, das Blitzbündel des Jupiters, das als kaiserliches Symbol meist vom Adler Jupiters gehalten wird.²²⁵

Das Programm des Grabmals enthält mit den Tugenden, Trophäen und Emblemen noch traditionelle Elemente. Die Medaillons erinnern an Medaillen, die auf die Belagerung und Einnahme Belgrads durch Prinz Eugen bzw. die Wiedereroberung durch Loudon geprägt wurden.²²⁶ Auf diesen finden sich ebenso die Anspielung auf Herkules, der Adler mit dem Blitzbündel als Symbol für die kaiserliche Macht sowie verschiedene Friedens- und Siegesallegorien. (Abb. 57–60) Auch beim Reiterdenkmal für Kaiser Joseph II., das ebenfalls eine Zusammenarbeit von Füger und Zauner war, wurden Medaillen an den Begrenzungssteinen angebracht.²²⁷ Matsche- von Wicht und Kunsich vermuten, dass das Konzept des Loudongrabes wegen seiner klassischen Rhetorik von Hofrat Johann Melchior von Birkenstock stammt²²⁸, der auch die ungewöhnlich kurze Inschrift verfasste.²²⁹ Birkenstock galt als hervorragender Kenner der antiken Mythologie und Emblematis und hat Füger und Zauner immer wieder bei derartigen Inschriften und Bildprogrammen beraten.²³⁰

²²² Matsche- von Wicht, Kriegerdenkmal, 1994, S. 56. Vgl. wiederum Ripa, Iconologia, 1603, S. 416.

²²³ Matsche- von Wicht, Kriegerdenkmal, 1994, S. 56.

²²⁴ Matsche- von Wicht, Kriegerdenkmal, 1994, S. 56.

²²⁵ Matsche- von Wicht, Kriegerdenkmal, 1994, S. 56.

²²⁶ Vgl. Weifert, Hugo: Meine Sammlung von Medaillen auf die Eroberung Belgrads in den Jahren 1688, 1717 und 1789 und auf den Frieden von Passaraowitz 1718. Bearbeitet und hrsg. Von Josef Nentwich, Wien 1893.

²²⁷ Burg, Zauner, 1915, S. 170.

²²⁸ Matsche- von Wicht, Kriegerdenkmal, 1994, S. 55; Kunsich, Loudons Nachruhm, 1999, S. 30.

²²⁹ Burg, Zauner, S. 169.

²³⁰ Matsche- von Wicht, Kriegerdenkmal, 1994, S. 55; ebenso Kunsich, Loudons Nachruhm, 1999, S. 30.

Der Hauptakzent liegt beim Loudongrabmal jedoch bei der Figur des trauernden Geharnischten, mit dem Föger und Zauner eine Neuerung eingeführt haben, und auf den ich daher genauer eingehen möchte. (Abb. 50)

Die Figur hat zu verschiedenen Interpretationen geführt: Die kunstwissenschaftliche Literatur war sich darin einig, dass bei dem Grabmal klassizistische und romantische Formelemente kombiniert wurden. Bei Burg oder Poch-Kalous wurde dieser Stilpluralismus bemängelt und von einem krassen Gegensatz zwischen antikisierendem Sarkophag und trauerndem Ritter gesprochen.²³¹ Die ältere Literatur berücksichtigte jedoch nicht, dass sich das Grabmal in einem englischen Landschaftsgarten befindet. Erst die Forschungen von Hajós zeigten, dass die Gärten der Aufklärung im Wiener Raum als Experimentierfeld dienten, in denen verschiedene Stilmodi erlaubt waren.²³² An diesen Orten der Toleranz²³³, die auch mit dem Freimaurerium zusammenhängen, konnten neben einer chinesischen Brücke ein klassischer Tempelbau stehen und daneben eine gotische Ruine. Der Ritter kann meiner Meinung nach aber nicht nur als ein Phänomen des „Gothic Revivals“ gesehen werden, da er auch bei anderen Objekten, die im Zusammenhang mit Loudons Tod stehen, vorkommt. Hans Tietze schreibt schon in seiner Rezension von Burgs Zaunermonographie, dass das Motiv des trauernden Ritters bei Loudon „gewissermaßen in der Luft“ lag.²³⁴ So wurde anlässlich des Ablebens des Feldherrn 1790 eine Medaille geprägt, auf der ein gerüsteter Krieger stehend vor einem Sarkophag Wache hält.²³⁵ (Abb. 61) Ritterfiguren kamen auch bei einem gleichzeitig mit dem Hadersdorfer Grabmal entstandenen ephemeren Mausoleum für Loudon vor.²³⁶ Dieses befand sich zuerst in der Himmelpfortgasse und später in der Kunstgalerie des Hofstatuarius Müller, der eine Glyptothek und ein Panoptikum mit Wachsfiguren betrieb. Ein Flugblatt, das dieser zu Werbezwecken anfertigen ließ und das käuflich erworben werden konnte, überliefert das Aussehen dieser ephemeren Architektur (Abb. 62): Loudons

²³¹ Burg, Zauner, 1915, S. 85; Poch-Kalous, Wiener Plastik, 1970, S. 181. In diesem Sinn auch: Memmesheimer, Paul Arthur: Das Klassizistische Grabmal. Eine Typologie, S. 79.

²³² Hajós, Romantische Gärten, 1989, S. 54.

²³³ Hajós, Romantische Gärten, 1989, S. 58.

²³⁴ Tietze, Rezension Burg, 1917, S. 96.

²³⁵ Hans Tietze wies erstmals auf die Medaille hin, vgl. Tietze, Rezension Burg, 1917, S. 96. Laut Carl Domanig: Die deutsche Medaille, Wien 1907, S. 64, Nr. 426 existiert die Medaille mit zwei unterschiedlichen Rückseiten, entweder mit auf einem Schild schlafenden Löwen oder mit dem Krieger. Für das Foto danke ich Dr. Heinz Winter vom Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums in Wien.

²³⁶ Auf dieses ephemere Mausoleum weist erstmals Tietze, Rezension Burg, 1917, S. 96 hin; ebenso Kunisch,

Wachsfigur befand sich in einem gläsernen Sarkophag vor einer antikisierenden Säulenarchitektur, bekrönt von Uhr und Feldzeichen. Betrauert wurde der Feldherr auch hier von einem Ritter in Rüstung (= Kriegsgott Mars), von einer weiblichen Figur, die eine Urne in den Händen hält (= Genius Österreichs) und einer Statue jener kleinen Türkin, die Loudon aus dem Feldlager nach Wien gebracht hatte, sowie von weiteren Ritterfiguren.²³⁷

Eine wenig überzeugende Erklärung für die Wurzel der Ritterfigur stammt von Memmesheimer, der ihn von einem Grabwächter aus mittelalterlichen Auferstehungsbildern ableitet²³⁸, bzw. von Grabner, die einen Fries mit trauernden Soldaten aus einem Entwurf von Schadow für ein Grab Friedrichs von Preußen als Inspiration sieht.²³⁹ (Abb. 63) Matsche- von Wicht dagegen deutet den Ritter als Übernahme aus dem Trauerkondukt beim Begräbnis eines Feldherrn.²⁴⁰ Sie sah die Wurzeln im mittelalterlichen Frankreich, woher das Zeremoniell dann bei der Bestattung deutscher Könige übernommen wurde und bis ins Barock üblich blieb. Die funerale Repräsentation des Fürsten als obersten Kriegsherrn wurde auch auf die Begräbnisse der Feldmarschälle übertragen, die den Herrscher in dieser Funktion vertraten.

Mir erscheint ihre Erklärung über die Wurzel des Ritters insofern plausibel, da es im Heer der Monarchie zum Zeitpunkt des Todes von Loudon tatsächlich ein Begräbniszeremoniell für militärische Ränge gab, in dem ein Ritter eine Rolle spielt.²⁴¹ Dieses genaue Reglement galt seit einem Kriegsratsbeschluss von 1769 bis zum Ende der Monarchie. Beim Tod eines Regimentsinhabers sah das Protokoll vor, dass unmittelbar vor dem Sarg das so genannte Trauerpferd geführt werden sollte und unmittelbar dahinter ein Ritter in Rüstung die anderen Trauergäste anführte. Auch der Sarkophag selbst wurde mit einer Ritterrüstung geschmückt. Loudon stand in der militärischen Hierarchie sogar noch höher als ein Regimentsinhaber, da

Loudons Nachruhm, 1999, S. 39–40.

²³⁷ Zum Mausoleum vgl. Katalog Zaubertöne. Mozart in Wien (1781–1791). Ausstellung Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990, S. 517. Das Mausoleum konnte beleuchtet und mit Trauermusik aus einer Walzenorgel untermalt werden, die Mozart komponiert hatte.

²³⁸ Memmesheimer, Typologie, 1969, S. 76.

²³⁹ Grabner, Sabine: Malerei und Skulptur des 19. Jahrhunderts 1790–1890 in: Toman, Rolf (Hrsg.) Wien – Kunst und Architektur, Köln 1999, S. 248.

²⁴⁰ Matsche- von Wicht, Kriegerdenkmal, 1994, S. 58–59.

²⁴¹ Vgl. dazu Militär-Oekonomie-System der kaiserlichen königlichen österreichischen Armee, Bearbeitet von Franz Hübner, Wien 1822, Bd. XVI, „§ 16.221 Von den Begräbnissen“, zitiert nach: Englebert, Georges: L'enterrement du Feldmaréchal Charles-Joseph Prince de Ligne. In: Revue Internationale d'Histoire Militaire, No 24, 1965, S. 356.

Kaiser Leopold II. ihn kurz vor seinem Tod mit dem Kommando über die ganze Armee ausgezeichnet hatte.²⁴² Loudons Begräbnis muss daher auch diese Elemente enthalten haben, obwohl ich keine Beschreibungen oder Abbildungen davon finden konnte, während es von späteren Begräbnissen, etwa von jenem des Feldmarschalls Karl-Joseph Prince de Ligne von 1814 bildliche Belege gibt, u. a. eine Zeichnung des „Eisernen Ritters“.²⁴³ (Abb. 64) Laut Matsche- von Wicht ist diese Grabfigur daher kein Rückgriff des Bildhauers auf das Mittelalter wie in der Ritterromantik, sondern eine standes- und berufsspezifische Personifikation.²⁴⁴ Dadurch lässt sich die Figur des Ritters als eine allgemeine militärische Symbolfigur interpretieren, die auch bei anderen Grabdenkmälern Verwendung finden konnte, wie etwa beim kurze Zeit später entstandenen Grabdenkmal des Feldmarschalls Clerfayt. (vgl. Kat. 9, Abb. 109)

Vor allem in Vergleich mit älteren Grabdenkmälern, etwa dem Grabmal Leopold Graf Dauns von Balthasar Ferdinand Moll von 1767 (Abb. 65), zeigen sich die Neuerungen am Grabdenkmal Loudons: So enthält es beispielsweise kein Wappen und kein Portrait des Verstorbenen mehr.²⁴⁵ Während der Herkules mit Keule am Daungrabmal noch eine traditionelle Personifikation einer Eigenschaft des Verstorbenen darstellte, ist der trauernde Ritter nun eine Reflexionsfigur, d. h. ein Bezugspunkt für den Betrachter und Ausgangspunkt für seine Meditation über Tod und Vergänglichkeit.²⁴⁶ Daher ist er gleichsam aus dem Begräbniszug übrigeblieben und stellt die gebündelte Trauer aller Hinterbliebenen dar. Die konkrete Haltung des Trauernden – das Sitzen auf dem Boden, die aufgestützte Hand – ist ableitbar von der antiken Figur der „Dacia Capta“, die zahlreiche Bildhauer zu Trauerfiguren inspiriert hat. (Abb. 20, vgl. Kapitel: Weibliche Trauernde).

Durch die Lage des Grabes in einem abgeschiedenen Bereich des Gartens verstärkte sich die gefühlsbeladene, melancholische Stimmung, die den Betrachter schrittweise zur Reflexion und Meditation führte. Gaheis schilderte diesen Vorgang in seinen „Wanderungen und

²⁴² Pesendorfer, Loudon, 1989, S. 235. Loudon war Generalissimus (von ital. *Generalissimo*, etwa *General der Generale*). Von den 257 Feldmarschällen Österreichs vom 16. bis zum 18. Jahrhundert waren nur 20 mit diesem Titel ausgezeichnet worden. Der Generalissimus war Oberbefehlshaber sämtlicher Streitkräfte eines Landes und stand selbst über Marschällen.

²⁴³ Vgl. Englebert, L'enterrement, 1965, S. 357, 363.

²⁴⁴ Matsche- von Wicht, Kriegerdenkmal, 1994, S. 59.

²⁴⁵ Vgl. dazu auch Matsche- von Wicht, Kriegerdenkmal, 1994, S. 60 Sie weist darauf hin, dass das genealogische Gesamtkonzept des barocken Grabmals aufgegeben wurde.

Spazierfahrten in die Gegenden Wiens“: „... *Allmählich verschmälerte sich die Wiese, die Berge rückten näher, die Gegend wurde einsamer, bis uns endlich zwischen hohen mit finsterem Wald bewachsenen Bergen, ... an dem äussersten Ende der Weise ... ein Hain von Birken und Tannen aufnahm, der das Grabmal des Helden umgibt. In der für eine solche Stätte anpassenden, durch die Verwilderung der Gegend selbst herbeygeführten Stimmung, die allmählich in stilles Nachdenken übergegangen war, standen wir vor dem [Grabmal.]*“²⁴⁷

Eine der frühesten Abbildungen des Grabmals (Abb. 66) gab Hieronymus Löschenkohl heraus, der auch noch andere Grafiken im Zusammenhang mit dem Tod des Feldherrn publizierte, für die wegen dessen großer Popularität ein guter Absatzmarkt bestand.²⁴⁸ Diese Blätter zeigen den Begräbnisplatz noch ohne Grabmal (Abb. 67) und ein fiktives Grabdenkmal, auf dem Loudon zwischen Kranich und Löwe, Symbolen für Wachsamkeit und Stärke, steht. (Abb. 68)

Um 1835 erhielt das Grabmal ein eisernes Lanzengitter, da es mehrmals beschädigt worden war.²⁴⁹

²⁴⁶ Zum Begriff „Reflexionsfigur“ vgl. Busch, *Sentimentalische Bild*, 1993, S. 147.

²⁴⁷ Gaheis, *Wanderungen*, Band 5, Wien 1802, S. 126; Weitere Beschreibungen des Grabes und seiner Umgebung vgl. Ruge, *Grabmal*, 1996, S. 186–187.

²⁴⁸ Zu den populären Graphiken über Loudon vgl. Kunisch, *Loudons Nachruhm*, 1999, S. 36–37; Weitere historische Abbildungen bei Ruge, *Grabmal*, 1996, S. 313–316.

²⁴⁹ Schmidl, *Wiens Umgebungen*, Band 1, 1835, S. 157.

Kat. 3 Benedikt Henrici / Johann Martin Fischer: Grabdenkmal Anna Gräfin von Wallsegg

Person: Anna Gräfin von Wallsegg

Lebensdaten: 15. 9. 1770–14. 2. 1791

Künstler: Entwurf von Benedikt Henrici (1746–1799); Ausführung durch Johann Martin Fischer (1740–1820)

Datierung: 1791

Auftraggeber: Witwer Franz Graf Wallsegg (1763–1827)

Standort: ehemals Areal von Schloss Stuppach, NÖ, heute zerstört, einige Bruchstücke noch vorhanden

Material: Leithakalksandstein

Inschrift: unbekannt

Die am 15. September 1770 auf Schloss Niederfellabrunn bei Stockerau geborene Anna Magdalena Antonia Prenner Edle von Flammberg heiratete, kaum 16jährig, 1786 in der Wallfahrtskirche Maria Schutz den Reichsgrafen Franz von Wallsegg (1763–1827).²⁵⁰ Graf Wallsegg²⁵¹ lebte auf Schloss Stuppach bei Gloggnitz, das Mitte des 17. Jahrhunderts an die Wallsegger gelangt war.²⁵² Schon sein Vater hatte die einstige Burg in ein prächtiges Schloss mit Ziergärten umgestaltet, in dem 1782 Papst Pius VI. mit seinem Gefolge übernachtete, als er zu einem Treffen mit Kaiser Joseph II. nach Wien reiste.²⁵³ Für den Reichtum des Grafen sorgten die Gipsbrüche bei Schottwien, wodurch er sich ganz seiner Leidenschaft der Musik widmen konnte.²⁵⁴ Er spielte bei den regelmäßig stattfindenden Hausmusikabenden in Stuppach selbst Cello und Flöte. Neben den schwächeren eigenen Kompositionen erklangen dort auch Werke bekannter Komponisten, die der Graf hatte ankaufen lassen, um sie in seiner engsten Umgebung als eigenhändige Schöpfungen zu präsentieren. Das Glück des jungen Ehepaares auf Schloss Stuppach wurde durch den Tod von Anna beendet, die am 14. Februar

²⁵⁰ Zur Person von Graf und Gräfin Wallsegg vgl. Brauneis, Walter: „Dies irae, Dies illa – Tag des Zornes, Tag der Klage“. Auftrag, Entstehung und Vollendung von Mozarts „Requiem“. In: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, Band 47/48 (1991/92) Wien 1993, S. 33–36.

²⁵¹ Es gibt in der Literatur sowohl die Namensschreibweise Wallsegg als auch Walsegg.

²⁵² Zum Schloss vgl. Schwarz, Mario: Stuppach - das Schloss, in dem ein Papst zu Gast war. In: Steine sprechen. Zeitschrift der Österreichischen Gesellschaft für Denkmal und Ortsbildpflege, Nr. 60/61 (1979), S. 6–8.

²⁵³ Schwarz, Stuppach, S. 7.

²⁵⁴ Zur Musik auf Schloss Stuppach vgl. Brauneis, Mozart Requiem, 1993, S. 36–37.

1791 erst 21jährig an „*hitzigem Faulfieber*“ verstarb.²⁵⁵

Franz Graf Wallsegg setzte daraufhin ihrer Memoria zwei Denkmäler: Einerseits ließ er ein Grabmal im Bereich des Areals von Schloss Stuppach errichten, andererseits gab er für sie eine Totenmesse in Auftrag, die jährlich anlässlich des Todestages aufgeführt werden sollte. Diese Totenmesse ist eines der berühmtesten Werke der Musikgeschichte, nämlich Wolfgang Amadeus Mozarts Requiem, das dieser unvollendet hinterließ.²⁵⁶ Die Geschichte des Auftrags an Mozart ist ausführlich erforscht worden und in diesem Zusammenhang wurde das Grabmal der Gräfin immer wieder erwähnt.²⁵⁷ Allerdings blieb das genaue Aussehen des heute nicht mehr existierenden Grabdenkmals unbekannt. Bei der Suche nach Entwürfen zu Grabdenkmälern für die vorliegende Arbeit fand ich im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien eine Zeichnung²⁵⁸, die sich als Entwurf und das bis jetzt einzige bekannte bildliche Dokument zu diesem Grabmal herausstellte.²⁵⁹ (Abb. 69, 70) Das Blatt ist auf der Rückseite mit „*Wallsekische Grabmahl*“ bezeichnet und auf der Stufe rechts unten signiert („*Hainrizi*“). Am unteren Rand befindet sich eine Maßskala in Schuh. Die Zeichnung zeigt einen Hügel und die Schmalseite eines skulpturengeschmückten Sarkophages, zu dem drei Stufen führen. Auf dem flachen Deckel des Sarges sitzen ein Mann und eine Frau mit leicht angewinkelten Beinen, sie tragen antikisierende Kleidung. Die Blicke des Paares treffen sich und sie reichen einander die linke Hand. Der blockhafte Sarkophag ist an der Schmalseite mit dem Relief eines Gefäßes und einem Zweig geschmückt, an den Ecken sind Akroterien aufgesetzt.

Dieser Entwurf muss genauso oder höchstens mit kleinen Änderungen umgesetzt worden

²⁵⁵ Pfarrarchiv Gloggnitz Totenbuch zit. nach Brauneis, Mozart Requiem, 1993, S. 37

²⁵⁶ Betreffend Entstehung und Aufführungsgeschichte des Requiems vgl. u. a. Wolff, Christoph: Mozarts Requiem. Geschichte, Musik, Dokumente, Partitur des Fragments, Kassel-München 1991 bzw. Walter Brauneis, Mozart Requiem, 1993, S. 39–42, 47.

²⁵⁷ Vgl. etwa Brauneis, Mozart Requiem, 1993, S. 37, 39, 50; Wolff, Mozarts Requiem, 1991, S. 10, 132, 137.

²⁵⁸ Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 34976; 27 x 39, 2 cm; Bleistift, Feder in grau, Pinsel in braun und grün. Rohweißes, geripptes Büttenpapier. Die Zeichnung befand sich ursprünglich noch uninventarisiert im Nachlass des Baumeisters und Hofsteinmetzmeisters Franz Jäger d. J. (1781–1839) unter dessen eigenen Grabmalentwürfen. Zu Franz Jäger vgl. Kat. Nr. 43.

²⁵⁹ Der Entwurf wurde anlässlich des Mozartjahres 2006 in einer Ausstellung in der Schlosskirche Gloggnitz erstmals präsentiert. Vgl. dazu Smetana, Alexandra: Ein bisher unbekannter Entwurf zum Grabmal der Anna von Wallsegg. Typus, Motiv und Aufstellungsort des Grabmals sowie Anmerkungen zu den beteiligten Künstlern Johann (sic!) Henrici und Johann Martin Fischer. In: Ernst Stranz/ Pfadfindergilde Wartenstein-Gloggnitz (Hrsg.): Graf Wallsegg und das Mozartrequiem. Begleitpublikation zur Ausstellung in der Schlosskirche Gloggnitz, Gloggnitz 2006, S. 31–40.

sein, da das Aussehen des Grabmals auf der Zeichnung mit der einzig bekannten Beschreibung des Grabmals aus dem 19. Jahrhundert korrespondiert. Dort heißt es: *“Der Graf hatte derselben geliebten Gemalin (...) im Park von Stuppach ein Grabdenkmal errichten lassen, einen mächtigen Sarkophag von Sandstein, zwei Figuren, eine männliche und eine weibliche, kunstvoll gemeißelt, oben in halb liegender Stellung; an der Langseite die erklärende Inschrift.”*²⁶⁰

Der ausführende Bildhauer bzw. der Entwerfer wurden von Füssli in den „Annalen der bildenden Künste“ von 1802 genannt, wo er in einem Verzeichnis von Werken Johann Martin Fischers angibt, dass dieser, *„das Grabmahl der Gräfinn von Walsek, nach Stubbach, nach der Idee des unlängst verstorbenen Architekten Heinritzi“* ausführte.²⁶¹

Die Vorgänge nach dem Tod Anna von Wallseggs bis zur Aufstellung des Grabdenkmals lassen sich wie folgt rekonstruieren: Nachdem die Gräfin am 14. Februar 1791 verstorben war, wurde sie laut Totenbuch der Pfarre Schottwien zwei Tage später in der Familiengruft unter dem Kirchenchor beigesetzt.²⁶² Das konnte nur eine Zwischenlösung sein, denn gemäß den Bestattungsverordnungen von Kaiser Joseph II. war eine Beisetzung in einer Kirchengruft seit 1782 verboten. Als endgültigen Bestattungsort wählte der Witwer einen Auwald am Ufer der Schwarza aus. Ein abgeschiedener Platz, der den gesetzlichen Bestimmungen wie auch den Forderungen der Gartentheoretiker entsprach, aber noch nah genug zum Schloss lag, sodaß er vom Witwer leicht besucht werden konnte.

Das dafür vorgesehene Grabdenkmal bestellte er über seinen Wiener Geschäftsträger, den Hof- und Gerichtsadvokaten Dr. Johann Sortschan.²⁶³ Zumindest der im Wald aufgeschüttete künstliche Hügel und eine befestigte Gruft müssen bald danach fertig gestellt gewesen sein, denn für den 27. März 1791 vermerkt das Totenbuch der Pfarre Gloggnitz die Überführung des Sarges aus der Familiengruft in der Kirche und die neuerliche Einsegnung in der

²⁶⁰ Becker, M(oritz). A(lois).: Niederösterreichische Landschaften mit historischen Streiflichtern. Schottwien. Gloggnitz, Wartenstein, Hernstein, Wien 1879, S. 9.

²⁶¹ Füssli, Annalen, 1802, S. 47.

²⁶² Totenbuch der Pfarre Schottwien, Pfarrarchiv Schottwien zitiert nach: Brauneis, Mozart Requiem, 1993, S. 27, Anm. 11.

²⁶³ Augenzeugenbericht von Anton Herzog über Graf Walsegg und das Requiem, Wiener Neustadt 1839, Stadtarchiv Wiener Neustadt, zitiert nach: Wolff, Mozarts Requiem, 1991, S. 132.

Stuppacher Au.²⁶⁴ Ob zu diesem Zeitpunkt auch der oberirdische Teil mit dem Sarkophag fertig gestellt war, lässt sich nicht beantworten. Über einen Besuch am Grabmal zu Ostern 1791 berichtet der Pester Landadvokat Joseph Krüchten, wobei aber nicht genau hervorgeht, ob das Grabdenkmal schon endgültig fertig gestellt war.²⁶⁵

Der Auftrag für die Totenmesse an Mozart erfolgte erst Mitte Juli 1791, vorgesehen war die Aufführung zum ersten Todestag.²⁶⁶ Der Komponist bekam dafür ein dem Auftrag angemessenes Honorar von 225 Gulden, etwa gleich viel wie für eine Oper.²⁶⁷ Die Kosten des Grabmonuments betrugen aber ein Vielfaches davon, nämlich die im Vergleich enorme Summe von 3000 Gulden.²⁶⁸

Die Zeichnung Henricis zeigt, dass das Grabdenkmal vom Typus ein freistehendes Sarkophagmonument war. Der Witwer hatte es offenbar auch für sich selbst als letzte Ruhestätte vorgesehen, da er als Figurenschmuck ein Doppelportrait von seiner Frau und sich in liebevoller Umarmung wählte, wobei Kleidung und Frisur der Antike nachempfunden waren. Das Motiv des liegenden Ehepaars hat sein Vorbild in der römischen bzw. etruskischen Sepulchralkunst, in den so genannten Klinenmonumenten, die sich dadurch auszeichnen, dass auf deren Deckel der Verstorbene allein oder zusammen mit dem Ehepartner wie auf einem Bett (=Kline) liegt.²⁶⁹ (Abb. 71) Bereits in der antiken Kunst wurde damit der Wunsch nach einer endgültigen Vereinigung der liebenden Ehepartner im Jenseits ausgedrückt. Auch die Gestik am Wallsegg-Grabmal lässt sich auf antike Ehepaardarstellungen zurückführen: So zeigt etwa die Halbfigurengruppe des Gratidius und seiner Gemahlin, die von ihrem Grabmal stammt, eine vergleichbare Handhaltung.²⁷⁰ (Abb. 72) Die Einheit des Paares wird auch dort besonders durch das vertrauliche Aufeinanderlegen der Hände sichtbar gemacht. Wie bei den Stuppacher Grabfiguren legt die Ehefrau ihrem Mann zusätzlich die Hand auf die Schulter. Das Motiv des liegenden Ehepaares war aber nicht nur aus antiken Grabbeispielen bekannt, sondern Balthasar Ferdinand Moll hatte es auch

²⁶⁴ Brauneis, Mozart Requiem, 1993, S. 39.

²⁶⁵ Brauneis, Mozart Requiem, 1993, S. 47.

²⁶⁶ Brauneis, Mozart Requiem, 1993, S. 40 bzw. S. 43.

²⁶⁷ Brauneis, Mozart Requiem, 1993, S. 40. Das Honorar für „Cosí fan tutte“ betrug beispielsweise 200 Dukaten.

²⁶⁸ Augenzeugenbericht von Anton Herzog, zitiert nach: Wolff, Mozarts Requiem, 1991, S. 132.

²⁶⁹ Koch, Guntram: Sarkophage der römischen Kaiserzeit, Darmstadt 1993, S. 20f. und S. 65.

²⁷⁰ Zur Gestik bei Ehepaaren bzw. zu der Halbfigurengruppe im Vatikan vgl. Simon, Erika: Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwände, München 1986, S. 169.

1754 bei seinem Prunksarkophag für Kaiserin Maria Theresia und Franz I. Stephan in der Kapuzinergruft verwendet. (Abb. 73)

Der Sarkophag des Wallsegg-Grabmals ist auf der Schmalseite bis auf ein Relief ganz schmucklos und glatt. Dieses zeigt einen Lorbeerzweig und ein Gefäß mit hochgezogenem Henkel und Ausguss. Es handelt sich dabei um eine Schöpfkelle (simpuvium), die im römischen Toten- und Opferkult zum Ausheben von Flüssigkeiten verwendet wurde.²⁷¹

Henrici orientierte sich auch bei diesem Detail seines Entwurfs an antiker Sepulchralkunst: Es gibt zahlreiche Beispiele römischer Grabaltäre, die an den Schmalseiten Reliefs diverser Geräte zeigen, die bei Opferhandlungen zu den wiederkehrenden Totengedenktagen verwendet wurden. (Abb. 74) Leider haben sich von der Rückseite und von den Längsseiten des Grabes keine Entwurfszeichnungen erhalten. Vermutlich war aber auf der zweiten Schmalseite ebenfalls ein Relief eines liturgischen Geräts angebracht. An einer der Längsseiten befand sich laut Beckers Beschreibung die Inschrift.²⁷² Diese war mit ziemlicher Sicherheit auf Lateinisch abgefasst, da dies den adeligen Gepflogenheiten der Zeit entsprach. Neben der Inschriftentafel gab es offenbar noch weitere Verzierungen: Eines der gefundenen Bruchstücke lässt sich als zwei überkreuzte Fackeln interpretieren, eine schon erloschen, die andere noch brennend. (Abb. 75) Die erloschene Fackel symbolisiert die verstorbene Ehefrau, während die brennende für den noch lebenden Ehepartner, also den Grafen, steht.

Wer ist nun der entwerfende Künstler, der mit „Hainrizi“ signierte und der, laut Füsslis Bericht von 1802, vor kurzem gestorben war? Es handelt sich um den damals bei adeligen Auftraggebern sehr geschätzten Architekten und Bildhauer Benedikt Henrici (1746–1799).²⁷³ In meinem 2006 erschienen Aufsatz zu dem Denkmal habe ich auf Grund meines damaligen Wissenstandes noch irrtümlicherweise den Vornamen Johann angegeben.²⁷⁴ Das Problem bei

²⁷¹ Schoewen, Renate von: Römische Opfergeräte, ihre Verwendung im Kultus und in der Kunst. (=Archäologische Studien Heft 1), Berlin 1940, S. 35.

²⁷² Becker, Niederösterreichische Landschaften, 1879, S. 9.

²⁷³ Weitere Namensschreibweisen sind: Henri(z)zi, Hainrizi. Ein Überblick zu Henricis Arbeiten bei Rizzi, Georg Wilhelm: Zur Baugeschichte des Palais Esterházy in Wien-Wallnerstrasse in: Kaiser, Hans Jörg (Hrsg.): Bericht über die Revitalisierung des Palais Esterházy, Wien 1997, S. 27–29; bzw. Erwähnung des Künstlers auch bei Schwarz, Architektur d. Klassizismus, des Klassizismus und der Romantik in NÖ, St. Pölten 1982, S. 17.

²⁷⁴ Smetana, Entwurf, 2006, S. 31. Mir war damals der Aufsatz von Rizzi, Baugeschichte, 1997 noch nicht bekannt. Ich dachte damals, der korrekte Vorname lautet Johann, da er u. a. bei Brauneis, Mozart Requiem,

den Recherchen zu seiner Person bestand darin, dass er beginnend mit dem Thieme-Becker Künstlerlexikon fälschlicherweise in zwei verschiedene Künstler aufgespaltet wurde. Dort wird einerseits ein „*Henrici, Architekt in Wien, gest. 1799*“, ²⁷⁵ andererseits ein ebenfalls in Wien tätiger „*Henrici, Benedikt, Bildhauer*“ genannt. ²⁷⁶ Die im Thieme-Becker genannten Werke wurden dann in weiteren Publikationen einem Architekten Johann Henrici bzw. einem Bildhauer Benedikt Henrici zugewiesen, obwohl es sich um ein und denselben Künstler handelt. ²⁷⁷

Mario Schwarz identifizierte diesen erstmals korrekt als Benedikt He(i)nrici (1746–1799), einen „*sehr geschickten Ornamenten-Bildhauer und Architekten aus Baiern*“ (J. A. Krickel), der auch in Rom und in kaiserlichen Hofdiensten tätig war. ²⁷⁸ Die ausführlichste Beschäftigung mit seiner Person erfolgte durch Georg Wilhelm Rizzi im Zusammenhang mit Henricis Arbeiten am Palais Esterházy. ²⁷⁹

Die frühesten bis jetzt nachweisbaren Arbeiten von Benedikt Henrici sind die 1773 erfolgte Neugestaltung des Innenraums der Stiftskirche zum Heiligen Kreuz (Wien VII) und der nach seinem Entwurf entstandene Turmhelm. ²⁸⁰ Als Bildhauer war er für das Kaiserhaus in Schönbrunn an mehreren Projekten beteiligt: Er war Mitarbeiter bei der Statuenserie, die ab 1773 für den Garten entstand. ²⁸¹ Hauptsächlich arbeitete er als Bildhauer an der Gloriette (1775) ²⁸², dem Obelisk (1777) ²⁸³ und an der sog. Römischen Ruine (1778) ²⁸⁴, jeweils nach Entwürfen von Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg. Für die Ruine schuf er beispielsweise die antikisierenden Figuren, Büsten und Reliefs. Während er in Schönbrunn

1993, S. 37, so genannt wurde. Zu der Verwendung des falschen Vornamens Johann siehe auch die folgenden Fußnoten. Auf den korrekten Vornamen Benedikt hat mich freundlicherweise der Musikwissenschaftler Dr. Michael Lorenz aufmerksam gemacht.

²⁷⁵ Thieme-Becker, Bd. XVI, 1923, S. 414.

²⁷⁶ Thieme-Becker, Bd. XVI, 1923, S. 415.

²⁷⁷ Etwa bei Czeike, Wienlexikon, Bd. 3, 1994 S. 144.

²⁷⁸ Schwarz, Architektur des Klassizismus, 1982, S. 17. Seine Quelle ist Joseph Adalbert Krickel: Ausflüge in die Gegenden des Landes unter der Enns und der Steiermark, mit theilweiser Benützung der Eisenbahn, Wien 1846, S. 37.

²⁷⁹ Vgl. Rizzi, Baugeschichte, 1997, S. 27–29 und S. 34.

²⁸⁰ Rizzi, Baugeschichte, 1997, S. 29.

²⁸¹ Hajós, Beatrix: Die Schönbrunner Schlossgärten. Eine topographische Kulturgeschichte, Wien/Köln/Weimar 1995, S. 107.

²⁸² Rizzi vermutet, dass Henrici hier beschäftigt war, vgl. Rizzi, Baugeschichte, 1997, S. 29. Bestätigung durch Hajós, Schönbrunner Schlossgärten, 1995, S. 96.

²⁸³ Hajós, Schönbrunner Schlossgärten, 1995, S. 163.

²⁸⁴ Rizzi, Baugeschichte, 1997, S. 29.

noch in „untergeordneter“ Funktion nur als ausführender Bildhauer tätig war, arbeitete er seit den 1780er Jahren als Architekt für mehrere adelige Auftraggeber, wobei seine besondere Domäne Innenraumausstattungen waren.²⁸⁵ 1791, also zur selben Zeit als er das Wallsegg-Grabmal entwarf, modernisierte er für Fürst Anton Esterházy die Wohnräume im Wiener Palais.²⁸⁶ Damals entstand laut Rizzi nach seinen Entwürfen ein bemerkenswerter klassizistischer Saal mit Figurenreliefs und einem aufwendigen Ofen mit vollplastischen Figuren.²⁸⁷ (Abb. 76, 77) 1793 entwarf er für denselben Auftraggeber noch das Stallgebäude des Schlosses Esterházy in Eisenstadt im klassizistischen Stil.²⁸⁸ Henricis Ausbildung bzw. künstlerische Wurzeln und Einflüsse sind noch nicht erforscht. Zumindest 1793 ist aber ein Aufenthalt in Rom nachweisbar, wo er für den Grafen Sinzendorf eine antike Statue kaufte.²⁸⁹ (vgl. dazu auch Kat. 13, Abb. 142) Für Sinzendorf ist er auch beim Umbau und der Innenausstattung des Schlosses Ernstbrunn tätig und entwirft diverse Monumente und Denkmal-Architekturen für den Park.²⁹⁰ Auch die Umgestaltung des so genannten Kaiserhauses (ehemaliges Palais Lamberg-Sprinzenstein) für Johann Rudolf Graf Czernin in Wien ab 1797 geht auf Henrici zurück, die von den Zeitgenossen besonders gelobt wurde.²⁹¹ Henrici arbeitete auch im sepulkralen Bereich: 1782 restaurierte er alle Grabdenkmäler der Familie Trautson und das Mollard-Grabmal in der Michaelerkirche.²⁹² Im Zusammenhang mit dem Wallsegg-Grabmal ist aber am interessantesten, dass er 1789 eine Gruftkapelle für die Sekundogenitur der Fürsten Liechtenstein in Mährisch-Krumau erbaute.²⁹³ (Abb. 78) Er schuf

²⁸⁵ Rizzi, Baugeschichte, 1997, S. 29. 1784 entsteht die Neuausstattung des Hauptsaaes im Palais Auersperg- (Roffrano) und wahrscheinlich noch weitere Räume.

²⁸⁶ Vgl. dazu Rizzi, Baugeschichte, 1997, S. 27–29 und S. 34; Der Nachweis Benedikt Henricis als dortigen Innenarchitekt geht auf Perger zurück. Vgl. Perger, Richard: Das Palais Esterházy in der Wallnerstraße zu Wien, Wien 1992, S. 46.; Bei Holzschuh, Gottfried: Zur Baugeschichte des Fürstlich Esterházyischen Schlosses in Eisenstadt. In: Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten, Mäzene. Eisenstadt 1995, S. 151. im Zusammenhang mit dem Wiener Palais wiederum als Johann (sic!) Henrici bezeichnet.

²⁸⁷ Rizzi, Baugeschichte, 1997, S. 28–29.

²⁸⁸ Rizzi, Baugeschichte, 1997, S. 34; Beim Stallgebäude in Eisenstadt war der ausführende Baumeister Joseph Ringer. Vgl. Thieme-Becker, Artikel Henrici, Bd. XVII, 1923, S. 415; Bei Holzschuh, Schloss Esterházy, 1995 S. 151 als Johann (sic!) Henrici bezeichnet.

²⁸⁹ Rizzi, Baugeschichte, 1997, S. 29.

²⁹⁰ Für den Schlossumbau gab es wahrscheinlich planliche Vorgaben durch den in Paris geschulten Architekten Emanuel Joseph von Herigoyen Vgl. Reidel, Hermann: Emanuel Joseph Herigoyen, München-Zürich 1982, S. 23 bzw. Schwarz, Architektur d. Klassizismus, 1982, S. 17 bzw. Rizzi, Baugeschichte, 1997, S. 29.

²⁹¹ Rizzi, Baugeschichte, 1997, S. 29. Zum Gebäude vgl. Dehio Wien, 2003, S. 491.

²⁹² Pötzl-Malikova, Maria: Zur Geschichte des Hochaltares. In: Katalog St. Michael Künstlerpfarre, Wien 1988, S. 207.

²⁹³ Rizzi, Baugeschichte, 1997, S. 34; Zu dem Bau vgl. Kroupa, Jiří: Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a

dort einen revolutionsklassizistischen Bau, dessen streng blockhafter Kubus nur durch Quader gegliedert ist. Der einzige plastische Bauschmuck sind Reliefs mit den Wappen der Familie Liechtenstein. Diese Wappen sind umrahmt von Zweigen und antiken Opfergeräten, wobei eines ebenfalls die Form einer Schöpfkelle hat, wie sie Henrici auch beim Entwurf zum Wallsegg-Grab verwendete. Diese Werkzusammenstellung zeigt, dass Graf Wallsegg demnach für den Grabdenkmalentwurf einen damals beim Adel sehr beliebten und schon arrivierten Künstler gewählt hat.

Der ausführende Bildhauer des Grabdenkmals war Johann Martin Fischer.²⁹⁴ Zum Kontakt zwischen Henrici und Fischer war es bereits bei der Ausstattung von Schönbrunn gekommen, da beide 1773 bis 1780 an den Statuen für den Schlossgarten unter der Leitung von Johann Christian Wilhelm Beyer arbeiteten.²⁹⁵ Auch am 1781/82 errichteten Hochaltar der Wiener Michaelerkirche waren beide Künstler beteiligt.²⁹⁶

Abschließend noch einige Fakten zum späteren Schicksal des Grabdenkmals:

Es diente nur bis zum Tod des Grafen im Jahr 1827 als Begräbnisstätte für Anna von Wallsegg, da danach ihr Leichnam exhumiert und das Ehepaar gemeinsam in der Familiengruft in der Pfarrkirche Schottwien beigesetzt wurde.²⁹⁷ Mit dem Tod des Grafen erlosch das Geschlecht, die Erbin verkaufte 1830 die Herrschaft an Fürst Johann I. von Liechtenstein.²⁹⁸ Dieser ließ das funktionslose Grabmonument in ein Kriegerdenkmal umgestalten, schließlich wurde es vollkommen abgebrochen: Über die Umgestaltungen und die Zerstörung berichtet Becker (1879): *„Man nahm den Grabfiguren die Köpfe ab und setzte ihnen neue mit Kriegshelmen auf und die renovierte Inschrift auf dem Sarkophag lautete: Den tapfern Kriegsgefährten u. s. w. setzt dieses Denkmal u. s. w. Ob dieser Gedanke dem Besitzer selbst oder seinem Baumeister zu Gute zu schreiben ist, darüber schweigt die Geschichte.*

moravská společnost 1770–1810 [=Alchemie des Glücks. Spätaufklärung und Mährische Gesellschaft 1770–1810]], Kroměříž-Brno 1986, S. 257 bzw. Prah, Umění náhrobku, 2004, S. 278; In beiden Publikationen als Johann (sic!) Henrici bezeichnet.

²⁹⁴ Vgl. Füssli, Annalen, 1802, S. 47 bzw. Thieme-Becker, Band XII, 1916, S. 36-37. Das Werk wird aber nicht bei Poch-Kalous, Fischer, 1949 bzw. bei Maria Pötzl-Malikova: Johann Martin Fischer in: Allgemeines Künstlerlexikon (AKL), Band XL, München 2004, S. 365 erwähnt.

²⁹⁵ Hajós, Schönbrunner Schlossgärten, 1995, S. 107.

²⁹⁶ Vgl. dazu Pötzl-Malikova, Maria: Zur Geschichte des Hochaltars. In: Katalog St. Michael Künstlerpfarre. Wien 1988, S. 203f.

²⁹⁷ Brauneis, Mozart Requiem, 1993 S. 49.

*Heute ist vom Park in Stuppach kaum eine Spur, von den steinernen Kriegsgefährten und den Trauergestalten, die sie ehemals waren, gar keine mehr zu finden.“*²⁹⁹

1991 gelang es Heimatforschern an Hand historischer Quellen wieder die genaue Lage des Grabmals im Auwald zu lokalisieren. Bei den anschließenden Grabungen in den Jahren 1991, 2002 und 2006 wurden verschiedene Fragmente, darunter ein Teil einer der Grabfiguren (Abb. 79) und diverse Kleinfunde aus der Zeit der Umgestaltung zum Kriegerdenkmal geborgen.³⁰⁰ 2006 kam es anlässlich des Mozartjubiläumsjahres zu einer Präsentation des neu entdeckten Entwurfes und der Funde im Oratorium der Schlosskirche Gloggnitz.

²⁹⁸ Brauneis, Mozart Requiem, 1993, S 50.

²⁹⁹ Becker, Niederösterreichische Landschaften, 1879, S. 10.

³⁰⁰ Zu den Grabungen und Funden vgl. Haider-Berky, Wolfgang: Das Grabmal der Anna von Wallsegg-Stuppach. Die archäologische Erforschung eines Grabdenkmales und die Zusammenhänge mit dem Mozart-Requiem 1791/92. In: Kat. Wallsegg und das Mozart Requiem, 1991, S. 43-47 bzw. derselbe: Das Grabmal der Anna Gräfin von Wallsegg in der Stuppacher Au. KG Stuppach, OG Stadt Gloggnitz, Niederösterreich. In: Kat. Wallsegg und das Mozart Requiem, 2006, S. 8 bzw. 15–30.

Kat. 4 Johann Martin Fischer (?): Grabdenkmal Theresia Freifrau von Doblhoff

Person: Theresia Freifrau von Doblhoff

Lebensdaten: 1725–1792

Künstler: Johann Martin Fischer (1740–1820) zugeschrieben

Datierung: 1792

Standort: Baden, NÖ, an der Außenmauer der Kirche St. Helena (Helenenstraße 96)

Material: Kalksandstein

Maße: H: 211 cm (Postament: 145 cm, Urne: 66 cm) Figur: H: 148 cm

B: 43 cm

B: 43 cm

T: 34 cm

Inschrift:

THERESIA. DE. DOPPELHOFF / CAR. F. DAN. DE. MOSER. VIDVA / PIETATE.
PRVDENTIA / COMITATE. INSIGNIS / NATA. V. KAL. MAI. MDCCXXV / DIEM.
OBIIT / IX. KAL. JVN. MDCCXCII / HEIC. ADQVISCIT.

Übersetzung: Theresia von Doblhoff, Witwe von Karl F. Daniel von Moser / mit
Frömmigkeit, Klugheit, Freundlichkeit ausgezeichnet / geboren 5. Kalenden des Mai 1725 /
verstorben den 9. Kalenden des Juni 1792 / ruht hier.

Das Grabdenkmal der Freifrau Theresia von Doblhoff befindet sich in Baden an der Außenmauer der Kirche St. Helena.³⁰¹ (Abb. 80) Ein Pfeiler bildet das Postament für eine mit einem Trauertuch halb verhangene Urne, die mit einem Ornamentband verziert ist. Am Pfeiler lehnt eine weibliche Trauerfigur, sie hat ihren Ellbogen abgestützt und greift sich an die Brust. Ihr linkes Bein ist als Standbein belastet, während das rechte Bein leicht angewinkelt zurückgestellt ist. Sie ist durch kein Attribut gekennzeichnet, sondern verkörpert allein in ihrer verhaltenen Gestik die Trauer der Hinterbliebenen.

Theresia von Doblhoff war die Tochter des Carl Hieronymus (1679–1760) aus seiner ersten Ehe mit Therese von Dier³⁰². Wie aus der Inschrift hervorgeht, war die Verstorbene zum Zeitpunkt ihres Todes die Witwe des Karl F. Daniel Freiherrn Moser von Ebreichsdorf und 67 Jahre alt.

Durch die zweite Eheschließung des Vaters mit Anna Maria Magdalena verwitwete Piazzoni

³⁰¹ Vgl. ÖKT, Band XVIII, Denkmale des politischen Bezirks Baden, 1924, S. 43.

³⁰² Zur Familie Doblhoff vgl. Meissner, Hans: Die Doblhoffs und Baden-Weikersdorf. Vom Fürstendiener zum Industriemanager. (= Neue Badener Blätter, 4. Jg., Band 4), Baden 1993, S. 67 bzw. Wurzbach, Bd. 3, 1858,

kam die Familie 1741 in den Besitz der Herrschaft Weikersdorf, zu der die Kirche St. Helena gehörte.³⁰³ Im Inneren der Kirche befinden sich noch weitere Gedenkmonumente für die Familien Piazzoni-Dier. Die Qualität der Figur der Trauernden ist durch die Abwitterungen und pflanzliche Überwucherungen leider nur mehr auf alten Fotografien erkennbar. (Abb. 81) Es erscheint mir wahrscheinlich, dass sie im Umkreis der Wiener Akademie entstanden ist. Freiherr Anton Doblhoff-Dier (1733–1810), der Bruder der Verstorbenen, war seit 1769 ein Mitglied im akademischen Rat und könnte auch der Auftraggeber des Grabdenkmales gewesen sein.³⁰⁴ Auf Grund des scharfkantigen Faltenstils und der Gewandbehandlung kommt als Bildhauer Johann Martin Fischer in Frage. Vergleicht man die Trauernde mit der „Religion“ vom Grab Kerens (vgl. Kat. 5, Abb. 83), die ein Jahr später entstanden ist, finden sich große Übereinstimmungen. Die Haltung beider Figuren ist spiegelverkehrt, aber sonst praktisch ident. Auch die Gewandbehandlung ist vergleichbar: Beide haben einen voluminösen Gewandbausch um die Hüften bzw. Teile des Gewandes sind wie nass angeklatscht, wodurch man beispielsweise Knie und Oberschenkel durch die Kleidung durchsieht, gleich daneben gibt es scharfkantige parallele Faltenbahnen. Obwohl bei den beiden Grabmälern verschiedene Materialien verwendet wurden, ist das für die Gewandbehandlung bei Fischer nicht relevant.³⁰⁵

Die isolierte Trauerfigur drückt die Gefühle der Hinterbliebenen aus, wie dies auch bei den gleichzeitigen Monumenten von Franz Anton Zauner, etwa beim Ritter des Loudonmonumentes oder bei der Trauernden am Grab Leopolds II., zu finden ist. Diese Konzeptionen zeigen die neuen Tendenzen in der klassizistischen Grabskulptur, welche die „personifizierte Trauer“ der Hinterbliebenen in den Vordergrund stellen.

S. 329 (Genealogie).

³⁰³ Meissner, Dolbhoff, 1993, S. 16.

³⁰⁴ Anton von Doblhoff-Dier war von 1796 bis zu seinem Tod 1810 Präsident (Präses) der Akademie. Vgl. Wagner, Walter: Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste, Wien 1967, S. 364, 420.

³⁰⁵ Zur Oberflächengestaltung bei Fischer vgl. Poch-Kalous, Wiener Plastik, 1970, S. 176.

Kat. 5 Johann Martin Fischer: Grabdenkmal Bischof Heinrich von Kerens

Person: Bischof Heinrich Johann von Kerens

Lebensdaten: 1725–1792

Künstler: Johann Martin Fischer (1740–1820)

Signatur am Buch der rechten Figur: I. MART. FISCHER / BILD. PROFESSOR / FECIT. 1793

Datierung: 1793

Auftraggeber: Gottfried Joseph Crützs von Creits, Neffe und Nachfolger als Bischof

Standort: St. Pölten, NÖ, Dom, Epistelseite des Chores

Material: Marmor (Architektur), Blei-Zinn-Guss (Figuren)

Maße: H: 405 cm

B: 215 cm

Inschrift:³⁰⁶

CINERIBVS. ET MEMORIAE / HENRICI. IOH. DE KERENS TRAIECTENS. /
ACADEMIA THERES. VINDOB. ANNIS X. SAPIENTISSIME. RECTA / E. S. I. AD
INFLAS. RVREMVNDANAS ADSVMTI / INDE. PROMOTI. AD. NEOSTADIENSES. /
MVNVSQUE. VICARII. APOST. EXERCITT. AVSTR. / DEMVM. VNACVM. SEDE. AD.
HANC. D. HIPOLYTI. ECCESIAM. TRANSLATI. / ET. IN. EAM. SACERDD.
SEMINARIVM. SCHOLAS. / SVPREMA. VOLUNTATE. LIBERALISSIMI / QVEM /
PIETAS SCIENTIA. PRVDENTIA VIGILANTIA BENEFICENTIA / FACVNDIA,
SVAVITAS, MORVM, DIGNITAS ORIS / ANTISTITEM. DEFINXERE / QVALEM.
QUODVIS. SECVLVM. SVVM. ESSE. VOLVISSET / VIXIT ANN. LSVIII. OBIIT AN.
MDCCXCII. VI. KAL. DEC. / GODFRIEDVS. IOS DE. CREITS / AVVNCVLI
PIENTISSIMI ET. DE. SE. OPTIME MERITI / IN EADEM. ECCLESIA. VICE. FVNCTVS.
ET. HERES / CVM. LACRIMIS. POSVIT

Bischof Heinrich von Kerens war der erste Bischof in der von Joseph II. neu geschaffenen Diözese St. Pölten.³⁰⁷ Er wurde 1725 in Maastricht geboren und trat dort 1740 in den Jesuitenorden ein.³⁰⁸ Nach dem Studium der Philosophie in Mecheln wurde er, wie bei den Jesuiten üblich, als Lehrer an einem Jesuitenkolleg in Brüssel eingesetzt. Als Brüssel durch die Kriegswirren in Folge des Spanischen Erbfolgekrieges stark in Mitleidenschaft gezogen wurde und da der Jesuitenorden in finanziellen Schwierigkeiten war, kam er auf Einladung

³⁰⁶ Die Inschrift zitiert nach: Wurm, Grabdenkmäler, 1979 S. 107. Etwas andere Interpunktion bei: Heinrich Johann von Kerens, Katalog des Diözesanmuseums St. Pölten, St. Pölten 1992, S. 93.

³⁰⁷ Zur Person von Kerens vgl. Kat. Kerens, 1992, S. 11-25.

³⁰⁸ Kat. Kerens, 1992, S. 11.

der österreichischen und böhmischen Ordensprovinz 1749 nach Olmütz an die Jesuitische Universität. Dort schloss er sein Studium der Theologie ab und wurde 1751 zum Priester geweiht.³⁰⁹ Von dort wurde er an das Wiener Theresianum empfohlen, wo er zehn Jahre als Lehrer und ab 1760 als Leiter tätig war, wodurch er in enge Beziehung zum Kaiserhaus kam. Von Kaiserin Maria Theresia wurde er zum Bischof von Roermond³¹⁰ und 1773 zum Bischof von Wiener Neustadt und damit auch zum apostolischen Vikar der österreichischen Armee ernannt.³¹¹ Nach der Neugründung der Diözese St. Pölten übersiedelte er mit seinem Kapitel in das aufgelassene Chorherrenstift St. Pölten, von wo aus er die Diözese neu aufbaute und ein Priesterseminar gründete. Er starb am 26. November 1792 und wurde in einer neu ausgemauerten Gruft an der Epistelseite beim Hochaltar des Domes bestattet³¹², da die Gesetze den Klerus vom Bestattungsverbot in den Kirchen ausnahmen.

Sein Neffe Gottfried Joseph Crüts von Creits, Kapitelvikar und Nachfolger als Bischof von St. Pölten (1806–1815), beauftragte Johann Martin Fischer mit der Errichtung des Grabmals.³¹³ (Abb. 82, 83). Für die Anfertigung bekam dieser 3000 Gulden, deren Erhalt er am 27. November 1793 quittierte.³¹⁴ Das Grabdenkmal befindet sich an der Südseite im östlichen Chorjoch der Domkirche in einer flachen, hochrechteckigen Wandnische. Der architektonische Aufbau besteht aus verschiedenfarbigem Marmor, die Figuren aus Blei-Zinn-Guss.³¹⁵ Auf einem hohen, die ganze Breite der Wandnische einnehmenden Marmorsockel steht ein weiterer schmalerer Sockel in der Form eines antiken Sarkophags oder Grabaltars. Dieser trägt die lateinische Inschrift, die nach zeitgenössischen Berichten auf den Jesuiten und Schriftsteller Michael Denis (1729–1800) zurückgeht, mit dem Kerens befreundet war.³¹⁶ Darauf steht wiederum als Bekrönung die aufgesockelte Büste des Bischofs. Kerens wird von zwei ganzfigurigen allegorischen Darstellungen betrauert, der Religion und dem Eifer für den Dienst Gottes. Die Religion, eine junge Frau in antiker Kleidung, wendet sich dem

³⁰⁹ Kat. Kerens, 1993, S. 12.

³¹⁰ Kat. Kerens, 1992, S. 14.

³¹¹ Kat. Kerens, 1992, S. 15.

³¹² Kat. Kerens, 1992, S. 45.

³¹³ Zum Grabmal vgl. Poch-Kalous, Fischer, 1949, S. 34–35, 54–55; Wurm, Grabdenkmäler, 1979, S. 107; Kat. Kerens, 1992, S. 93–95, Kat. Nr. 24; Frodl, Gerbert (Hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 19. Jhd., S. 465–466, Nr. 172 (Artikel von Luigi A. Ronzoni).

³¹⁴ Kat. Kerens, 1992, S. 93.

³¹⁵ Frodl, Geschichte der Kunst in Österreich 19. Jhd. 2002, S. 465 (Artikel von Ronzoni)

³¹⁶ Poch-Kalous, Fischer, 1949, S. 79 bzw. Kat. Kerens, 1992, S. 93. Zu Michael Denis, ebenda S. 12.

Gedenkstein zu und neigt ihr Attribut, ein Kreuz, zur Büste hin. Der Eifer für den Dienst Gottes wird durch einen geflügelten, zartgliedrigen Jüngling symbolisiert. Auf seinem Kopf schwebt eine Flammenzunge, die ihn als Genius kennzeichnet. Er ist bis auf eine Draperie nackt, sein Kopf ist gesenkt. Mit der rechten Hand hält er die Bibel, während er in der linken ein Flammenschwert trägt. Die Büste des Bischofs ist im Gegensatz zu den idealen Gewändern der Trauerfiguren in ein realistisches Zeitkostüm gekleidet und beschreibt den Verstorbenen als überzeitlich gegenwärtige Person. Der Kopf des Bischofs ist zur Seite Richtung Altar gewendet.

Ronzoni wies daraufhin, dass es Fischer mit diesem Grabmal gelang, alle Vorgaben der klassizistischen Kunsttheorie zu erfüllen³¹⁷: Er verwendete einen klaren, streng gegliederten Aufbau mit einer linearen Architekturstruktur. Die symmetrisch dazu gestellten Figuren verharren in bewegungsloser Ruhe, ohne erkennbare Emotion der Trauer um den Verstorbenen. Auch die Farbigkeit ist zurückgenommen, durch die dunklen Metallfiguren und den grauen Marmor herrscht eine begrenzte Skala kühler Grautöne vor.

Nach dem Tod des Auftraggebers Bischof Gottfried Crüts von Creits wurden dessen Reliefbüste und zwei seitliche Inschriftentafeln am unteren Sockel angebracht, wodurch das Grabmal in gewisser Weise auch für ihn gilt bzw. an ihn erinnert.³¹⁸

³¹⁷ Frodl, Geschichte der Kunst in Österreich 19. Jhd. 2002, S. 466 (Artikel von Ronzoni)

³¹⁸ Kat. Kerens, 1992, S. 93.

Kat. 6 Franz Anton Zauner: Kenotaph für Kaiser Leopold II.

Person: Kaiser Leopold II.

Lebensdaten: 5. 5. 1747–1. 3. 1792

Künstler: Franz Anton Zauner (1746–1822)

Entstehung: möglicherweise noch zu Lebzeiten begonnen, nach dem Tod 1793–1795 adaptiert bzw. aufgestellt

Aufstellung: 1795

Standort: Wien 1, Augustinerkirche, Georgskapelle

Material: Figuren aus Carrara-Marmor; Sarkophag aus grauem böhmischen Marmor, Sockel aus rotem Marmor aus Ungarn; Kronen und Verzierungen aus vergoldeter Bronze

Inschrift: auf den beiden Podesten, verfasst vom Schriftsteller und Kustos der Hofbibliothek Michael Denis

Maße: Gesamt: H: ca. 240 cm B: 405 cm; Höhe der Figur: 180 cm

Inschriften:

Rechts:

HIC. OSSA. SITA. SVNT.
D. LEOPOLDI. II. AVG. ROM. IMP.
DD. FRANCISCI. I. ET. M. THERESIAE. AVGG. FILII.
QVI.
VACVO. POST. D. IOSEPHVM. FRATREM. IMPERIO.
MAGIS. OSTENSVS. QVAM. DATVS.
AMPLISSIMAS. ORBIS. SPES. EHEV. DESTITVIT.

Links:

NATVS. A. MDCCXLVII. III. NONAS. MAI.
M. HETRVRIAE. DVX. A. MDCCLXV.
IMPERATOR. INAVGV RATVS. A. MDCCXC.
OBBIIT. A. MDCCXCII. KAL. MART.
PATRI. OPTIMO. ET. INDVLGENTISSIMO.
FRANCISCVS. II. IN. IMP. SVCCESOR. ET. REGNOR. HERES
PIETATIS. CAVSSA. I(ipse). F(ecit).

Übersetzung:

Hier ruhen die Gebeine/ des verewigten Leopold II., Kaiser des Hl. Röm. Reiches,/ Sohn der verewigten kaiserlichen Majestäten Franz I. und Maria Theresia,/ der/ ach! die glänzendsten Hoffnungen des Erdkreises zunichte machte,/ als er nach seinem verewigten Bruder Joseph/ dem herrenlosen Reich mehr versprochen (in Aussicht gestellt), als gegeben hat./

Geboren an den 3. Nonen des Mai 1747 (= 5. Mai 1747)/ Grossherzog der Toskana 1765/ zum Kaiser gekrönt 1790/ verstarb an den Kalenden des März 1792 (= 1. März 1792)/ Franz II., der Nachfolger im Reich und Erbe des Königtums/ hat dem besten und gütigsten Vater/ aus Frömmigkeit dies selbst errichtet.

Erzherzog Peter Leopold war das neunte Kind und der dritte Sohn aus der Ehe Kaiserin Maria Theresias und Franz Stephans.³¹⁹ Da er für die Nachfolge im Großherzogtum der Toskana vorgesehen war, bekam er im Hinblick auf den späteren Herrscherberuf eine sorgfältige Erziehung im Sinn der Aufklärung. Im Sommer 1765 wurde er als 18jähriger in Innsbruck mit der spanischen Infantin Maria Ludovica vermählt. Zwei Wochen später starb unerwartet Kaiser Franz Stephan und er trat daraufhin sofort die Herrschaft in der Toskana an, wo er als Pietro Leopoldo I. in seiner 25jährigen Regierungszeit ein beachtliches staatspolitisches Reformwerk umsetzte. Dazu zählen u. a. die Abschaffung der Todesstrafe, Reformen im Schulwesen, Förderung der Künste und Naturwissenschaften, Steuergleichheit für alle Stände, Aufhebung der Zünfte und Einführung der Gewerbefreiheit. Alle diese Maßnahmen machten die Toskana zu einem Musterland der europäischen Aufklärung. Besonders sein Strafgesetzbuch von 1786, mit dem er seiner Zeit weit voraus war, wurde in ganz Europa berühmt. Der Tod seines Bruders Joseph II. brachte ihn schließlich 1790 auf den römisch-deutschen Kaiserthron. Leopold II. nahm einige der zentralistischen Verfügungen Josephs II. zurück, wodurch er die Aufstände in Belgien und Ungarn zum Erliegen brachte. Mit der Konvention von Reichenbach vom 27. Juli 1790 verhinderte er zudem einen drohenden Krieg mit Preußen. Mit den Türken wurde ein Waffenstillstand und 1791 der Friede von Sistowa, der den letzten Türkenkrieg beendete, geschlossen. Unter dem Eindruck der Französischen Revolution planten er und seine Mitarbeiter demokratische Reformen, die er aber nicht mehr umsetzen konnte, da er 1792 unerwartet verstarb.

Beim Grabdenkmal Leopolds in der Georgskapelle der Augustinerkirche (Abb. 84) handelt es sich um einen Kenotaph, d. h. einen leeren Sarkophag, da die sterblichen Überreste des Kaisers in einem einfachen Sarg aus Kupfer in der Kapuzinergruft bestattet wurden.³²⁰ Die Grundform des Monuments bildet ein antiker Sarkophag, der auf Löwenpranken ruht. Auf dem Tumbadeckel liegt die ganzfigurige Gestalt des toten Herrschers im Harnisch, sein Kopf ist mit einem Lorbeerkranz gekrönt. Er trägt den Orden vom goldenen Vlies und eine Schärpe

³¹⁹ Zur Biographie vgl. Wandruszka, Adam: Leopold II., Erzherzog von Österreich, Großherzog der Toskana, König von Ungarn und Böhmen, Römischer Kaiser. 2 Bände, Wien 1963 und 1965; Hamann, Brigitte: Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, Wien 1988, S. 255-260

um die Hüfte. Der Körper ist leicht zum Betrachter geneigt, der Kopf und die rechte Hand, die das Zepter hält, ruhen auf Polstern. Eine weibliche Figur in antiker Kleidung lehnt sich an den Sarkophag, ihr Blick ist trauernd auf den Verstorbenen gerichtet. Ihre linke Hand stützt ihren Kopf und ruht auf dem Sarkophagdeckel, in der rechten Hand hält sie ein brennendes Herz mit Kreuz, wodurch sie meist als Religion gedeutet wird. Der Sarkophag trägt auf der Vorderseite ein Relief, das unter anderem die Justitia mit dem Gesetzbuch zeigt, und auf der Rückseite ein Relief mit der Ansicht des Hafens von Livorno. (Abb. 85, 86) An den Schmalseiten des Sarkophages stehen zwei Podeste mit Kissen, auf denen die Reichskrone, die ungarische und böhmische Krone sowie der österreichische Erzherzogshut liegen. Weiters tragen die Podeste die Inschriften und 4 Medaillons mit weiblichen Tugenden. (Abb. 87–90) Diese sind die Regierungskunst mit Buch und Lampe, die Gerechtigkeit mit Schwert und Waage, die Nächstenliebe mit Pelikan und die Großzügigkeit mit Füllhorn.

In der Literatur zum Grabmal wird beginnend mit Hermann Burg üblicherweise davon ausgegangen, dass es nach dem Tod des Kaisers d. h. zwischen 1793–95 entstanden ist.³²¹

Demgemäß war der Auftraggeber Kaiser Franz I., der es ursprünglich für die Kapuzinergruft bestimmte, es dann aber 1795 in der Augustinerkirche aufstellen ließ.³²²

Es gibt allerdings eine bisher in der Literatur nicht berücksichtigte Aussage eines Zeitgenossen über das Grabmal, die berechtigt, Zweifel zu äußern, ob das Grabmal wirklich so aus einem Guss entstanden ist, wie es bisher angenommen wurde. In seinem Tagebuch notierte Graf Karl von Zinzendorf am 31. März 1795 nach einem Besuch beim Bildhauer Zauner in St. Anna:

„Das Denkmal für Kaiser Leopold zeigt auf den ersten Blick, daß es nicht für ihn [als Kaiser]³²³ bestimmt war. Ein Krieger, mit Waffen beladen, und die Religion beweinen ihn, die Reliefs handeln von der Gesetzgebung und dem Handel in der Toskana. Die Figuren sind ebenso wie die Reliefs aus Carrara-Marmor, der Sarkophag aus grauem böhmischem Marmor aus den Besitzungen des Grafen Sporck zwischen Czaslau und Chrudim, der Sockel

³²⁰ Hawlik von de Water, Magdalena: Die Kapuzinergruft, Freiburg/Basel/Wien, 1993², S. 234.

³²¹ Eine Datierung von 1793–95 geben an: Burg, Zauner, 1915, S. 170; Poch-Kalous, Wiener Plastik, 1970, S. 182; Kat. Klassizismus in Wien, 1978, S. 163; Volk, Peter: Grabmal Kaiser Leopold II. In: Keller, Harald (Hrsg.): Die Kunst des 18. Jahrhunderts (=Propyläen Kunstgeschichte), Sonderausgabe Berlin 1990, Kat. Nr. 242, S. 304; Zuletzt Ronzoni, Luigi: Grabmal Kaiser Leopolds II. In: Frodl, Geschichte der Kunst in Österreich 19. Jhd., 2002, S. 464. Nur das Aufstellungsdatum 1795 geben an: Memmesheimer, Typologie, 1969, S. 52; Grabner, Malerei und Skulptur, 1999, S. 249.

³²² Burg, Zauner, 1915, S. 85, 91.

³²³ Eingefügt durch den Herausgeber der Tagebücher Hans Wagner.

aus rotem Marmor aus Totos in Ungarn. Am Kopf- und am Fußende halten zwei Blöcke aus grauem Marmor die Kronen und tragen die Inschriften des Abbé Denis.“³²⁴

Laut Zinzendorfs Tagebuchstelle war es demnach nicht für Leopold als Kaiser bestimmt. Zinzendorf erscheint mir prinzipiell eine verlässliche Quelle, da er als Gouverneur von Triest und Präsident der Hofrechnungskammer immer wieder in Kontakt mit Leopold gekommen war.³²⁵ Auch Hans Wagner, der Herausgeber des Tagebuches von Zinzendorf, schreibt im Kommentar zu dieser Textstelle, dass es, wegen der Hinweise auf die Toskana in den Reliefs, nicht für Leopold als Kaiser sondern als Großherzog bestimmt war.³²⁶ Im Folgenden soll daher das Grabdenkmal dahingehend untersucht werden, ob es in den wesentlichen Teilen (Liegefigur, Reliefs, Trauernde) nicht früher entstanden sein könnte, als Leopold noch Großherzog in der Toskana war, und dass es erst nach seinem Tod als Kaisergrabmal adaptiert wurde.

Bezüglich der Entstehungszeit ist zu beachten, dass nur die Aufstellung 1795 quellenmäßig belegt ist. Am 2. April 1795 berichtet Hofrat Mayer von der Hofbaudirektion von der Fertigstellung des Grabmales und von der Begeisterung von Kaiser Franz, der „*dieses Kunstwerk nicht in der Gruft der Capuzinerkirche vergraben*“ wolle, sondern, dass es an einem Ort unterzubringen sei, wo es „*mehr im Gesichte und leichter zugänglich sey*“.³²⁷ Es kommt daraufhin zu einer Suche nach einem geeigneten Aufstellungsort.³²⁸ Nachdem sich Kapellen in der Kapuzinerkirche und St. Stephan als nicht geeignet herausgestellt hatten, wurde die Augustinerkirche vorgeschlagen. Allerdings wollte man dort das Monument weder zu nahe beim Eingang anbringen noch in der Mitte aufstellen, um der Gemeinde den Blick auf den Hochaltar nicht zu verstellen. Schließlich wurde die an die Augustinerkirche anschließende „Toten-Capelle“ (Georgskapelle) vorgeschlagen, die ausreichend Platz bot und ohnehin restauriert werden musste. Am 15. April 1795 genehmigte der Kaiser den Vorschlag, die Aufstellung erfolgte aber erst Ende des Jahres 1795, nachdem das Grabdenkmal für Gerhard van Swieten abgebrochen worden war, um dem Kenotaph Leopolds Platz zu machen. Zu beachten ist auch, dass zum Grabmal kein Vertrag existiert. Zwar wird ein „Contract“ in

³²⁴ Zinzendorf, Tagebuch, 1972, S. 111–112.

³²⁵ Vgl. Namensindex zu Zinzendorf bei Wandruszka, Leopold, 1965, Bd. 2, S. 457; Zinzendorfs Tagebuch enthält u. a. eine genaue Schilderung des Todes von Leopold vgl. Wandruszka, Leopold 1965, Bd. 2, S. 382

³²⁶ Zinzendorf, Tagebuch, 1972, S. 186

³²⁷ Akten des Obersthofmeisteramtes Nr. 158, Staatsarchiv, zitiert nach: Burg, Zauner, 1915, S. 88.

dem oben zitierten Schreiben von Hofrat Mayer vom 2. April 1795 erwähnt, laut Burg war dieser Vertrag in den Archiven aber nicht auffindbar.³²⁹

In einem eigenhändigen Schreiben des Kaisers an den Obersthofmeister vom 3. April 1795 heißt es: „*das von Professor Zauner bearbeitete Monument für ... ist vollkommen fertig...*“³³⁰

Das Wort „bearbeitet“, kann ein Hinweis sein, dass Zauner das Werk nicht vollkommen neu geschaffen, sondern nur adaptiert hat.

Die Grabmonumente in der Kapuzinergruft bestehen alle aus Metalllegierungen³³¹, während das Grabmal für Kaiser Leopold aus verschiedenen Marmorsorten besteht. Für die Architektur wurde roter und grau-grüner Stein und für die Figuren weißer aus Carrara verwendet. Das Material und die Farbigkeit des Leopoldgrabmales fallen aus dem Rahmen der in der Kapuzinergruft aufgestellten Grabmäler, auch dies spricht dafür, dass es nicht von vornherein für diesen Aufstellungsort vorgesehen war, wie bisher immer angenommen. Auf das Abweichen von der Tradition beim Material haben schon Burg³³² und Volk³³³ hingewiesen, die das durch den neuen klassizistischen Geschmack begründeten. Auch Sabine Grabner betonte in einer Führung vor dem Grabmal speziell das Abweichen der Materialien gegenüber der Kapuzinergruft.³³⁴ Ihrer Meinung nach war der Sarkophag daher nicht für diesen Aufstellungsort bestimmt, sondern bereits in Italien in Auftrag gegeben worden.

Ungewöhnlich am Bildprogramm des Grabmals ist, dass es keine wichtigen Ereignisse während der Zeit von Leopold als Kaiser, beispielsweise die Krönungen in Frankfurt, Pressburg und Prag (1790) oder den Frieden von Sistowa (1791) zeigt. Solche Darstellungen hätten das Grabmal stärker in die Reihe der anderen Monumente in der Kapuzinergruft, z. B. den Sarkophag von Maria Theresia und Franz Stephan, gestellt.

Eine genauere inhaltliche Analyse der Reliefs bzw. der Trauerfigur kann Aufschluss geben, warum es sich hier um Motive handelt, die speziell auf das Leben Leopolds als Großherzog Bezug nehmen: Die Hauptfigur des vorderen Reliefs ist die thronende Justitia, die in ihrer

³²⁸ Vgl. dazu Burg, Zauner, 1915, S. 90–91.

³²⁹ Burg, Zauner, 1915, S. 88, Anm. 2.

³³⁰ Handschreiben an Fürst Starhemberg, Staatsarchiv, zitiert nach: Burg, Zauner, 1915, S. 90.

³³¹ Beispielsweise bestehen die Prunksärge von Leopold I., Karl VI und der Doppelsarkophag Maria Theresias aus Zinnlegierungen. Vgl. zu den verwendeten Materialien Hawlik, Kapuzinergruft, 1993, S. 46.

³³² Burg, Zauner, 1915, S. 85, 86.

³³³ Volk, Peter: Grabmal Kaiser Leopold II, Kat. Nr. 242. In: Keller, Propyläen Kunstgeschichte, 1990, S. 304.

³³⁴ Führung der Kuratorin der Sammlung des 19. Jhd. der Österreichischen Galerie Sabine Grabner 2001 im

Linken ein Buch mit der Aufschrift „LEGISLATIO“ hält. (Abb. 85) Neben ihr stehen oder knien gefesselte Gefangene, eine Mutter mit zwei Kindern hat soeben ihr Anliegen vorgebracht. Beim Urteil befiehlt Justitia ihrem Begleiter, das Schwert beiseite zu lassen und deutet auf das zu seinen Füßen liegende zerbrochene Rad, Symbol für die Abschaffung der Folter. Diese Szene bezieht sich auf das Leopoldinische Strafgesetzbuch von 1786 in der Toskana, das als Gipfel der aufgeklärten Rechtsreform in Europa galt, da es darin zur völligen Abschaffung von Folter bzw. Todesstrafe sowie des Deliktes der Majestätsbeleidigung kam.³³⁵ Die weiteren Personen auf dem Relief sind ebenfalls als Symbole für die fruchtbare Herrschaft Leopolds in der Toskana zu sehen, darunter eine schreibende Frau, die auf die Förderung von Wissenschaft und Kunst hinweist. Leopold gründete beispielsweise 1775 das Museo di Fisica e Storia Naturale in Florenz³³⁶ und 1785 eine Kunstakademie durch die Vereinigung der bestehenden Kunstschulen.³³⁷ Die im Hintergrund stehenden Männer, wovon einer einen Spaten hält, beziehen sich auf Leopolds landwirtschaftliche Reformen. Rechts wird das Relief durch einen bärtigen Flussgott mit Füllhorn und einen Löwen abgeschlossen, auch diese stellen einen eindeutigen Hinweis auf die Toskana dar. Der Flussgott verkörpert den Arno und der Löwe verweist auf den sogenannten „Marzocco“, eine Löwenfigur auf der Treppe des Palazzo Vecchio. Diese beiden Symbole für die Toskana bzw. Florenz befinden sich auch auf den Reliefs des Triumphbogens, der 1737 in Florenz als Huldigung an Franz Stephan von Lothringen als neuen Großherzog der Toskana errichtet wurde.³³⁸ (Abb. 91, 92)

Das Relief auf der Rückseite des Grabdenkmals zeigt den Hafen von Livorno mit dem Standbild von Ferdinand I. Medici von Pietro Tacca. (Abb. 86) Livorno war für die Toskana der wichtigste Handelshafen und war bereits von den Medici mit verschiedenen Privilegien gefördert worden, die zu einem wirtschaftlichen Aufschwung und zu einem besonderen kulturellen Klima der Stadt beigetragen hatten. Wandruszka nennt die Stadt einen „Freihafen

Rahmen einer Veranstaltung der Freunde der Österreichischen Galerie Belvedere.

³³⁵ Hamann, Habsburgerlexikon, 1988, S. 258; Wandruszka, Leopold, 1965, Bd. 2, S. 141.

³³⁶ Wandruszka, Leopold, 1965, Bd. 2, S. 57.

³³⁷ Wandruszka, Leopold, 1965, Bd. 2, S. 63.

³³⁸ Klein Bruno, L'Arco di Lorena. Habsburgische Propaganda in Florenz. In: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXXII. Bd., Heft 1/2, 1988, S. 263. Der Triumphbogen wurde von Nicolas Jadot errichtet. Beim Relief „Einzug in Florenz“ wird die Stadt ebenfalls durch den liegende Flussgott Arno bezeichnet. Bei der Überreichung der Lilie des Stadtwappens ist wiederum der Löwe Begleiter der Allegorie

im materiellen wie im ideellen Sinn“³³⁹, in der es zu einer Blüte des Verlagswesens kam. In Livorno war beispielsweise 1770 eine Leopold gewidmete Prachtausgabe der französischen ‚Encyclopédie‘ gedruckt worden. Der Großherzog hatte dieses Vorhaben mit einem beträchtlichen Kredit und indem er ein Gebäude für die Druckerei zur Verfügung stellte, unterstützt.³⁴⁰ Die Ansicht des Hafens von Livorno am Grabdenkmal steht daher ebenfalls als Symbol für den aufgeklärten toskanischen Herrscher.

Die weibliche Trauernde am Grab kann durch ihr Attribut, das brennende Herz mit dem Kreuz, als Religion oder Gottesliebe interpretiert werden.³⁴¹ (Abb. 93) Bis jetzt unbeachtet blieb, dass das Gesicht der Trauernden, mit ihrem nach oben gerichteten Blick und dem schmerzhaft geöffneten Mund, ein Zitat des Kopfes der Niobe ist.³⁴² Diese hochgeschätzte antike Statue wurde von Winckelmann als Ideal der trauernden Frau angesehen.³⁴³ (vgl. auch Kapitel „Trauernde“). (Abb. 94, 95) Darüber hinaus ist die Niobe im Zusammenhang mit der Person von Leopold ein deutlicher Hinweis auf dessen Kunstpolitik in der Toskana, da er die Statuen der Niobe und ihrer Kinder nach Florenz bringen ließ. Die Skulpturen waren kurz nach ihrer Auffindung 1583 in den Besitz der Medici gekommen. Ihre Präsentation in deren Villa in Rom bildete seither eine Hauptsehenswürdigkeit Roms. (Abb. 17) Die Villa kam 1737 zusammen mit dem Großherzogtum der Toskana an die Habsburger. Leopold, der an Antiken großes Interesse hatte, brachte trotz der Proteste des Papstes die Gruppe nach Florenz und veranlasste 1781, dass den Statuen in den Uffizien ein eigener Saal gewidmet wurde.³⁴⁴ Dass gerade diese Entscheidung ihm besonders viel Nachruhm einbrachte, zeigt sich auch

von Florenz.

³³⁹ Wandruszka, Leopold, 1963, Bd. 1, S. 279. 1764.

³⁴⁰ Wandruszka, Leopold, 1963, Bd. 1, S. 281.

³⁴¹ Das Kreuz ist ein Attribut der Religion. Die Gottesliebe hat laut Ramlers ikonographischem Handbuch ein brennendes Herz, ein Rauchfass an der Kette und zum Himmel gehobene Augen. Vgl. Ramler, Mythologie, 1792, S. 481, Nr. 74.

³⁴² Bisher wurde nur von Günter Heinz auf eine Ähnlichkeit mit Guido Renis Maria Magdalena (um 1634/40), im Kunsthistorischen Museum hingewiesen. Vgl. Heinz, Günther: Die figürlichen Künste zur Zeit Joseph Haydns, in: Katalog Joseph Haydn in seiner Zeit, Eisenstadt 1982, S. 184.

³⁴³ Spickernagel, Geschlechtsspezifische Form, 1989, S. 64.

³⁴⁴ Wandruszka, Leopold, 1965, Band 2, S. 62; Zur Villa Medici und ihren Kunstsammlungen vgl. speziell Kuhn-Forte, Brigitte: Antikensammlungen in Rom. In: Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. Ausstellung der Winckelmann-Gesellschaft in Wörlitz, Mainz a. Rhein 1998, S. 50, 53; Leopold hatte nach seinem Regierungsantritt in Florenz 1765 begonnen, Kunstwerke aus der Villa Medici nach Florenz bringen zu lassen, ehe er die Villa selbst 1787 zum Verkauf anbot. Eigentlich war es gesetzlich verboten, den antiken Kunst-Denkmalbestand der Stadt Rom auszuführen, aus Gründen der Staatsraison musste dem Ansuchen des Großherzogs der Toskana jedoch stattgegeben werden. Raphael Mengs fungierte 1771 als Berater bei der

darin, dass noch in den um 1830 entstandenen Glasgemälden für den Lothringersaal in Laxenburg, die sein Sohn Franz in Auftrag gab, von seinen Tätigkeiten nur die Bereicherung der Uffizien durch die antiken Statuen im Bild verewigt wurde.³⁴⁵

Interpretiert man diese ideale Trauernde auf Grund ihrer Attribute auch als Religion, so passt das ebenfalls zu den Reformen Leopolds während seiner Regierungszeit in der Toskana, wo er sich auch speziell auf den kirchlichen Bereich konzentrierte.³⁴⁶

Die Liegefigur des Herrschers und seine wie schlafend gegebene Erscheinung entsprach der neuen Auffassung, den Tod als Schlaf zu interpretieren. Auf Grund des Harnisches, den Leopold trägt, wurde er in der älteren Literatur häufig in die Nähe eines romantischen Ritterbilds gestellt.³⁴⁷ Vor kurzem verwies Ronzoni aber darauf, dass die Kleidung ebenso wie der Grabtypus ganz explizit dem Wunsch des Auftraggebers entsprochen haben kann.³⁴⁸

Der Harnisch muss nicht im Sinn eines historisierenden Rückgriffs auf das Mittelalter gemeint sein, sondern kann auch als herrscherliches Attribut aufgefasst werden. So gibt es etwa Münzen von Leopold II., die ihn ebenfalls in dieser Kleidung zeigen. (Abb. 96)

Zusammenfassend ist festzustellen, dass das gesamte Programm des Grabmals, bis auf die dazu gestellten Podeste mit den Kronen, sich ausschließlich auf Leopold als Großherzog der Toskana bezieht. Ein Grund dafür kann sein, dass es schon zu dieser Zeit, also zwischen 1765 und 1790, geplant und ausgeführt wurde.

Für eine frühere Entstehungszeit vor allem des vorderen Reliefs sprechen auch stilistische Gründe (Abb. 85): Schon Burg hat an diesem eine Neigung zu einem bewegten Aufbau und räumlicher Vertiefung bemerkt³⁴⁹, während Zauner bei seinen späteren Reliefs keine Unsicherheiten in der Räumlichkeit mehr zeigt und Überschneidungen vermeidet, wie es die Sockelreliefs am Josefsdenkmal (1795–1806) zeigen. (Abb. 97) Auch Hans Tietze weist in seiner Rezension zur Monographie von Burg darauf hin, dass das Relief „Legislatio“ den Arbeiten von Vincenzo Pacetti in der Villa Borghese sehr nahe steht.³⁵⁰ Die Ausstattung

Auswahl der für Florenz bestimmten Statuen.

³⁴⁵ Wandruszka, Leopold, 1965, Bd. 2, S. 62.

³⁴⁶ Zu den kirchlichen Reformen speziell Wandruszka, Leopold, 1965, Bd. 2, S. 111–139.

³⁴⁷ Memmesheimer, Typologie, 1968, S. 55; Poch-Kalous, 1970, S. 182; Feuchtmüller, 1973, S. 140

³⁴⁸ Ronzoni, Luigi: Grabmal Kaiser Leopolds II. In: Frodl, Geschichte der Kunst in Österreich 19. Jhd., 2002, S. 464.

³⁴⁹ Burg, Zauner, 1915, S. 87.

³⁵⁰ Tietze, Rezension Burg, 1917, S. 94: „Das Relief am Grab Leopold II steht besonders Camillo (sic!) Pacettis

dieser Villa durch zahlreiche Künstler erfolgte von 1775 bis 1790³⁵¹ und wurde sicher auch von Zauner besucht, der in diesen Jahren als Stipendiat der Akademie in Rom war.³⁵² Ein Stuckrelief von Pacetti im Eingangsaal „Antilochos verkündet Achill den Tod von Patroklos“ zeigt ähnlich hintereinander gestaffelte Figuren. (Abb. 98) Vergleichbar mit Zauners Arbeit ist auch ein Relief seines Lehrers Alexander Trippel (1744–1793) auf den Teschner Frieden von 1779, in dem eine dicht gedrängte Personengruppe fast den Rahmen sprengt und es zu einer Verschmelzung von Vorder- und Hintergrund kommt.³⁵³ (Abb. 99) Auch Sabine Grabner hat in dem schon erwähnten Vortrag über Zauner auf die barocke Art des Reliefs hingewiesen.³⁵⁴ Der altertümliche Stil des vorderen Reliefs ließe sich dadurch erklären, dass es in zeitlicher Nähe zu Zauners Romaufenthalt von 1776 bis 1781 entstanden ist. Auf Grund der motivischen und stilistischen Besonderheiten und des für die Kapuzinergruft ungewöhnlichen Materials halte ich es für möglich, dass das Grabmal bzw. Teile davon ursprünglich für Leopold als Großherzog der Toskana entstanden sind. Nachdem sich das Relief auf das Gesetzbuch von 1786 bezieht, könnte es in diesem Jahr oder kurz danach in Auftrag gegeben worden sein. Zu einem ersten Kontakt zwischen Zauner und Leopold war es aber sicher schon während dessen Reise nach Rom 1776 gekommen, denn es war üblich, dass die Stipendiaten der Akademie, wenn sie in Florenz ankamen, vom Großherzog empfangen wurden.³⁵⁵ Nach dem plötzlichen Tod Leopolds 1792, der inzwischen als Kaiser in Wien residierte, wurde das Grabmonument dann von Zauner adaptiert. Der Auftraggeber war Kaiser Franz I., der laut Burg nicht auffindbare Kontrakt wurde bis jetzt immer auf den Auftrag für das Grabmal bezogen, bezieht sich aber auf die Neukonzeption bzw. endgültige Aufstellung schon vorhandener Teile. Eine ursprünglich vorgesehene Kriegerfigur, die Graf Zinzendorf im Atelier sah, wurde aus unbekannten Gründen nicht aufgestellt. Das neue Konzept des Grabmals sollte nun die Aufbahrung des Kaisers auf einem Sarkophag, umgeben von den Insignien, darstellen, daher wurden Postamente mit den Kronen

Reliefs in der Villa Borghese nahe“. Tietze verwechselt den Vornamen, es kann nur Vincenzo Pacetti gemeint sein.

³⁵¹ Nahmrod, Ezra: Villa Borghese. Die Sammlungen. Die Villa. Der Park, Firenze 1988, S. 60. Zu den dort arbeitenden Künstlern vgl. Della Pergola, Paolo: Die Galleria Borghese in Rom, Roma 1955, S. 61.

³⁵² Zauner war von 1776-1881 in Rom vgl. Burg, Zauner, 1915, S. 30, 52.

³⁵³ Zu dem Relief vgl. Schemper, Etablierung, 1995, S. 249; Kat. Trippel, 1993, S. 19.

³⁵⁴ Vortrag 2001 im Rahmen der Freunde der Österreichischen Galerie Belvedere.

³⁵⁵ Burg, Zauner, 1915, S. 22 bzw. S. 30: Die Reise Zauners erfolgte auf dem üblichen Weg über Salzburg, Tirol,

dazugestellt, die sich auf seine Würde als Kaiser bzw. König von Ungarn und Böhmen beziehen. Das entspricht dem Trauerzeremoniell der Habsburger, bei dem der einbalsamierte Leichnam des Herrschers in der Hofburg auf einem erhöhten Paradebett umgeben von den Insignien drei Tage aufgebahrt wurde.³⁵⁶ (Abb. 100) Die Verwendung von Marmor aus Ungarn und Böhmen, auf die Zinzendorf in seiner Beschreibung hinweist, hat einen nationalen Aspekt und weist auf die Kronländer hin. Im Tagebuch von Zinzendorf (1795) und in den Annalen der bildenden Künste von Füssli (1802) wird die weibliche Figur noch als Religion bezeichnet.³⁵⁷ Johann Meusel nennt sie dagegen 1804 „weinende Germania“, offenbar kam es hier, weil es nun für das Grabmal eines römisch-deutschen Kaisers besser passte, zu einer Umbenennung der weiblichen Figur.³⁵⁸

Eine endgültige Klärung der Entstehungsgeschichte des Grabmals könnte der Vertrag zum Grabmal bringen, der aber nicht auffindbar ist, bzw. weitere archivarisches Forschungen in Florenz, die aber im Rahmen der Diplomarbeit, die vorrangig eine Zusammenfassung des vorhandenen Bestandes an Grabskulpturen bringen möchte, nicht mehr durchgeführt werden können.

Nach der Aufstellung des Grabdenkmals 1795 fertigte Johann Peter Pichler davon ein Schabblatt an, wodurch auch das Medium der Grafik für die Memoria des Herrschers herangezogen wurde. (Abb. 101) Als Vorzeichnung diente ein Grisaillegemälde von Friedrich Heinrich Füger.³⁵⁹ Auch Tranquillo Mollo veröffentlichte in seiner Serie „Wien's vorzüglichste Gebäude und Monumente“ 1822 eine Abbildung des Grabmals.³⁶⁰ (Abb. 102)

Verona, Padua, Bologna und Florenz nach Rom.

³⁵⁶ Hawlik-van de Water, Magdalena: Der schöne Tod. Zeremonialstrukturen des Wiener Hofes bei Tod und Begräbnis zwischen 1640 und 1740, Wien/Freiburg/Basel 1989, S. 54.

³⁵⁷ Zinzendorf Tagebuch, 1972, S. 111; Füssli, Annalen, 1802, Teil 2, S. 59.

³⁵⁸ Meusel, Johann Georg: Archiv für Künstler und Kunstfreunde, 1. Band, 4. Stück, Dresden 1805, S. 198.

³⁵⁹ Burg, Zauner, 1915, S. 170.

³⁶⁰ Mollo, Tranquillo: Wien's vorzüglichste Gebäude und Monumente, Wien o. J. (1822), Nr. 18; Nachdruck mit einer Einführung von Robert Wagner, Graz 1986.

Kat. 7 Franz Käßmann: Grabdenkmal Franz Edler von Mack und Ehefrau

Personen: Franz Edler von Mack und seine Frau Claudia Helena Katharina

Lebensdaten: 1. 1. 1730–8. 11. 1807; 8. 2. 1727–8. 3. 1804

Künstler: Franz Käßmann (1751–1837)

Datierung: 1796

Auftraggeber: Valentin, Franz und Johann von Mack

Standort: Wien 23, Pfarrkirche Kalksburg, fragmentarisch erhalten,

ursprünglich in einem Rundgebäude in der Gartenanlage der Mack'schen Herrschaft

Material: Figuren aus Carrara-Marmor; Piedestal aus böhmischem und steiermärkischem Marmor

Inscripft:³⁶¹

FRANZ EDLEN VON MACK / SETZEN SEINE DREY DANKBAREN SÖHNE /
VALENTIN FRANZ UND JOHANN / DIESES DENKMAHL. / UM IHM DASSELBE
DOPPELT WERTH ZU MACHEN / ZIERTEN SIE ES MIT DEM BILDE / IHRER
MUTTER / SEINER TREUEN UND REDLICHEN GATTIN / HELENENS; GEBORNEN
KONKA / UND DEM BILDE FRANZENS SEINES FRÜH VERKLÄRTEN ENKELS /
DEN 1. JULIUS MDCCXCVI

Er lebe als Menschenfreund, als Patriot und Christ, / Der Ruhe, Segen, Glück verbreitet und
genießt / Drey Söhne stolz auf ihn und strebend ihm zu gleichen, / Weih'n hier dieses Denkmal
ihm zu ihrer Liebe Zeichen, / Hier wo der Biedermann der Welt ein Beispiel gibt, / Wie
glücklich einer sey, der stille Tugend übt.

Franz Edler von Mack (1730–1807) gehörte zu den frühbürgerlichen Aufsteigern und
Mäzenen der josephinischen Ära.³⁶² 1778 war er von Maria Theresia zum k. k. Hof- und
Kammerjuwelier ernannt worden, eine Funktion, die er auch unter Kaiser Joseph II. und
Kaiser Franz II. ausübte. An der Seite von Kaiser Joseph II. unternahm Mack auch zahlreiche
Reisen. 1791 wurde er in den Ritterstand erhoben. Ein Jahr vorher hatte er den ehemaligen
jesuitischen Grundbesitz Kalksburg erworben. Mack war Freimaurer und drückte diese
weltanschaulichen Ideen und Ideale auch gestalterisch in seinem dortigen Landschaftsgarten

³⁶¹ Inscript zitiert nach: Mayer von Rosenau, David Sylvester: Gedenkschrift eines verdienstvollen Wiener
Bürgers Franz Edler von Mack Hofjuwelier der Kaiserin Maria Theresia und seine Bedeutung für Kalksburg,
Mauer und Umgebung, Atzgersdorf bei Wien 1904, S. 39.

³⁶² Zur Person vgl. Mayer, Mack, 1904 S. 2–3 bzw. Hajós, Romantische Gärten, 1989, S. 52, 193.

aus.³⁶³ Eine besondere Stellung nahm dabei das gotisierende Steinhaus ein.³⁶⁴

Das Denkmal für Mack und seine Ehefrau befindet sich heute in der Pfarrkirche Kalksburg, wobei einige ursprünglich vorhandene Teile fehlen. (Abb. 103) In der Literatur wurde es häufig als Grabdenkmal bezeichnet, eine Funktion, die es aber nicht von Beginn an hatte.³⁶⁵ Ursprünglich war es im Garten Macks auf einer künstlichen Insel in einem „Monument“ genannten Bau aufgestellt.³⁶⁶ Laut Hajós war dieser Rundbau aus freimaurerischem Gedankengut entstanden und als Tempel der Vollkommenheit gedacht.³⁶⁷ Ein Stich von Carl Pfeiffer überliefert das ursprüngliche Aussehen, im Hintergrund ist der Tempel zu sehen. (Abb. 104): Eine weibliche Figur umfängt die Büste des Franz von Mack, auf dem Piedestal ist das Medaillon der Ehefrau Helena (1727–1804) angebracht. Neben ihr kniet der früh verstorbene Enkel Franz Seraph (1792–1794) an einem Opferaltar und ganz rechts steht ein Storch. Die Frauenfigur ist durch das Attribut des Storches als Allegorie der Dankbarkeit zu bestimmen.³⁶⁸ Bei Gaheis wird der Storch auch als ein Symbol der kindlichen Liebe und Treue bezeichnet.³⁶⁹ Diese Bedeutung passt auch zu den Auftraggebern, den Söhnen von Franz von Mack, die das Denkmal 1796 laut Inschrift „zu ihrer Liebe Zeichen“ weihten. Von seiner ursprünglichen Bestimmung war es, da es in erster Linie für die damals noch lebenden Eltern der Auftraggeber errichtet wurde, daher ein „romantisches Familiendenkmal“³⁷⁰ bzw. ein Denkmal des Freundschaftskultes.³⁷¹ Die Inschrift weist Mack als besonders tugendhaften Menschen aus, das Denkmal sollte als ethisches Vorbild dienen. Der Vergleich mit zwei gleichzeitig entstandenen Grabmalentwürfen, die ebenfalls die Allegorie der Dankbarkeit

³⁶³ Zum Garten: Hajós, *Romantische Gärten*, 1989, S. 193–194.

³⁶⁴ Zum Steinhaus ebenda S. 83–84 bzw. 196.

³⁶⁵ Als Grabdenkmal bezeichnet bei: Kat. *Klassizismus*, 1978, S. 164; Wurm, *Grabdenkmäler*, 1979, S. 160–164; Ruge, *Grabmal* 1996, S. 206–214; Grabner, *Malerei und Skulptur*, 1999, S. 248.

³⁶⁶ Hajós, *Romantische Gärten*, 1989, S. 51.

³⁶⁷ Hajós, *Romantische Gärten*, 1989, S. 52; Wegen der deutlichen revolutionsklassizistischen Einflüsse wurde der Bau dem französischen Architekten Thomas de Thomon, einem ehemaligen Schüler von Ledoux, zugeschrieben vgl. Buchinger, Günther: *Das Kalksburger Monument – Ein Werk des Revolutionsklassizismus in Wien*. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 50. Jg. (1996), Heft 3, S. 207–208.

³⁶⁸ Ramler, *Mythologie*, 1792, S. 478 Nr. 67 (Dankbarkeit).

³⁶⁹ Gaheis, *Wanderungen*, Band 6, 2. Auflage, 1804, S. 103.

³⁷⁰ Buchinger, *Monument*, 1996, S. 207.

³⁷¹ Ebenfalls ein solches Denkmal der „Freundschaft“ und Verbundenheit mit der Familie ist das sog. Familienmonument, das Königin Karoline von Neapel, eine Tochter Maria Theresias, im Schönbrunner Schlossgarten 1802 von Franz Christian Thaler (1759–1817) errichten ließ. Vgl. dazu Hajós, *Schönbrunner*

verwenden, zeigt, dass es sich formal nicht von einem Grabdenkmal unterscheidet, das zur Erinnerung an schon Verstorbene errichtet wurde.³⁷² (Abb. 105, 106)

Als Franz von Mack 1807 verstarb, wurde er, wie schon seine früher verstorbene Ehefrau, in der Familiengruft am alten Friedhof in Kalksburg, die er 1793 noch zu Lebzeiten hatte errichten lassen, bestattet.³⁷³ Das Denkmal im Garten diente nun der Familie als Epitaph, eine Funktion, die durch die Figur des verstorbenen Enkels von Beginn an mit angelegt war. 1820 wurden die Figuren schließlich mit behördlicher Bewilligung in die Pfarrkirche Kalksburg übertragen.³⁷⁴ Mack hatte diese von 1793 bis 1801 vom Tiroler Architekten Johann Zobel errichten und mit Fresken von Joseph Keller ausstatten lassen.³⁷⁵ Der Standort war zunächst im Kirchenschiff, heute befindet es sich in einer Seitenkapelle in der Nähe des Eingangs. Durch die Aufstellung im Kirchenraum wurde eine besondere Wertschätzung für den Stifter des Baues ausgedrückt, der dadurch in der Erinnerung der Untertanen seiner Herrschaft weiterlebte.

Der Bildhauer des Denkmals, Franz Käßmann (1751–1837), war ein Schüler von Franz Anton Zauner an der Wiener Akademie.³⁷⁶ Er kam um 1780 schon als ausgebildeter Bildhauer nach Wien und hatte 1781 bzw. 1784 bei plastischen Preisaufgaben an der Akademie mitkonkurriert, bei denen er jeweils den zweiten Preis gewann.³⁷⁷ Ab 1788 erhielt er 6 Jahre lang eine Pension von 200 fl., die der Protektor der Akademie Fürst Kaunitz gestiftet hatte.³⁷⁸ 1789 führt er wegen der besseren Auftragslage Arbeiten für ungarische Adelige aus.³⁷⁹ Seine früheste bekannte Arbeit ist das Macksche Denkmal, das zugleich als sein Hauptwerk gilt und das Einflüsse der zeitgenössischen Wiener Bildhauerei zeigen. Die additive Komposition mit

Schlossgärten, 1995, S. 148–152. Zu Thaler vgl. Kat. Nr. 9.

³⁷² Die beiden Entwürfe stammen möglicherweise von Johann Martin Fischer. Bleistift, Feder in Braun und Grau, Pinsel in Braun auf Büttenpapier Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett Inv. Nr. 35062 und 35060; Provenienz: Nachlass Franz Jäger.

³⁷³ Mayer, Mack, 1904, S. 18.

³⁷⁴ Mayer, Mack, 1904, S. 39 (dort Wortlaut des Kreisamtsdekrets).

³⁷⁵ Dehio, Wien X. - XIX und XXI. Bis XXIII. Bezirk, 1996, S. 694–695.

³⁷⁶ Zum Künstler: Krasa, Selma: Der Bildhauer Franz Käßmann und seine Arbeiten für St. Michael. Bemerkungen zu Tradition und Zeitstil in der sakralen Skulptur des Klassizismus in Wien In: Kat. St. Michael, 1988, S. 211–219.

³⁷⁷ Krasa, Käßmann, 1988, S. 211.

³⁷⁸ Krasa, Käßmann, 1988, S. 211.

³⁷⁹ Krasa, Käßmann, 1988, S. 211.

der Büste auf dem Postament und der dazu gestellten Trauerfigur ist beeinflusst von Werken Johann Martin Fischers, etwa dessen Grabmal für Bischof Kerens von 1793.³⁸⁰ (vgl. Kat. 5, Abb. 82)

Stilistisch steht das Mack-Denkmal in seinem Bemühen um Monumentalität und Klassizität, etwa in der Frontalansicht der Büste und der reinen Profilansicht des Reliefmedaillons, aber Franz Anton Zauner noch näher.³⁸¹ Vergleicht man den Faltenstil der „Dankbarkeit“ vom Mackschen Monument mit Zauners „Religion“ vom Grabmal Kaiser Leopolds II. (Abb. 93), dann ist bei Käßmann ein ähnlich weich fließender Faltenduktus mit durchscheinenden Körperformen zu finden. Auch der Realismus der Portraits des Ehepaars Mack ist beeinflusst von Zauners lebensnahen und gleichzeitig antikisierenden Büsten, beispielsweise jener von Sonnenfels von 1787. (vgl. Abb. 44)

1804 beschreibt Gaheis das Denkmal noch an seinem ursprünglichen Aufstellungsort im Garten und zieht ebenfalls einen Vergleich zu Zauner:

*„Links über der Wiese sieht man in einem Kreise von jungen Linden ein Kuppelgebäude. Unser Führer nannte es das Monument. Wir näherten uns demselben und fanden die nähmliche Ueberschrift unter dem Gesimse. Auf festem Grund erbauet ragt es aus einem mit Barrier-Steinen und Ketten umgebenen Teiche hervor. Im Teiche, mit welchem ein kleiner Kanal verbunden ist, ist ein Schiffchen. Eine Brücke führt an den Haupteingang. Beym Eintritt erinnert es an das Mausoläum in Vöslau; ist aber viel prächtiger. Auf einem Postament von böhmisch- und steyerländischem Marmor ruht eine gekappte Pyramide. Auf derselben ist aus schönen Carara-Marmor das Brustbild des Edlen v. Mack, und weiter hinab ist in Medaillon-Form das Bild seiner Gemahlinn. Eine große, weibliche, überaus schön gearbeitete Figur aus gleichem Marmor neigt sich anschmiegend gegen das Hauptbild hin; über dem Piedestall ist ein opfernder Genius und ein Storch (Zeichen der kindlichen Liebe und Treue) angebracht. Die Inschrift auf dem Fußgestelle lautet also: [...] Dieses Denkmahl ist von F. Kähsmann mit soviel Kunst ausgeführt, daß es hie und da selbst an Meisterzüge unsers Zauners erinnert. Die Wand dieses Tempels ist geschmackvoll marmorirt, und die Kuppelverzierung hat Ähnlichkeit mit jener im fürstl. Auersbergischen Tempel in der Josephstadt.“*³⁸²

Als sehenswertes Denkmal wird es 1823 auch bei Weidmann beschrieben, der auch die neue Aufstellung als Epitaph in der Kirche viel würdiger findet:

„Unter dem Bilde des heiligen Leonhard ersieht man das herrliche Denkmahl, welches Macks Kinder ihrem Vater setzten, von Kähsmanns Meisterhand gefertigt. Dieses Denkmal befand sich einst in dem runden Gebäude des Gartens (...) Es fand in diesem, von dem Gefeyerten

³⁸⁰ Krasa, Käßmann, 1988, S. 212.

³⁸¹ Krasa, Käßmann, 1988, S. 213.

³⁸² Gaheis Wanderungen, Band 6, 2. Auflage, 1804, S. 103.

*dem Herrn erbauten Tempel einen weit würdigeren Platz. Diese Monument gehört zu den ausgezeichnet'sten Arbeiten dieser Gattung. Auf einen Piedestal von steyermärkischen Marmor ruht eine kleine Pyramide. Auf derselben erblickt man die meisterhaft gearbeitete Büste Mack's aus carrarischen Marmor von ausgezeichneter Reinheit. Weiter unten ein Medaillon das Bildniß der Frau von Mack. Eine sehr schön gearbeitete weibliche Gestalt neigt sich gegen die Büste hin. Auf dem Piedestal zeigt sich ein opferndes Kind, (Macks Enkel darstellend) und ein Storch, als Emblem der Treue“.*³⁸³

³⁸³ Weidmann, Wien's Umgebungen, 1823, 5. Ausflug (= Band 5), S. 133f.

Kat. 8 Grabdenkmal Johann Georg Reich

Person: Johann Georg Reich

Lebensdaten: 24. 3. 1731-5. 10. 1796

Datierung: 1796

Standort: Wien, 23, Friedhof Mauer (als Kriegerdenkmal in Verwendung)

Material: Kalksandstein

Ursprüngliche Inschrift:

Hier ruht ein deutscher Biedermann,/ Herr Johann Georg Reich;/ Ein treuer, guter Unterthan -
Und Frommer Christ zugleich./ Im Handel und in Worte trau,/ Des Kaufmanns echtes Bild!/ Sparsam und gutfrey doch dabei/ Und gegen Arme mild./ Allein was er als Gatte war,/ Was er als Vater erst gewesen,/ Das kann man an der Kinderschaar/ und seiner Gattin Thränen lesen./ Geboren den 24. März 1731, gestorben den 7. Oct. 1796.³⁸⁴

Johann Georg Reich war ein „Spezereihändler“ (d. h. Gewürzwarenhändler), der in Wien „zum weißen Rössel am Hohenmarkt, nächst dem Brunnhaus, Nr. 49“³⁸⁵ wohnte.

Wahrscheinlich kam er als Sommergast nach Kalksburg oder besaß hier ähnlich wie Franz Edler von Mack (vgl. Kat. Nr. 7) ein Landhaus.³⁸⁶ Nach seinem Tod wurde er am Friedhof der Ortschaft Kalksburg (heute Wien 23) bestattet. An seinem Grabdenkmal, das später als Kriegerdenkmal weiterverwendet wurde, beugt sich eine verschleierte Frauengestalt trauernd über eine Urne, die auf einem Postament in Form eines antiken Grabaltars steht. (Abb. 107, 108)

Auftraggeberin war wahrscheinlich die Ehefrau, auf deren „Thränen“ auch in der sehr gefühlsbetonten Inschrift hingewiesen wird. Der unbekannte Bildhauer der Skulptur greift auf den weit verbreiteten Typus in der klassizistischen Grabplastik „Trauernde an der Urne“ zurück. In diesem Fall verbildlicht die Figur gleichsam die Gefühle der zurückgebliebenen Witwe bzw. kann auch als Allegorie der ehelichen Liebe gelesen werden. Als deren Kennzeichen nennt Karl Wilhelm Ramler in seinem ikonographischen Handbuch unter anderem den Schleier. Im Falle des Todes des Ehepartners sitzt die Allegorie der ehelichen

³⁸⁴ Inschrift zitiert nach: Gaheis, Wanderungen, 6. Band, 2. Auflage, Wien 1804, S. 121–122.

³⁸⁵ Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, XI. Band, 1915, Nr. 9/10, S. 178.

³⁸⁶ Ebenda, S. 178.

Liebe dann weinend bei einer Urne oder einem Grabmal.³⁸⁷

Die schweren Formen der Figur und der Faltenduktus orientieren sich an der kurz vorher entstandenen trauernden „Religion“ vom Grab Kaiser Leopolds II. (vgl. Kat. 6, Abb. 93). Für die Zeitgenossen stellten solche Grabmonumente, obwohl sie nicht für eine berühmte Person errichtet worden sind, auf Grund ihrer ästhetischen Wirkung ein lohnendes Besuchsziel dar. So beschreibt Gaheis auf seiner „Spazierfahrt nach Kalksburg“, dass er und sein Begleiter von diesem schön gearbeiteten Grabmal angezogen wurden. Nachdem sie das Grabmal betrachtet und die Inschrift gelesen hatten, gingen sie schweigend und „*mit Empfindungen, denen ähnlich, wie wir im Leichenhofe auf der Schmelz hatten, wieder in das stille Dörfchen zurück.*“³⁸⁸

Der Grabstein wurde nach der Auflassung des Orts-Friedhofes Kalksburg 1913 vom Pfarrer an die Gemeinde Kalksburg geschenkt³⁸⁹, die ihn auf dem Friedhof Mauer unter dem Friedhofskreuz aufstellte, wo er heute als Kriegerdenkmal dient.

³⁸⁷ Ramler, Mythologie, 1792, S. 87, Nr. 72: „Die Kennzeichen der ehelichen Liebe sind ein Schleyer, zwey verbundene Herzen und zwey Tauben; neben ihr liegt eine brennende Hochzeitsfackel. Diese Fackel ist ausgelöscht, wenn die eheliche Liebe weinend bey einer Urne oder einem Grabmahle sitzt.“

³⁸⁸ Gaheis, Wanderungen, 6. Band, 2. Auflage, Wien 1804, S. 121–122.

³⁸⁹ Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, XI. Band, 1915, Nr. 9/10, S. 178.

Kat. 9 Franz Christian Thaler: Grabdenkmal Carl Sebastian de Croix, Comitis de Clerfayt

Person: Franz Sebastian Carl Josef de Croix, Graf von Clerfayt

Lebensdaten: 1733–1798

Künstler: Franz Christian Thaler (Thaller) (1759–1817)

Datierung: 1799

Auftraggeber: Carl Freiherr von Spangen, der Neffe des Verstorbenen

Standort: Wien 17, Hernalser Friedhof, ehemals auf dem dortigen Kalvarienberg

Material: Kalksandstein

Ursprüngliche Inschrift: ³⁹⁰

Car. Com. A. Clerfayt. Hanon. Montanus/ In. Castris. Adultus/ In. bello. Contra. Fidericum.
/Legionis/ Crescente. Ad. Albim. Istrum. Mosam. Rhen. Gloria/ Agminum. Praefectus/ In.
Acie. Fulmen. Hostes. Terorre/In. Difficilimo. Receptu. Illaesus. Orbem Admira-/tione.
Complevit/ Laborum. Summa/Ingens. Gallorum. Ad. Morguntiam. Strages/ Aggerum.
Audacissimo. Insuperandorum/ Repentia. Vltra. Fidem. Expugnatio/ Post. Novem. Lustra.
Veteranus/ Inter. Penates. Musas. Amocos Vindobonae. Con-/quiescens/ Obiit. XII. Cal. Sext.
MDCCIIIC. Aet. A. LXV./ Dolente. Caesare. Moerente. Austria/ Lugente. Factorum. Teste.
Exercitu/Avunculo. Nepos. Maistro. Discipulus/ Beneficentissimo. Haeres/ L. L. Pos./
Legionis. Clerfeytanae. Protrobunus/ Car. L. Bar. A. Spangen/ MDCCIC./

Übersetzung: ³⁹¹

Hier ruht Carl Graf von Clerfayt, geboren zu Mons in der Graffschaft Hennegau. Er war von Jugend auf Soldat. Bey den rühmlichen Vorfällen des siebenjährigen Krieges an der Elbe, Donau, Mosel, am Rhein war er schon Truppenanführer. Gleich einem Blitzstrahl erfüllte er in der Schlacht die Feinde mit Schrecken, und durch seinen klugen Rückzug die Welt mit Bewunderung. Die Krone seiner Anstrengungen war die große Niederlage der Gallier bey Mainz, und die unglaublich schwere Erstürmung der Verschanzungen. Nach 45jährigen Diensten starb er zu Wien, umgeben von den Seinigen, von den Musen und Freunden, den 21. August 1798, im 65. Lebensjahre, betrauert von seinem Kaiser, beweint von Oesterreich, und dem Zeugen seiner Thaten dem Kriegsheere. Dies Denkmahl setzte dem Onkel der Neffe, dem Lehrer der Schüler, dem Wohlthäter der Erbe: Carl Freiherr von Spangen, Obristenleutenant bey dem Clerfaytischen Regimente. 1799.

³⁹⁰ Zitiert nach: Gaheis, Wanderungen, Bd. 3, 1800, S. 245.

³⁹¹ Zitiert nach: Gaheis, Wanderungen, Bd. 3, 1800, Nachtrag, S. 245-247.

Heutige Inschrift:

Auf dem Gruftdeckel:³⁹²

Hic / ossa ovie scunt/ Exel dom car Sebst de Croix / Comititis de Clerfayt / Avrei verleris/
Simul ordi Milit. M. Theresiae/ Magnae Crucis Ecutis/ Aug. A. Consil intimis/ Rom. Imp.
Regiment Praefect/ Exercituum Maeescalci/ R. L. / Legionis Caes. Tribunipriet/ Cuius
Memorae/ Monumentum ad/ Fedem Montis Calvariae/ Positum/ MDCCIC.

Auf der Tafel:

Ruhestätte/ des k. k. Feldmarschalls/Grafen Glerfayt./ (geboren 1733. gestorben 1798.)/
errichtet von den Bürgern Wiens/ und renoviert den 20. Juny 1830/ von seinen Enkeln, den
Grafen/ Philipp. Carl und Ludwig/ von Spangen. Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies/
Inhaber des Militär-Maria Theresien-Ordens/ Kaiserlicher Feldmarschall.

Der österreichische Feldmarschall Carl Graf Clerfayt, geboren zu Bruille im Hennegau, war ein verdienter Soldat der österreichischen Armee, Ritter des goldenen Vlieses und Träger des Großkreuzes des Maria-Theresien-Ordens. Er wirkte bei zahlreichen Schlachten im Siebenjährigen Krieg, im bayrischen Erbfolgekrieg und den Türkenkriegen erfolgreich mit.³⁹³

Gemäß seiner testamentarischen Anordnung wurde er am Kalvarienberg von Hernals bestattet.³⁹⁴ Das Grabdenkmal wurde von dort zunächst auf den alten Hernalser Friedhof und 1883 auf den heutigen Standort am neuen Hernalser Friedhof übertragen.³⁹⁵ (Abb. 109-111)

Die früheste Beschreibung des Grabmals Clerfayt noch in seiner ursprünglichen Umgebung erfolgte durch Gaheis: *„Wir bestiegen den Calvarienberg, und labten uns an der herrlichen Aussicht, die sein Gipfel gewährt. (...) Nun wendeten wir uns zu dem Grabmahl an der Ostseite des Berges. Es wurde i. J. 1800 dem Andenken des in Wien verstorbenen k. k. Generalfeldzeugmeisters Grafen von Clerfayt errichtet. Auf einem umgitterten Hügel, zu welchem einige Stufen hinaufführen, ruht ein Grabstein und auf demselben eine Urne. An der Seite des Grabsteins sitzt in trauernder Stellung ein Krieger, und ein anderer hält sein Schild über die Urne.“*³⁹⁶

Das Grabdenkmal besteht aus einer auf einem Postament stehenden Urne, die mit einem

³⁹² Zitiert nach: Ruge, Grabdenkmäler, 1996, S. 225.

³⁹³ Zur Person vgl. Wurzbach, Bd. 2, 1897, S. 385.

³⁹⁴ Wurzbach, Bd. 2, 1897, S. 385.

³⁹⁵ Monatsblatt des Alterthums-Vereins zu Wien, Nr. 2, Februar 1885; S. 8; Knispel, Geschichte der Wiener Friedhöfe, Bd. 1, 1992, S. 122.

³⁹⁶ Gaheis, Wanderungen, Bd. 3, 1800, S. 132.

Trauertuch bedeckt ist und neben der Helm und Feldherrnstab liegen. An der Seite lehnt eine lebensgroße weibliche Figur, die mit ihrem Schild die Urne beschirmt. Sie trägt Helm und Brustpanzer. Auf der anderen Seite des Postaments sitzt die Figur eines Ritters, der seinen behelmten Kopf mit geöffnetem Visier nachdenklich auf seine Hand stützt.

Der Auftraggeber des Denkmals war der Neffe Clerfayts, Carl Freiherr von Spangen³⁹⁷, der ausführende Künstler der Zauner-Schüler Franz Christian Thaler (auch Thaller, 1759–1817).

³⁹⁸ Thaler war nach einer Ausbildung bei Franz Xaver Nißl in Fügen in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts in Augsburg und München tätig. 1785 wurde er wieder Mitarbeiter bei Nißl und arbeitete bei dessen Arbeiten für das Kloster Fiecht mit. 1788 schuf er die Reliefs in der Kirche der Kaunitz' schen Herrschaft in Austerlitz. 1786–1792 war er als Schüler an der Wiener Akademie, 1794 erlangte er dort einen Preis für eine Büste Kaiser Franz II. 1802 schuf er im Auftrag von Königin Karoline von Neapel das sogenannte Familienmonument zur Erinnerung an ihre Mutter Maria Theresia.³⁹⁹ Seit 1802 war Thaler auch am k. k. Antikenkabinett beschäftigt, wo er seit 1804 bis zu seinem Tode die Stelle eines „Statuars“ bekleidete und mit der Restaurierung der Antiken betraut war.

Die weibliche Figur wurde in der Literatur als Athena (Minerva) bezeichnet⁴⁰⁰, da sie als Göttin des klug geführten Krieges auf die militärischen Erfolge Clerfayts verweist.

Bei der Figur des trauernden Ritters (Abb. 111) orientierte sich Thaler in Aussehen und Haltung am Ritter vom Grabmal Loudon (1790, Kat. 2, Abb. 50), das sein Lehrer Zauner geschaffen hatte. Der Typus des Ritters fand von dort ausgehend später Eingang in zahlreiche andere militärische Grabdenkmäler, er wurde gleichsam zu einem Topos bei Militärangehörigen. Im Jahr 1835 erwähnt Schmidl bei der Beschreibung des Clerfayt-Monuments daher, dass es im „gewöhnlichen Style militärischer Monumente“ ausgeführt sei, wo ein trauernder Krieger an einer Urne sitzt.⁴⁰¹ Das Grabmal für den Oberleutnant Rudolf

³⁹⁷ Gaheis, Wanderungen, Bd. 3, 1800, S. 134.

³⁹⁸ Thieme-Becker, Bd. XXXII, 1938, S. 577.

³⁹⁹ Dieses Denkmal besteht aus einer Urne oder Vase auf einem hohen Granitpfeiler. An der Vorderseite trägt er das Medaillonportrait der Auftraggeberin und ihrer Kinder. vgl. Hajós, Schönbrunner Schlossgärten, 1995, S. 148-152.

⁴⁰⁰ Als Athene bezeichnet bei Capra, Laudongrab, 1968, S. 310; sowie Ruge, Grabmal, 1996, S. 227. Nur Matsche- von Wicht, Kriegerdenkmal, 1994, S. 61 bezeichnet sie als Austria oder Germania.

⁴⁰¹ Schmidl, Wiens Umgebungen, Band 1, 1835, S. 103.

Graf von Nesselrode (gest. 1830) am ehemaligen Matzleinsdorfer Friedhof (Waldmüllerpark) ist ein weiteres noch erhaltenes Beispiel dieses Typus. (Abb. 112)

Kat. 10 Grabdenkmal Joseph Weber Edler von Fürnberg

Person: Josef Weber Edler von Fürnberg

Lebensdaten: 24. 2. 1742–13. 9. 1799

Datierung: 1799

Standort: Wieselburg, NÖ, Pfarrkirche, Nordwand außen am Langhaus

Material: Kalksandstein, Inschriftentafel aus Marmor

Maße: Sockel: 70 cm

Figur 190 cm

Stele: B: 66 cm; H: 130 cm

Inschrift⁴⁰²:

Hier ruhet/Jos. Edl. v. Fürnberg D.[es] H.[heiligen] R.[ömischen] R[reiches]. u.[nd] D./
 (...) Erbl. Ritter N. Ö. (Herr und Land)stand, k. k./ Obrister (d.) Inf. u. vormals Eigenthüme(r)
 der von/ ihm im J. 795 an den allerh. k. k. Hof ver-/ [kauften] großen, durch ihn so sehr
 verschönerten/ u. ber(eic)herten besonders d(urch) ihre H(ol)z-/ schwemmwerke so
 berühmten Herrschaften:/ Weinzirl, Leiben, (Pöck)stall, Gutttenbrunn u. m. a/ (in d)er Nähe
 der (Gruft) seiner Väter, doch/ nach eigener Anordnung auf freyen Gottesacker/ von den
 (vie)llen Stürmen des Leb(ens) aus./
 Geb. den 24. Seb. 742 u. gest. d. (.....)799./ Wahre Religion, hei(ß)e Vaterlandsliebe,/
 unermüdete Thätigkeiten und durch keinen Undan(k)/ (einzu)schränkende Wohltätigkeit/
 waren d. Man(nes)/ Tugenden seines biedern Charackters./ Den besten verdienten Lohn/ des
 Him(me)ls erfehlen unsere dankbarsten/ Wünsche für ihn.
 J. H. v. W./ H. J.

Text auf der Urne: unleserlich

Josef Weber Edler von Fürnberg war als früher Industrieller für das südliche Waldviertel von zentraler Bedeutung.⁴⁰³ Um 1768 kaufte er die Herrschaft Pöggstall und dann die Gebiete um Gutenbrunn, Martinsberg und den Weinsberger Forst. Sein wirtschaftlicher Aufstieg ist vor allem damit verbunden, dass in der Stadt Wien ein sehr großer Bedarf an Brenn- und Bauholz bestand, wodurch Holz im Wert sehr stark gestiegen war. 1774 wurde Fürnberg das Privileg zur Errichtung einer Holzschwemme gewährt, mit dem Recht, auf den Flüssen Holz zu triftten. In Luberegg errichtete er einen Stapelplatz und ein Schloss zur Verwaltung der

⁴⁰² Die Inschrift ist stark abgewittert, bereits unleserliche Teile, die durch runde Klammern gekennzeichnet sind, konnten zum Teil ergänzt werden nach: Denk, Stefan: Kirchliche Altertümer in der Pfarre Wieselburg, Amstetten 1953, S. 16.

Holzschwemme. In Leiben entstand eine Papierfabrik, in Gutenbrunn wurde eine seit 1599 bestehende Glasfabrikation ausgebaut. Dort war der wegen seiner Zwischengoldgläser berühmte Glaskünstler Josef Mildner tätig. 1791 konnte Fürnberg eine Postlinie mit Stationen in Luberegg, Pöggstall und Gutenbrunn errichten. Der Kaiser gewährte ihm das Postprivileg und er erhielt die von ihm gegründeten Poststationen als Erbeigentum. Fürnberg kam schließlich in wirtschaftliche Schwierigkeiten, da Joseph II. 1786 das Heizen mit Holz für die Glaserzeugung zur Schonung der Wälder verboten hatte. Hoch verschuldet verkaufte Fürnberg 1795/96 seine Besitzungen im südlichen Waldviertel an den kaiserlichen Familienfonds. Um den Erlös erwarb er die Poststationen von Melk und Purkersdorf, die er neu erbauen ließ, später auch jene von Perschling. Er wollte sein Postimperium noch durch die Erwerbung der Poststation St. Pölten ausbauen, starb aber kurz davor 1799 im Alter von 57 Jahren in Melk.

Sein Grabdenkmal aus Kalksandstein befindet sich an der Außenmauer der Pfarrkirche Wieselburg und ist von einem Gitter umgeben. (Abb. 113-115) Es wurde bei der Gruft der Fürnberg aufgestellt, die sich an dieser Stelle unter dem Langhaus der Kirche befindet.⁴⁰⁴ Eine Urne steht auf einem Postament und dieses wiederum auf einem hohen Sockel mit einer rundbogigen Nische, die ein antikes Arkosolgrab zitiert. An das Postament lehnt sich rechts eine weibliche Figur, die sinnend zu Boden blickt und links sitzt ein trauernder Putto, der sich auf das Wappen von Fürnberg stützt. Die Urne hat Henkel in Form von zwei Sphingen und trägt eine heute nicht mehr lesbare Inschrift.

Am Grabdenkmal wurde als Figureschmuck wieder die so häufig vorkommende Trauernde an der Urne verwendet. Ihren rechten Fuß hat sie überkreuzt gestellt, eine fast unmotiviert erscheinende Haltung, die aber ein Standmotiv antiker Skulptur zitiert und Ruhe und Betrübnis ausdrücken soll.⁴⁰⁵

Die Inschrift des Grabdenkmals weist nicht nur auf den wirtschaftlichen Aufstieg und den Verkauf der Herrschaften an das Kaiserhaus hin, sondern erwähnt auch, dass Fürnberg, „in

⁴⁰³ Zur Person vgl. <http://geschichte.landesmuseum.net> (Artikel Josef Weber von Fürnberg) [1. 11. 2006].

⁴⁰⁴ Denk, Wieselburg, 1953, S. 16.

⁴⁰⁵ Winkelmann weist darauf in seiner Geschichte der Kunst des Altertums hin, Wiener Ausgabe 1776, vgl. Gerlach, Antikenstudien, 1973, S. 160. Anm. 325.

der Nähe der Gruft seiner Väter, doch nach eigener Anordnung auf freyen Gottesacker von den viellen Stürmen des Lebens“ ausruht. Durch den Aufstellungsort des Grabmals an der Kirchenmauer und in der Nähe der Familiengruft wird die sozial herausgehobene Stellung deutlich. Auf Fürnbergs wirtschaftlichen Aufstieg als Postmeister und Holzhändler weist auch das seitlich am Grabmal angebrachte Relief mit den Posthörnern und dem Merkurstab hin. (Abb. 115) Vergleichbare Trophäenanhänge mit Symbolen des Postwesens befinden sich auch am reichen Fassadenschmuck der Poststation Melk, die Fürnberg 1794 vom Wiener k. k. Cameralbaumeister Franz Wipplinger erbauen ließ.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Zu den Bauten Fürnbergs vgl. Schwarz, *Klassizismus*, 1982, S. 29–30.

Kat. 11 Antonio Canova: Grabdenkmal (Kenotaph) Erzherzogin Marie Christine

Person: Erzherzogin Marie Christine

Lebensdaten: 13. 5. 1742–23. 6. 1798

Künstler: Antonio Canova (1757–1822)

Datierung: 1798–1805

Auftraggeber: Herzog Albert von Sachsen-Teschen

Standort: Wien I, Augustinerkirche, rechtes Seitenschiff

Material: Carrara-Marmor, Verzierungen aus vergoldetem Metall

Maße:⁴⁰⁷

Basis: H: 0,86; L: 4,88 m; B: 1,51 m Hoch

Pyramide: H: 4,88 m

Inschrift: MARIA CHRISTINA AVSTRIACA / UXORI OPTIMAE ALBERTVS

Marie Christine war das fünfte Kind von Kaiserin Franz Stephan I. und Kaiserin Maria Theresia.⁴⁰⁸ 1766 heiratete sie in Pressburg den gleichaltrigen Herzog Albert-Kasimir von Sachsen-Teschen (1742–1822). Die Ehe war die einzige reine Liebesheirat, die Maria Theresia einem ihrer Kinder erlaubte. Um den nicht mit Vermögen ausgestatteten Albert eine standesgemäße Stellung zu geben und das junge Paar in ihrer Nähe zu haben, macht ihn Maria Theresia 1765 zum Statthalter von Ungarn mit der Residenz im Pressburger Schloss. Die ungarische Hauptstadt Pressburg wurde unter dem Statthalterpaar zu einem blühenden kulturellen Zentrum. Albert baute mit Hilfe seiner Ehefrau die größte Kupferstichsammlung der Monarchie auf, die graphische Sammlung „Albertina“. Nach dem Tod der Kaiserin 1780 entfernte Kaiser Joseph II. die Schwester vom Hof, zu der er ein gespanntes Verhältnis hatte. Zusammen mit ihrem Ehemann wurde sie zur Statthalterin der Niederlande, allerdings ohne politische Verantwortung. Die Versuche Josephs II., seine Reformen durchzubringen, führten schließlich 1789 zur Revolution, vor der die Statthalter nach Deutschland fliehen mussten. Nach der Wiedereroberung der Niederlande kamen sie nach Brüssel zurück, verließen aber die Niederlande nach dem französischen Einfall 1792 endgültig. Die Erzherzogin verstarb am 23. Juni 1798 und wurde in der Kapuzinergruft beigesetzt.

⁴⁰⁷ Maße nach Wolfsgruber, Cölestin: Die Hofkirche zu St. Augustin in Wien, Augsburg 1888, S. 34.

⁴⁰⁸ Die Angaben zur Person folgen Hamann, Habsburgerlexikon, 1988, S. 312–315.

In der Augustinerkirche über der Herzgruft der Habsburger setzte der trauernde Witwer ihr ein Denkmal (Kenotaph), das Antonio Canova geschaffen hatte. (Abb. 116-122)

An die Wand der Kirche ist über einem Stufenunterbau eine monumentale Pyramide projiziert, an der das Profilbildnis der Verstorbenen angebracht ist. Es wird von der Allegorie der Glückseligkeit präsentiert. Auf eine offene Tür, welche die Illusion erweckt, sie führe in das Innere einer Grabkammer, bewegt sich ein Trauerzug von sechs vollplastischen lebensgroßen Figuren zu. Voran schreitet, begleitet von zwei Mädchen, eine Allegorie der Tugend (Virtù) der Verstorbenen mit einer Urne, ihr folgt in gemessenem Abstand eine antikisch gekleidete Frau, die einen alten Mann führt. Ihre Bezeichnung wird im Lauf des Entstehungsprozesses wechseln, einmal wird sie Pietà, ein anderes Mal Carità oder Bontà genannt. An der Seite des alten Mannes geht - von diesem fast ganz verdeckt - ein kleines Kind. Auf der rechten Seite lehnt sich ein trauernder Genius an einen ruhenden Löwen. Canova stellte mit dieser Gruppe die Trauer des Witwers und die Stärke der Verstorbenen dar; den Figuren sind die jeweiligen Wappen beigegeben.

Da das Werk bereits sehr ausführlich in seiner Genese erforscht ist, möchte ich vorrangig auf die Neuerungen und Paradigmenwechsel eingehen, die sich an diesem Grabmal erkennen lassen.⁴⁰⁹ Ausschlaggebend für die Erteilung des Auftrages an Canova war der Umstand, dass dieser bald nach dem Tod der Erzherzogin als Begleiter des Fürsten Abbondio Rezzonico Ende Juli/Anfang August 1798 in Wien eintraf.⁴¹⁰ Der eigentliche Zweck seiner Reise war aber, von Kaiser Franz II. (I.) als Rechtsnachfolger der Republik Venedig, deren Gebiet 1797 an Österreich gefallen war, eine Fortzahlung seiner Staatspension zu erhalten.⁴¹¹ Die Entstehungsgeschichte des Denkmals lässt sich durch den erhaltenen Briefwechsel zwischen Künstler und Auftraggeber sowie durch Skizzen und einen Bozzetto rekonstruieren:⁴¹² Der

⁴⁰⁹ Die Entstehung des Werkes wurde ausführlich von Selma Krasa untersucht. Vgl. Krasa, Christinendenkmal 1967/68, S. 67–134. Auf diesen Aufsatz zur Entstehungsgeschichte des Denkmals stützt sich auch meine Ausführung zum Monument. Dieselbe Autorin gibt eine Zusammenfassung im Ausstellungskatalog „Monumente“ von 1994 vgl. Krasa, Selma: Das Grabmal der Erzherzogin Marie Christine, in: Krasa/Bösel: Monumente, 1994, Kat. 5–7, S. 31–37. Weiters zu dem Grabmal: Gause-Reinhold, Christinendenkmal, 1990; Busch, Sentimentalische Bild, 1993, S. 225–235 und zuletzt Schemper-Sparholz, Ingeborg: Grabdenkmal der Erzherzogin Marie Christine in: In: Frodl, Geschichte der Kunst in Österreich 19. Jhd., 2002, S. 468.

⁴¹⁰ Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 68.

⁴¹¹ Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 69.

⁴¹² Vgl. dazu ausführlich Krasa, Christinendenkmal, 1967/68 speziell S. 68–82.

damals erteilte Auftrag gab Canova die Gelegenheit, ein weit vorangeschrittenes Projekt für ein Monument für Tizian in der Frari-Kirche in Venedig in leicht veränderter Form zu realisieren.⁴¹³ Der erste Gesamtentwurf (Abb. 123) wurde am 23. November 1798 nach Wien gesandt und von Canova in einem Brief erläutert.⁴¹⁴ Ein Vergleich mit dem Entwurf zum Tizianmonument (Abb. 124) zeigt, dass die Gesamtkomposition genau übernommen worden ist, es kam lediglich zu einer Verschiebung der allegorischen Bedeutungen: Beispielsweise folgten beim Tizianmonument die Personifikationen von Skulptur und Architektur derjenigen der Malerei mit der Aschenurne. Aus diesen wurden die Tugend der Verstorbenen und die weibliche Figur der Barmherzigkeit (*Carità*), die einen alten, blinden Mann führt. Der sitzende Genius mit Füllhorn und Palette wurde zum Genius der Prinzessin mit dem Wappen der Familien Habsburg und des sächsischen Hauses umgewandelt. Albert hatte bei der Auftragsvergabe schon Vorstellungen geäußert, so wünschte er sich noch im traditionellen Sinn ein Grabmal mit Tugenden der Verstorbenen. Ihm war es daher wichtig, dass die hervorstechendste Eigenschaft seiner Frau, die Barmherzigkeit, die als Attribut ein brennendes Flämmchen auf ihrem Kopf trägt, dargestellt wurde.

Mit der gesamten Komposition war der Herzog offenbar sehr zufrieden, allerdings hatte er noch Änderungswünsche, die die allegorische Bedeutung einzelner Figuren betrafen, die er in einem Brief vom 30. März 1799 übermittelte.⁴¹⁵ So sollten das Mitleid oder die Wohltätigkeit das Portrait der Erzherzogin zur himmlischen Glückseligkeit emporheben. Weiters wünschte sich Albert, dass die Stärke, eine ihrer anderen charakteristischen Tugenden, dargestellt werde, sowie dass die eheliche Zärtlichkeit trauernd Weihrauch und Gaben niederlege. Die Antwort Canovas auf diesen Brief zeigt, dass es dem Künstler im Grunde genommen nur sehr wenig auf die einzelnen Allegorien und ihre Bedeutung ankam.⁴¹⁶ Zur Verwirklichung der künstlerischen Gesamtidee war er sofort bereit, Alberts Wunsch nachzukommen und die Glückseligkeit über dem Grabmal in *Pietà* umzubenennen.⁴¹⁷ Eine zweite weibliche Figur an dieser Stelle lehnte er aber aus künstlerischen Erwägungen ab, dafür benannte er die

⁴¹³ Zum Tizianmonument und seinen Entwürfen, vgl. Krasa, *Christinendenkmal* 1967/68, S. 68–69.

⁴¹⁴ Zum Brief bzw. Entwurf: Krasa, *Christinendenkmal*, 1967/68, S. 70–71; Krasa, *Christinendenkmal*, 1994, S. 32.

⁴¹⁵ Krasa, *Christinendenkmal*, 1967/68, S. 75; Krasa, *Christinendenkmal*, 1994, S. 34.

⁴¹⁶ Krasa, *Christinendenkmal*, 1967/68, S. 75.

⁴¹⁷ Letztendlich bleibt es bei dieser Figur bei der ursprünglichen Benennung, vgl. Krasa, *Christinendenkmal*,

weibliche Figur, die den alten Mann und das Kind führt, in Bontà (Güte) um. Da die Allegorie der Stärke durch das vorhandene Figurenrepertoire nicht mehr zu besetzen war, wurde sie durch die Einführung des Löwen rechts vom Tor ausgedrückt, der Jüngling charakterisiert nunmehr Herzog Albert und beide zusammen die eheliche Zärtlichkeit.⁴¹⁸ In seinem Antwortschreiben vom 15. Mai 1799 stimmte Herzog Albert Canova in allen Punkten zu, vor allem der Löwe wurde als sehr überzeugende Lösung gutgeheißen.⁴¹⁹ Der daraufhin nach Wien gesandte zweite Gesamtentwurf (Abb. 125) stimmt bis auf Kleinigkeiten (Weglassen des Flämmchens auf dem Haupt der Carità/Bontà, Inschrift, fehlender Teppich auf der Stufe, Anordnung der Schilde, Sitzmotiv des Genius) mit der Endfassung des Grabdenkmals überein.⁴²⁰ Canova war es mit diesem Konzept gelungen, seine Vorstellungen von einem Denkmal zu realisieren und gleichzeitig konnte es vom Auftraggeber akzeptiert werden, da es auch eine klassische Lesbarkeit im Sinn einer Herrscherallegorese und -apotheose zuließ.⁴²¹ Die Umbenennungen der einzelnen Figuren machen aber den Bedeutungsverlust der Allegorie deutlich.⁴²² Werner Busch weist daher besonders auf die relativ offene Ausdrucksdimension des Monumentes hin, die der Betrachterprojektion einen gewissen Spielraum ließ.⁴²³ Weiters zeigt die Auftragsabwicklung, dass sich die Rolle des Künstlers im höfischen Rahmen geändert hatte.⁴²⁴ Canova wollte kein Hofkünstler sein; um seine Autonomie zu wahren, hatte er sich ausgehandelt, dass die Ausführung des Monuments teilweise in Rom, teilweise auf habsburgischem Territorium in Venedig erfolgen sollte.⁴²⁵ Im Juli 1800 war dann das Gipsmodell fertig.⁴²⁶ Danach wurden die einzelnen Marmorblöcke in Carrara besorgt und die Figuren ausgearbeitet, wobei Canova, der diesbezüglich einen Vertrag mit Herzog Albert hatte, diese Arbeiten zum größten Teil eigenhändig ausführte.⁴²⁷ Die für die

1967/68, S. 75.

⁴¹⁸ Zu den verschiedenen Detailstudien zur Genius-Löwe Gruppe vgl. Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 76–77.

⁴¹⁹ Krasa, Christinendenkmal 1994, S. 34.

⁴²⁰ Vgl. Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 78. Dieser Entwurf bildete die Arbeitsgrundlage für das Gipsmodell in Originalgröße.

⁴²¹ Busch, Sentimentalische Bild, 1993, S. 226.

⁴²² vgl. dazu Busch, Sentimentalische Bild, 1993, S. 225.

⁴²³ Busch, Sentimentalische Bild, 1993, S. 226.

⁴²⁴ Busch, Sentimentalische Bild, 1993, S. 225.

⁴²⁵ Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 79.

⁴²⁶ Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 78.

⁴²⁷ Zu den Vertragsbedingungen vgl. Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 81.

damaligen Verhältnisse sehr hohen Kosten des Monuments betrugen 16.000 venezianische Zechinen (1 Zechine = 1 Dukat), die in 5 Raten bezahlt wurden. Dazu kamen noch weitere 2000 Zechinen für Transport und Aufstellung.⁴²⁸

Bezeichnend für die neue Auffassung bezüglich des Grabdenkmals ist auch, dass über den Aufstellungsort des Monuments keine Klarheit herrschte. Zuerst war die an die Augustinerkirche angeschlossene Georgskapelle vorgesehen, wo sich bereits das Grabdenkmal für Kaiser Leopold II. (vgl. Kat. 6) befand. Während der schon laufenden Arbeiten schlug Herzog Albert zum Entsetzen des Bildhauers vor, das Grabdenkmal als eine Verzierung eines Brunnens zu verwenden.⁴²⁹ Die Idee wurde wieder fallengelassen, aber auch Canova selbst dachte an einen möglichen anderen Aufstellungsort. Er veranlasste 1803 Pietro Nobile, der damals Stipendiat in Rom war, Entwürfe für einen Grabtempel zu machen, der zur Aufstellung in einem Park, etwa dem Augarten, bestimmt gewesen wäre.⁴³⁰ Herzog Albert bevorzugte jedoch, trotz der schlechten Lichtverhältnisse, den traditionellen Kirchenraum. Erst 1804 teilte er Canova mit, dass nun ein günstigerer Platz für das Monument, nämlich eine Seitenwand in der Augustinerkirche selbst, zur Verfügung stand.⁴³¹ Diese Unsicherheiten bezüglich der Aufstellung zeigen, dass ein Monument nicht mehr für eine vorgesehene Örtlichkeit gefertigt wurde, sondern es wurde im Grunde genommen ein selbstreferenzielles, für sich bestehendes Kunstwerk geschaffen, das frei verfügbar war.⁴³²

Ab Juni 1805 erfolgte die Zusammenstellung und Aufstellung vor Ort unter Anwesenheit Canovas und dauerte bis in den Herbst desselben Jahres.⁴³³ Zur Enthüllung des Denkmals erschien ein Stich von Pietro Bonato, der noch die ursprünglich vorgesehene, später korrigierte Inschrift zeigt.⁴³⁴ (Abb. 126) Wahrscheinlich ließ Herzog Albert daher eine

⁴²⁸ Zu den Zahlungsmodalitäten vgl. Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 79–80; In Gulden betrugen die Kosten 85.000 fl. vgl. Wolfsgruber, St. Augustin, 1888, S. 3.

⁴²⁹ Die Idee stand im Zusammenhang mit der Albertinischen Wasserleitung, der ersten Wasserleitung Wiens, die nach einem testamentarischen Wunsch der Erzherzogin ab 1803 gebaut wurde. Vgl. Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 83.

⁴³⁰ Zu diesen Entwürfen vgl. Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 84–86.

⁴³¹ Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 87.

⁴³² Vgl. Busch, Sentimentalisches Bild, 1993, S. 230.

⁴³³ Französische Truppen besetzten Wien am 13. November 1805 (3. Koalitionskrieg), erst kurz davor reiste Canova ab. Vgl. Krasa Christinendenkmal, 1967/68, S. 88.

⁴³⁴ Krasa Christinendenkmal, 1967/68, S. 93.

weitere Ansicht von Jakob Merz radieren.⁴³⁵ (Abb. 127) Domenico Marchetti radierte eine Detailansicht, nämlich die besonders bewunderte Gruppe der Mildtätigkeit mit Bettler und Kind.⁴³⁶ (Abb. 128) Neben solchen Reproduktionsstichen und Beschreibungen des Monuments⁴³⁷, gibt es noch freiere Rezeptionen. So schrieb Johann Melchior von Birkenstock, Rat an der k. k. Akademie der bildenden Künste, 1805 eine poetische Verherrlichung des Christinengrabmals.⁴³⁸ Neben dem Prolog beschrieb er die einzelnen Figurengruppen, unter anderem dachte der Autor über den Weg der Rückenfigur ins Grab nach. Die Illustrationen der lateinischen Ausgabe schuf Carl Agricola, der auch ein Blatt radierte, welches das Mädchen nun nicht mehr als Rückenfigur, sondern von vorne zeigt, in einer Position, die der Betrachter normalerweise nicht sehen kann. (Abb. 129) In Giuseppe Carpanis „*Spiegazione drammatica*“ (1806) wurden die Figuren des Grabmals sogar zu Akteuren eines Trauerspiels in vier Akten.⁴³⁹

Das Grabdenkmal der Erzherzogin zeigt einmal mehr die veränderte Einstellung der Zeit zum Tod: Nicht mehr die Apotheose der Verstorbenen steht im Mittelpunkt der Darstellung, sondern die trauernden Hinterbliebenen, die die Erinnerung an ihre Tugend wach halten.⁴⁴⁰ Die zahlreichen Stiche bzw. zeitgenössischen Beschreibungen, die vom Grabdenkmal existieren, zeugen nicht mehr vorrangig von der Memoria der Erzherzogin, sondern vom Ruhm des Kunstwerkes.⁴⁴¹ Es gibt auch zahlreiche Beispiele für die populäre „Vermarktung“ des Bekanntheitsgrades des Monuments, beispielsweise im Kunstgewerbe als Möbelbeschlagnahme bzw. Uhr. (Abb. 130 und 131)

Krasa wies in ihrem Aufsatz über das Christinendenkmal darauf hin, dass das Monument eine zentrale Stellung für den Einfluss des Klassizismus Canovascher Prägung für Wien hatte,

⁴³⁵ Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 94. Diesen Stich kolorierte Johann Maria Monsorno in mehreren Ausführungen.

⁴³⁶ Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 95.

⁴³⁷ Vgl. etwa *Beschreibung des Denkmahles, welches in der gothischen Kirche der Augustiner .. zu Wien der Erzherzogin Maria Christina ... durch den Bildhauer Antonio Canova im Oct. 1805 errichtet worden ist. Wien, A. Strauss, 1805* bzw. *Vivere, Egide Charles Joseph van de: Mausoleum oder Grabmahl .. Mariä Chrinä Erherzoginn zu Oesterreich, ausgeführt durch Ant. Canova, Wien, Artaria und Comp. 1805*

⁴³⁸ Vgl. dazu Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 95–96.

⁴³⁹ Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 97.

⁴⁴⁰ Schemper-Sparholz, Ingeborg: Grabdenkmal der Erzherzogin Marie Christine in: In: Frodl, Geschichte der Kunst in Österreich 19. Jhd., 2002, S. 468.

⁴⁴¹ Zu diesem Aspekt vgl. Schemper-Sparholz, Ingeborg: Grab-Denkmäler der Frühen Neuzeit im Einflussbereich des Wiener Hofes. Planung, Typus, Öffentlichkeit und mediale Nutzung. In: Henger, Macht und Memoria 2005, S. 368.

denn es war nicht nur das am leichtesten zugängliche, sondern auch das bedeutendste Werk des Bildhauers in Wien.⁴⁴²

Nicht verwunderlich ist es daher, dass Zitate einzelner charakteristischer Elemente des Christinenmonuments, wie das von der Ewigkeitsschlange umgebene Portrait, die Pyramide oder der trauernder Genius, sich in diversen späteren Grabdenkmälern wieder finden.

(Abb.132–134) Es gibt aber auch Beispiele, die Canova nicht nur zitieren, sondern seinen Figurentypus der Trauernden selbständig weiterentwickeln, wie dies eine Grabmalfigur vom Hietzinger Friedhof zeigt, die heute am Grabmal Hynek zweitverwendet wird. (Abb. 135) Bei dieser Figur sind Kopf- und Frisurentypus der Mildtätigkeit und das Senken des Kopfes auf eine Urne von der Tugend übernommen worden.

⁴⁴² Vgl. Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 99–100.

Kat. 12 Johann Martin Fischer: Grabdenkmal Samuel Freiherr von Brukenthal

Personen: Samuel Freiherr von Brukenthal und Bruder Michael

Lebensdaten: 1721–1803 bzw. 1716–1773

Künstler: Johann Martin Fischer (1740–1820)

Datierung: 1806

Auftraggeber: Karl und Joseph von Brukenthal, Neffe und Großneffe von Samuel und Sohn bzw. Enkel von Michael

Standort: Bestimmt für Evangelische Pfarrkirche in Hermannstadt (heute Sibiu, Rumänien), nicht erhalten

Material: verschiedenfarbige Marmore (Architektur); weißer Marmor (Figuren); Blei (Urne)

Maße: H: 5, 9 m

Inschrift:

CONDITI HAC VRNA / CINERES FRATRVM / SAMUELIS L. BARONIS ET
MICHAELIS DE / BRVKENTHAL / ILLE / REGIUS M. PRINCIPATUS
TRANSYLVANIAE / CVBERNATOR / HIC / SVPREMVS DISTRICTVS TERRAE
FAGARAS / CAPITANEVS / PATRVO, AC PATRI, CAROLVS L. B. DE /
BRVKENTHAL, FILIVSQUE JOSEPHVS / GRATI POSVERE. ⁴⁴³

Übersetzung:

Diese Urne enthält die Aschen der Brüder Samuel, freier Baron, und Michael von Brukenthal, dieser des Großfürstentums Siebenbürgen königlicher Gouverneur, jener Ober-Kapitän des Distrikts des Landes Fogarasch. Dankbar für den Onkel und den Vater aufgestellt von Karl, freier Baron von Brukenthal und seinem Sohn Joseph. ⁴⁴⁴

Samuel von Brukenthal (Leschkirch 26. 7. 1721–9. 4. 1803 Hermannstadt) stammte aus einer sächsischen Familie Siebenbürgens. ⁴⁴⁵ Das Gebiet war seit 1691 ein habsburgisches Großfürstentum, das von der Siebenbürgischen Hofkanzlei in Wien verwaltet wurde.

Brukenthal trat dort 1754 nach dem Studium der Rechtswissenschaften als Sekretär ein und durchlief eine steile Beamtenlaufbahn bis zur Ernennung zum Präsidenten. Als Höhepunkt seiner Karriere erfolgte dann 1777 die Berufung zum Landesgouverneur (Gubernator), dem

⁴⁴³ Zitiert nach: Spek, Rudolf: Die Grabstätte Brukentals. In: Mitteilungen aus dem Baron Brukentalschen Museum, Nr. XII, 1947, S. 39 bzw. Vlaicu, Monika: Neues über den Todestag und Grabdenkmal Samuels von Brukenthal. In: Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde 26 Jg., 2003, Heft 1, S. 4.

⁴⁴⁴ Übersetzung nach Vlaicu, Todestag, 2003, S. 4, Anm. 15.

⁴⁴⁵ Man findet auch die Schreibweise Bruckenthal. Zur Person: Wurzbach, Band 2, 1857, S. 168; Schuller, Georg: Samuel von Brukenthal, Band 1–2, München 1957–69; Fischer, Lisa: Eden hinter den Wäldern. Samuel von Brukenthal. Politiker, Sammler, Freimaurer in Hermannstadt/Sibiu, Wien-Köln-Weimar 2007.

Stellvertreter des Landesherrn, ein Amt, das er 10 Jahre lang ausübte. Für einen Protestanten stellte dieser Aufstieg unter Maria Theresia eine besondere Ausnahme dar, die ihm ihre Gunst auch durch die Erhebung in den Freiherrenstand (1762) und durch die Verleihung des Großkreuzes des St. Stephansordens (1765) zeigte. Wichtige Maßnahmen während seiner Amtszeit waren beispielsweise die Organisierung der Militärgrenze, die Einführung eines neuen Steuersystems und die Abschaffung der Hexenprozesse. Brukenthal legte in Wien eine umfangreiche kunst- und naturwissenschaftliche Sammlung sowie eine wertvolle Bibliothek an. Vor allem seine Gemäldegalerie, die mit fürstlichen Sammlungen konkurrieren konnte, fand große Beachtung, unter anderem, weil sie bereits nach Schulen und nicht mehr nach dekorativen Gesichtspunkten geordnet war.⁴⁴⁶ Die Sammlungen kamen später in sein Palais nach Hermannstadt (Sibiu, Rumänien), wo sie sich noch heute befinden. 1817 wurde das Gebäude, dem Wunsch des Stifters entsprechend, für das breite Publikum geöffnet und gehört damit zu den frühesten modernen Museumsgründungen.⁴⁴⁷

Nach Brukenthals Tod 1803 wurde er auf Grund seiner Verdienste, trotz des noch geltenden josephinischen Bestattungsverbot, in der evangelischen Stadtpfarrkirche von Hermannstadt in einer Gruft beerdigt.⁴⁴⁸ 1806 planten seine Erben Karl und Josef von Brukenthal ihm dort ein Grabdenkmal zu setzen, das auch für den ebenfalls dort bestatteten Bruder des Gouverneurs Michael von Brukenthal (1716–1773) bestimmt war.⁴⁴⁹

Der Auftrag für das heute nicht mehr existierende Monument erging an den Bildhauer Johann Martin Fischer.⁴⁵⁰ Dieser legte mehrere Entwürfe vor, die sich heute im Familienarchiv in Sibiu befinden. (Abb. 136-138). Ein Entwurf sah eine Wandpyramide mit dem Genius des Todes und einer weiblichen Figur vor, wobei diese Komposition schon dem ausgeführten Grabdenkmal entspricht. (Abb. 136). Die zweite Zeichnung stellte das Medaillonportrait des

⁴⁴⁶ Zur Sammlung vgl. Seewald, Jan: Barocke Sammellust. Die Sammlungen des Baron Samuel von Brukenthal. Katalog zur Ausstellung im Haus der Kunst München 7.2.-11.4. 2003, Wolfratshausen 2003.

⁴⁴⁷ Es ist heute noch einer der wichtigsten Museen Rumäniens, zur Geschichte und den Beständen vgl. www.brukenthalmuseum.ro (1.11.2006)

⁴⁴⁸ Die Beerdigung fand laut Matriken der Kirchengemeinde Hermannstadt am 14. April 1803 statt. Vgl. Spek, Grabstätte, 1947, S. 35 bzw. Vlaicu, Brukenthal, 2003, S. 2.

⁴⁴⁹ Spek, Grabstätte, 1947, S. 37. Die Erben waren Samuel Brukenthals Neffe Freiherr Karl von Brukenthal (1753-1805) und dessen Sohn Josef von Brukenthal (1781-1859).

⁴⁵⁰ Spek, Grabstätte, 1947, S. 38. Das Monument wird in der Monographie von Poch-Kalous nicht erwähnt. vgl. Poch-Kalous, Fischer, 1949. Zu den Skizzen vgl. Vlaicu, Brukenthal, 2003, S. 4.

Verstorbenen in den Mittelpunkt, das von Fahnen und einer Wandpyramide hinterfangen wird. (Abb. 137) Die dritte Alternative sah eine breite Wandstele flankiert vom Genius des Todes und einer weiblichen Trauernden vor, beide gestützt auf eine umgekehrte Fackel. Im Aufsatz sind das Wappen Brukenthals und die beiden Portraitbüsten der Brüder zu sehen. (Abb. 138) Im Zuge der Recherchen konnte ich noch einen weiteren, bis jetzt unbekannten Entwurf zum Grabmal im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste entdecken, der sich im Nachlass von Franz Jäger befindet, aber wahrscheinlich auch Fischer zugeordnet werden muss.⁴⁵¹ (Abb. 140, 141) Bei dieser Grabmalvariante liegen die beiden Brüder auf dem Sarkophag wie auf einem Ruhebett und umarmen einander. Der Sarkophag trägt an der Schmalseite ebenfalls das Wappen Brukenthals. Das Motiv der Umarmung lässt sich wie beim Grabmal Fries (vgl. Kat. 1, Abb. 39) möglicherweise aus dem freimaurerischen Hintergrund der Brüder erklären.⁴⁵² Es war aber offenbar doch ein zu ungewöhnliches Motiv für ein Grabdenkmal in einer Kirche, da dieser Entwurf nicht den Auftraggebern vorgelegt wurde, sondern in Wien verblieb.

Fischer zeichnete den vom Auftraggeber ausgewählten Entwurf nochmals detaillierter und legte eine Beschreibung des zu verwendenden Materials und einen Kostenvoranschlag über 8.400 Gulden vor.⁴⁵³ (Abb. 139) Das sind die wichtigsten Quellen für das Aussehen des heute nicht mehr existierenden Grabdenkmals: Die Entwurfzeichnung zeigt die geplante 5,9 m hohe pyramidenförmige Wandverkleidung vor einem hohen, übergiebelten Sockel. In diesen sind die Inschriftentafel und die Profilportraits von Samuel und Michael Brukenthal eingelassen. Darauf steht ein Pilaster, der das Wappen des Verstorbenen trägt und von einer Urne mit zwei Sphingen auf dem Deckel bekrönt wird. Den Figurenschuck des Grabdenkmals bilden ein Genius des Todes mit der umgestürzten Fackel und eine geflügelte, weibliche Figur. Diese steht vor einem Dreifuß mit Feuer und hält einen Lorbeerzweig in der rechten Hand und in der Linken einen Schmetterling, Symbol der unsterblichen Seele.

⁴⁵¹ Akademie der bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett, Nachlass Franz Jäger Inv. Nr. 35063; Auf der Rückseite bezeichnet: „*Idea zu einem Mausoleum des verstorbenen Herrn Barons von Brukenthal nach Hermannstadt. Samuel- und Michael*“. Auf Grund des Zeichenstils, der Schrift und der Gestaltung der Maßskala passt das Blatt nicht zu den übrigen Arbeiten Jägers. Ich danke Fr. Mag. Margarete Gottfried, die an einer Dissertation über Franz Jäger arbeitet, für ihre Einschätzung. Es ist geplant, das Blatt in der Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde als Ergänzung zum Aufsatz von Vlaicu vorzustellen.

⁴⁵² Brukenthal wurde während seines Studiums der Rechtswissenschaften in Halle Freimaurer. Vgl. Vlaicu, Brukenthal, 2003, S. 5.

Die verwendeten Materialien waren roter Marmor für die Pyramide, bläulicher Marmor für den Sockelbereich, blauer Marmor für den Pilaster und weißer Marmor für die Figuren. Die Urne bestand aus Blei, die Sphingen und das Wappen waren vergoldet.⁴⁵⁴ Fischer griff bei dem Grabdenkmal wieder auf den Typus des Wandgrabmales zurück, das er schon beim Grabdenkmal für Bischof Kerens (vgl. Kat. 5, Abb. 82) verwendet hatte. Bei beiden Grabmälern verwendete er strenge architektonische Formen und stellte auf den hohen Sockel ein weiteres Podest für die Büste bzw. Urne mit flankierenden Figuren.

Nach der Ausführung in Fischers Atelier in Wien erreichte das Grabdenkmal jedoch nie seinen Bestimmungsort, da es während des Transportes in der Nähe von Arad im Fluss Marosch versank.⁴⁵⁵ 1815 kamen einige gerettete Teile in beschädigtem Zustand nach Hermannstadt, wo sie aber inzwischen verloren gegangen sind.⁴⁵⁶ Im Museum erhalten blieb nur die Inschriftentafel.⁴⁵⁷

⁴⁵³ Vlaicu, Brukenthal, 2003, S. 4.

⁴⁵⁴ Farb- und Materialangaben vgl. Spek, Grabstätte, 1947, S. 38 bzw. Vlaicu, Brukenthal, S. 2003, S. 4–5.

⁴⁵⁵ Spek, Grabstätte, 1947, S. 38.

⁴⁵⁶ Zu den Rettungsversuchen der beschädigten Teilen vgl. Spek, Grabstätte, 1947, S. 39.

⁴⁵⁷ Vlaicu, Brukenthal, 2003, S. 6.

Kat. 13 Zwei Grabdenkmalprojekte für Prosper Fürst von Sinzendorf

Person: Prosper Fürst von Sinzendorf

Lebensdaten: 1751–1822

Künstler der Grab- bzw. Memorialstele: Antonio Canova

Datierung: 1808 Gipsmodell der Grabstele; 1819 überlieferte Planungen für eine Grabpyramide

Standort: geplant für Garten des Fürsten, Gemeinde Ernstbrunn bei Dörfles, NÖ, beide Projekte unausgeführt

Prosper Graf von Sinzendorf (1751–1822), seit 1803 Fürst, war das letzte Glied einer alten Adelsfamilie und übernahm 1773 nach dem Tod seines Vaters das Majorat.⁴⁵⁸ Er lebte auf dem herrschaftlichen Familienbesitz in Ernstbrunn (NÖ), den er ab ca. 1735 zu einem bewunderten englischen Landschaftsgarten ausbaute sowie das Schloss mit Zubauten durch den Architekten Emanuel Joseph von Herigoyen versehen ließ.⁴⁵⁹ Der Fürst hatte großes Interesse an Wissenschaften und Kunst, wodurch er den Beinamen „Atticus“ erhielt.⁴⁶⁰ Er besaß eine große Bibliothek und eine herausragende Mineraliensammlung, vor allem von versteinerten Hölzern, die er in einem eigenen Saal des Schlosses ausstellte (Petrefaktenaal).⁴⁶¹ Im Schloss befand sich auch eine Gemälde- und Skulpturensammlung. Ein Prunkstück der Sammlung war eine aus Pompeji stammende Isistatue⁴⁶², die Benedikt Henrici 1793 für den Fürsten in Rom gekauft hatte.⁴⁶³ (Abb. 142) Im Jahr 1822 verunglückte Prosper Sinzendorf auf einer Reise nach Karlsbad durch einen Sturz aus dem Wagen und verstarb an den Folgen.

Prosper von Sinzendorf hatte schon zu Lebzeiten mit den Planungen für ein Grabdenkmal im Garten von Ernstbrunn begonnen.⁴⁶⁴ Ein Grund war sicher, das er keine Kinder hatte und er

⁴⁵⁸ Zur Biographie vgl. Wurzbach, Bd. 35, 1877, S. 22; Arnegger, Katharina: Das Geschlecht der Sinzendorf, Diss. Univ. Wien 2000.

⁴⁵⁹ Zum Garten vgl. Hajós, Romantische Gärten, 1989, S. 173–180. Zum Schloss vgl. Reidel, Herigoyen, 1982, S. 21ff.

⁴⁶⁰ Krasa, Schaller, 1977, S. 108.

⁴⁶¹ Arnegger, Sinzendorf, 2000, S. 62.

⁴⁶² Arnegger, Sinzendorf, 2002, S. 63.

⁴⁶³ Hammer-(Purgstall), Joseph: Briefe aus und über Ernstbrunn, in: Österreichs Tibur oder Natur- und Kunstgemälde aus dem österreichischen Kaiserthume, hrsg. von F. Sartori, Wien 1819, S. 44 bzw. Rizzi, Baugeschichte, 1997, S. 29.

⁴⁶⁴ Das Grabmal wird auch bei Ruge, Grabmal, 1996, S. 244–250 behandelt, allerdings geht sie kaum auf das

sich daher lieber selbst um seine Grablege und Memoria kümmerte. Zum Zeitpunkt seines Todes war das Grabdenkmal aber noch nicht vollendet. Eine Vorstellung über das aufwendige Projekt gibt Joseph von Hammer-Purgstall 1819 in seiner Beschreibung des Gartens von Ernstbrunn.⁴⁶⁵ Geplant war eine Pyramide genau in der Größe der Cestiuspyramide (Abb. 143), die sich auf einer Insel befinden sollte. Für dieses Vorhaben müsse, so Hammer, noch eine Brücke gebaut und Felsen gesprengt werden. Zur Verwirklichung des Projektes seien noch einige Jahre einzuplanen. Weiters geht Hammer in seinem Text auf die Frage ein, ob man sich schon zu Lebzeiten selbst ein Grabmal errichten solle. Er sieht es sehr positiv, dass der Fürst dafür schon eine Vorsorge traf, wie es in antiken Beispielen überliefert ist:

*„Der Gedanke sich selbst sein Grabmal zu bauen, der heute nur selten ausgeführt wird, war den Alten sehr vertraut, und die Inschrift alter Grabmahle ‚für sich und die Seinigen‘ zeugt vielfach von dem heiteren Lebenssinne und der religiösen Vorsicht der Griechen und Römer, welche die Sorge und die Wohnung nach dem Tode (...) als ein Lieblingsgeschäft ihres Lebens oft lieber selbst betrieben, als ihren Erben überließen. Schon Plinius sagt bey Gelegenheit eines von den Erben verspäteten Grabmahls: So selten ist die Treue der Freunde, so schnell das Vergessen der Verstorbenen, daß wir uns selbst unsere Grabmahle errichten, und die Pflichten der Erben in voraus erfüllen müssen.“*⁴⁶⁶

Im Ernstbrunner Garten sollten mit der über einen See zu erreichenden Grabstätte Sinnbilder der Toteninsel, des Totenflusses und der Überfahrt ausgedrückt werden, wie es in der Nachfolge des Rousseau-Grabes auf der Pappelinsel in Ermenonville (1778) immer wieder gestaltet worden ist.⁴⁶⁷ Die Pyramide verkörperte seit der Antike Dauerhaftigkeit und war eines der wichtigen Symbole für die Auseinandersetzung mit dem Tod. Pyramiden waren besonders beliebt in Gärten von Freimaurern,⁴⁶⁸ zu denen auch der Fürst gehörte.⁴⁶⁹ Sie erinnerten an die ägyptischen Mysterien von Tod und Wiedergeburt, die im Mythos von Isis und Osiris gipfelten.⁴⁷⁰ Mit der davor geplanten Sphinx⁴⁷¹ und der im Schloss aufgestellten

Grabmalkonzept selbst ein, sondern gibt vorrangig eine Beschreibung des Gartens und seiner sonstigen Staffagebauten.

⁴⁶⁵ Hammer-Purgstall, Briefe Ernstbrunn, 1819, S. 20.

⁴⁶⁶ Ebenda, S. 20-21 Im weiteren Text geht Joseph von Hammer-Purgstall auch auf sein eigenes Grabmal in Form eines orientalischen Sarkophages ein, das er zu diesem Zeitpunkt gerade plant. (vgl. dazu Kat. 27).

⁴⁶⁷ Buttlar, Grab im Garten, 1995, S. 82

⁴⁶⁸ Vgl. dazu Buttlar, Grab im Garten, 1995, S. 95 bzw. Hajós, Romantische Gärten, 1999, S. 53.

⁴⁶⁹ Hinweis auf die Zugehörigkeit zu den Freimauern vgl. Hajós, Romantische Gärten, 1999, S. 58.

⁴⁷⁰ Buttlar, Grabmal im Garten, 1995, S. 95.

⁴⁷¹ Hammer-Purgstall, Briefe Ernstbrunn, 1819, S. 23.

antiken Statue der Isis, laut Hammer „*Schutzgöttin der Kunstanlagen von Ernstbrunn*“⁴⁷² (Abb. 142), sollte die zukünftige Grabanlage offenbar Teil eines komplexen Programms mit freimaurerischem Hintergrund sein.⁴⁷³ 1822 wurden durch den unerwarteten Tod des Fürsten aber die bisher getätigten Vorarbeiten zu der Pyramide gestoppt und das Projekt nicht mehr fortgeführt.

Ebenfalls bereits zu Lebzeiten plante Sinzendorf seine eigene Memorialstele, die er möglicherweise für das Innere des Grabmals oder für einen anderen Ort im Garten vorgesehen hatte.⁴⁷⁴ Er nahm dafür Kontakt zu Antonio Canova auf⁴⁷⁵, der 1805 als Gast nach Ernstbrunn kam.⁴⁷⁶ 1808 fertigte Canova einen Entwurf der Stele aus Gips an, der noch im Museum in Possagno erhalten ist.⁴⁷⁷ (Abb. 144, 145) Dargestellt ist die Allegorie des Glücks, die vor der Büste des Fürsten sitzt und dessen Namen in die Säule einritz. Das Füllhorn spielt auf seine Förderung der Künste an. Das Aussehen überliefert auch ein Stich der Stele von Giambattista Balestra. (Abb. 146) Canova ließ darüber hinaus einen Steinschnitt (Gemme) von Giuseppe Pichler mit dem Motiv der Stele anfertigen, die er Sinzendorf als Geschenk übersandte.⁴⁷⁸ In einer venezianischen Sammlung hat sich ein Abdruck davon erhalten. (Abb. 147) In einem Brief vom 20. Dez. 1808 bedankte sich Sinzendorf ausführlich für den Steinschnitt von Pichler.⁴⁷⁹ In einem zweiten Brief von 1810(?) schrieb der Fürst über die beabsichtigte Erwerbung eines Gipsabgusses der Hebe und erwähnte, dass er sein Portrait, sobald Canova

⁴⁷² Hammer-Purgstall, Briefe Ernstbrunn, 1819, S. 44, dort auch speziell zur Statue. Die Statue befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien. Vgl. Ingeborg Schemper-Sparholz: Vorlesung Antonio Canova - Klassizistische Ästhetik und Kunstpolitik in Europa um 1800, SS 2006.

⁴⁷³ Die Sphinx stellt ein Symbol für das Welträtsel schlechthin dar und sollte die Schwelle des Todes markieren. Zur Symbolik der Sphinx vgl. Buttlar, Grabmal im Garten, 1995, S. 89. Die Isis steht für das Geheimnis der Natur und ist Sinnbild für die Überwindung des Todes durch die Natur. Vgl. Buttlar, Grabmal im Garten, 1995, S. 93.

⁴⁷⁴ Im Garten befinden sich noch weitere Denkmäler für schon Verstorbene bzw. Lebende, beispielsweise ein Obelisk für Feldmarschall Loudon bzw. eine Stele für den Grafen Saurau vgl. Hajós, Romantische Gärten, 1999, S. 173 bzw. Ruge, Grabmal, 1996, S. 246-247.

⁴⁷⁵ Zum Auftrag vgl. Mariuz, Paolo: Antonio Canova: la „Memoria onoraria del principe Prosper von Sinzendorf“ ovvero „Stele di Ottavio Trento“. In: Arte Veneta. Rivista di storia dell'arte, Bd. 60, Milano 2003, S. 131–137.

⁴⁷⁶ Mariuz, Canova, 2003, S. 135. Canova war von Juni bis Anfang November 1805 zur Aufstellung des Grabdenkmals der Erzherzogin Marie Christine in Wien vgl. Krasa, Christinengrabmal, 1967/68, S. 88.

⁴⁷⁷ Auf dem Gips ist die Entstehungszeit eingeritzt „Fatta gli ultimi di giugno/ primi di luglio 1808“, vgl. Mariuz, Canova, 2003, S. 135.

⁴⁷⁸ Mariuz, Canova, 2003, S. 131.

⁴⁷⁹ Brief abgedruckt bei Mariuz, Canova, 2003, S. 137.

es benötigt, abschicken wird.⁴⁸⁰ In der Folge kam es aber durch nicht beantwortete Briefe zu Unstimmigkeiten zwischen Canova und Sinzendorf, die dazu führten, dass kein endgültiger Auftrag erfolgte.⁴⁸¹

Canova verwendete das Modell der Stele später ohne Veränderungen, außer beim Portrait, für seine Memorialstele des Ottavio Trento weiter.⁴⁸² (Abb. 148) 1812 bekam er einen Auftrag der Gemeinde Vicenza, die den Wohltäter der Stadt mit einem Denkmal auszeichnen wollte. Das für Sinzendorf entwickelte Motiv deutete Canova dafür kurzerhand um: Die Allegorie des Glücks über die Kunst wurde zum Glück der Armen und das Füllhorn zum Symbol der Großzügigkeit des Grafen Trento.

⁴⁸⁰ Brief abgedruckt bei Mariuz, Canova, 2003, S. 137.

⁴⁸¹ Mariuz, Canova, 2003, S. 131.

⁴⁸² Mariuz, Canova, 2003, S. 132.

Kat. 14 Epitaph Anna und Johann Georg Dittmann

Person: Anna Dittmann und deren Familie

Lebensdaten: 1772–1808

Datierung: nach 1808

Auftraggeber: Johann Georg Dittmann

Standort: Wien 11, Pfarrkirche Altsimmering (hl. Laurenz), Innen, Nordwand

Material: roter Marmor, Bleireliefs

Inschrift:

ICH BIN DIE AUFERSTEHUNG UND DAS LEBEN/ WER AN MICH GLAUBT WIRD
LEBEN AUCH NACH DEM TOD/

HIE RUHT/ DIE ZÄHRTLICHSTE GATTIN BESTE MUTTER/ ANNA DITTMANN
GEBORENE RAAB/ GEB. IN MAUTHAUSEN IN OÖ DEN V. FEBR. MDCCLXXII/
VEREHELICHT IN HÜTTELDORF DEN VII. MAY MDCCXCII/ GEST. IN SIMMERING
DEN V. IULIUS MDCCCVIII/
TRAUERND SETZTE IHR UND DEN SEINEN/ DIESES DENKMAL IHR LIEBENDER
GATTE/

HIER RUHT JOHANN GEORG DITTMANN/ GEW. BRAUMEISTER IN SIMMERING/
GESTORBEN ZU WIEN/ AM XIII MAY MDCCCXXIX/ IM LXII. JAHR SEINES
ALTERS/

	GEORG/	
ANNA/ THERESIA/		JOSEPH/ ALOYSIA/

RENOVIERT 1897 DURCH W. POTZ

Das Epitaph für Anna und Johann Georg Dittmann, die Besitzer der Simmeringer Brauerei und der dortigen Grundherrschaft waren, befindet sich in der Pfarrkirche St. Laurenz (Altsimmering, Wien 11). In einer Nische steht die Stele mit den Portaitreliefs auf einem breiten Sockel und wird seitlich von zwei Potesten mit Reliefs Trauernder flankiert. Den Abschluss bildet ein Dreiecksgiebel, in dem sich das vergoldete, gekrönte Familienwappen auf zwei mit Gerste und Hopfen gefüllten Hörner befindet. Die Architektur besteht aus rotem Marmor, die darin eingelassenen Reliefs sind aus Blei.⁴⁸³ (Abb. 149)

Wie aus der Inschrift hervorgeht, entstand das Epitaph anlässlich des Todes von Anna

Dittmann. Diese starb 1808 mit 36 Jahren an Lungenschwindsucht. In die Stele sind die Portraits des Ehepaars Dittmann als Reliefs eingelassen. (Abb. 150) Die beiden knappen Büstenausschnitte werden durch zwei Fackeln und einen Kranz getrennt. Die Fackel an der Seite Johann Georg Dittmanns (1767–1829) brennt noch, da er, als er das Epitaph errichten ließ, noch lebte, während die Fackel an der Seite seiner Frau schon erloschen ist. Gemäß der Inschrift „*trauernd setzte ihr und den seinen*“ wird im Epitaph auch einem 1806 im Alter von drei Jahren verstorbenen Kind Johann Ignaz gedacht.⁴⁸⁴ Die seitlichen Reliefs zeigen Öllampen und die trauernden Kinder: (Abb. 151, 152) Im linken Relief sitzt die weinende, älteste Tochter Anna Maria (1793–1815), vor ihr kauert die jüngste Tochter Theresia (1804–1819).⁴⁸⁵ Rechts sitzt Aloysia (1800–1818) und neben ihr steht der Sohn Josef (Daten unbekannt). Zentraler Inhalt des Grabdenkmales ist neben den Portraits die Thematisierung der Trauer der Hinterbliebenen. In diesem Fall werden allerdings keine anonymen Trauerfiguren, sondern die Kinder gezeigt, womit auf das biedermeierliche Ideal der Familie hingewiesen wird.

Auftraggeber des Epitaphs war der Witwer Johann Georg Dittmann, der 1802 im Zuge einer Versteigerung vom Religionsfonds die Simmeringer Brauerei erworben hatte.⁴⁸⁶ Er und seine Familie waren große Wohltäter der Pfarrgemeinde. Beispielsweise ließ er 1808 die Friedhofsmauer reparieren, 1809 spendete die Tochter Maria Anna 40 Ellen Leinwand zur Anfertigung neuer Kirchenwäsche und 1811 bezahlte er die gesamte Renovierung aller Altäre und des Innenraums.⁴⁸⁷

Nach ihrem Tod wurde seine Ehefrau Anna auf dem Friedhof, der die Kirche umgibt, bestattet. Dort befindet sich auch das eigentliche Grabmal, ein Grabstein an der Außenmauer der Kirche.⁴⁸⁸ Auf Grund der Leistungen für die Pfarre und als Besitzer der Herrschaft bekam der Witwer offenbar die Erlaubnis zusätzlich ein Epitaph im Inneren der Kirche anzubringen. Er selbst starb 1829 im Alter von 62 Jahren, wie die nach seinem Tod ergänzte Inschrift angibt. In der österreichischen Kunsttopographie bzw. im Dehio wird angenommen, dass das

⁴⁸³ Anonym: Unserer Pfarre St. Laurenz: in: Altsimmeringer Pfarrblatt (VII. Jg.), Nr. 8, Juli 1955, S. 2.

⁴⁸⁴ Todesdatum des Kindes laut Sterbebuch der Pfarre Altsimmering, Band 5, fol. 134.

⁴⁸⁵ Die Daten der Kinder ergeben sich aus dem Sterbebuch der Pfarre, Band 5, fol. 188, fol. 215 und fol. 213.

⁴⁸⁶ Anonym, St. Laurenz, 1955, S. 2.

⁴⁸⁷ Anonym, St. Laurenz, 1955, S. 2.

⁴⁸⁸ Anonym: Festschrift St. Laurenz. Von der Wehrkirche zum Pfarrzentrum, Wien 1976, S. 17.

Epitaph bald nach dem Tod der Frau, also nach 1808, entstanden ist.⁴⁸⁹ Das erscheint wahrscheinlich, da dies mit dem Alter der dargestellten Kinder übereinstimmt. 1809 war die älteste Tochter 16 Jahre, die jüngste 5 Jahre alt.

Alle fünf Kinder des Ehepaars verstarben aber innerhalb kurzer Zeit, die Töchter 1815, 1818 und 1819. Es wäre daher auch denkbar, dass die seitlichen Tafeln mit den Trauernden erst nach dem Tod der Kinder um 1820 dazugekommen sind, um diesen noch speziell zu gedenken.

⁴⁸⁹ ÖKT II (1908), S. 12; Dehio Wien X bis XIX und XXI bis XXIII Bezirk, 1996, S. 46.

Kat. 15 Giuseppe Pisani: Grabdenkmal Bischof Johann Nepomuk Corvin Kossakowski

Person: Johann Nepomuk Corvin Kossakowski, Bischof von Wilna (Vilnius)

Lebensdaten: 1753–1808

Künstler des Portraitmedaillons: Giuseppe Pisani (1757–1839)

Signatur unter des Büste: IOS. PISANI F. A. MDCCCX.

Datierung: 1810

Auftraggeber: Brüder des Verstorbenen

Standort: Baden, NÖ, Stadtpfarrkirche St. Stephan, im Inneren am 4. Pfeiler links gegen das Mittelschiff

Material: grauer und weißer Marmor

Maße: H: ca. 200 cm

B: ca. 123 cm

T: ca. 30 cm

Inschrift:

D. O. M. / MEMORIAE. IOH. NEP. CORVINI. / KOSSAKOWSKI. / EPISCOPI.
WILNENSIS. / ORD. ALEX. NEW. EQVIT. / SOCIETATVM / LITTERAT. REG.
VARSOV. SODALIS. / ET CIVIVM MVNIFIC. QVAM. LEVAND. EGENIS / ORBIS.
AEGRIS WILNAE. INSTITVIT. PRAESIDIS. / SVRDORVM ET MVTORVM SCHOLAE /
PRIMI IN LITHV. FVNDATORIS / VIRI / PROPTER PASTORALIS OFFICII ARDOREM
/ MORVM SVAVITATEM / VIRTVT. CHRISTIAN. EXEMPLA / DESIDERATISSIMI /
NATI IN TERRA CRACOV. AN. MDCCCLIII XVII CAL. IAN. / DENATI AD THERMAS
BAD. MDCCCVIII. VIII. ID. OCT. / IOS. ET LEON. LVGENTES FRATRES /
POSVERVNT

Übersetzung:

Dem höchsten und besten Gott! Zum Gedenken an Johann Nepomuk Corvin Kossakowski, Bischof von Wilna, Ritter des Alexander-Newsky-Ordens, Mitglied der Literaturgesellschaften der Region Warschau und Präsident des Wohltätigkeitsinstituts der Bürger (Bürgerspitals), das er zugunsten bedürftiger Kranker von Wilna und Umgebung errichtet hat. Gründer der ersten Schule für Taube und Stumme in Litauen, einen Mann, der wegen seines glühenden seelsorglichen Eifers, seiner milden Sitten und seiner musterhaft christlichen Tugenden schmerzlich vermisst wird.

Geboren in Krakau im Jahre 1753 an den 17 Kalenden des Jänner [d. h. 16. Dezember 1753], verstorben in (den Thermen von) Baden im Jahre 1808 an den 8 Iden des Oktober [d. h. 8. Oktober 1808]. Die trauernden Brüder Josef und Leon errichteten (das Monument).

Wie aus der Inschrift hervorgeht, war Kossakowski Bischof von Wilna (Vilnius, Litauen), Ritter des Alexander-Newsky-Ordens, Präsident des Wilnaer Krankeninstitutes und Gründer

der ersten Schule für Taubstumme in Litauen. Während eines Kuraufenthalts in Baden verstarb er am 8. 10. 1808 im Alter von 54 Jahren und wurde in Baden begraben.⁴⁹⁰ Laut Lind fand die Bestattung in der Pfarrkirche Baden statt.⁴⁹¹ Die Auftraggeber des Grabdenkmals sind laut Inschrift die Brüder des Bischofs, Josef und Leon.

Das Grabdenkmal besteht aus einer Stele aus grauem und weißem Marmor, die an einem Pfeiler der Pfarrkirche befestigt ist.⁴⁹² (Abb. 153, 154) Neben der Inschriftentafel sind das Wappen des Verstorbenen und sein Medaillonportrait angebracht. Das Portrait zeigt Kossakowski in einem knappen Büstenausschnitt in strengem Profil. Er trägt bischöfliche Kleidung, Brustkreuz und Orden. Abgeschlossen wird die Stele durch einen Dreiecksgiebel, in dem sich die vergoldeten Bischofsinsignien – Mitra und Stab, sowie Bücher – befinden. Das Epitaph ist ein Beispiel für die auf Friedhöfen oder im Kircheninnenraum häufig vorkommenden, an der Wand befestigten Stelen, bei denen die Inschrift eine große Rolle spielt und die als hauptsächlichsten Schmuck das Portrait des Verstorbenen und sein Wappen tragen.

Bis jetzt war der Künstler des Grabdenkmals bzw. des Portraitmedaillons unbekannt.⁴⁹³ Offenbar wurde die Signatur unterhalb des knappen Büstenausschnittes nie entdeckt, die „IOS. PISANI F. A. MDCCCX“ lautet. Giuseppe Pisani (Carrara 1757–1839 Modena)⁴⁹⁴ war nach seiner Ausbildung zum Bildhauer an der Akademie in Florenz in Rom tätig, wo er bis in die 1790er Jahre eine Reihe von Büsten und Skulpturen nach antiken Vorbildern schuf.⁴⁹⁵ Seit ca. 1797 stand er in Mailand als Hofbildhauer in Diensten des Statthalterpaares der Lombardei, Ferdinand Karl und Maria Beatrix d’Este. 1798 folgte Pisani der Familie d’Este, die durch Napoleon vertrieben worden war, nach Wien, wo ihn Kaiser Franz II./I. zum

⁴⁹⁰ Ressler, Johannes: Kirchen und Kapellen, religiöse Gedenksäulen und Wegzeichen in Baden bei Wien, Baden 1982², S. 85 und Anm. 416 (laut Totenbuch der Pfarre St. Stephan, tom. VIII, fol. 62).

⁴⁹¹ Lind, Karl: Grabdenkmäler in NÖ. In: Berichte und Mitteilungen des Alterthumsvereines zu Wien, Band III, 1859, S. 311. Bei Lind findet sich auch eine Edition der Inschrift, die sich aber etwas vom heutigen Zustand unterscheidet.

⁴⁹² Materialangaben laut Rollett, Hermann: Neue Beiträge zur Chronik der Stadt Baden bei Wien, Baden bei Wien 1896, Band 9, S. 104.

⁴⁹³ Keine Nennung eines Künstlers bei den oben genannten Quellen (Lind, Rollett, Ressler). Ebenso nicht bei Drescher, Kurt: Die Grabdenkmäler in und um die Badener Kirchen, Baden 1979.

⁴⁹⁴ Zur Biographie Pisanis vgl. Kräftner, Johann: Klassizismus und Biedermeier. Publikation anlässlich der Ausstellung im Liechtenstein Museum Wien, München u. a. 2004, S. 186–187; Ferner Thieme-Becker, Bd. XXVII, 1933, S. 94; Kat. Klassizismus in Wien, 1978, S. 171.

⁴⁹⁵ Kräftner, Klassizismus und Biedermeier, 2004, S. 186

Hofbildhauer ernannte.⁴⁹⁶ Büsten, die er vom Kaiser, von Erzherzog Carl und anderen Mitgliedern des Kaiserhauses anfertigte, ließen ihn schnell an Popularität gewinnen, sodass er bis 1807 eines der größten Bildhauerateliers in Wien aufbauen konnte.⁴⁹⁷ Maßgeblich war er ab 1809 an der Ausstattung der Appartements von Kaiserin Maria Ludovica, geb. d'Este, in der Wiener Hofburg beteiligt.⁴⁹⁸ Ein weiteres Werk, das Pisani während seines Wiener Aufenthaltes schuf, ist das von Kaiser Franz I. beauftragte Denkmal (Kenotaph) für den in der Schlacht bei Dürnstein 1805 gefallenen Feldmarschall-Leutnant Heinrich von Schmidt in Krems (1811).⁴⁹⁹ (Abb. 155) Pisani gilt als bedeutenster Förderer Johann Nepomuk Schallers, den er in der Bildhauerei nach Antiken ausbildete.⁵⁰⁰ Nach der Beendigung der Napoleonischen Kriege kehrte Pisani nach Italien zurück. 1814 wurde er in Modena zunächst Primo Scultore der Akademie in Modena und 1821 schließlich Direktor.⁵⁰¹ Für die Familie d'Este fertigte er weiterhin Skulpturen an, wie beispielsweise das Grabdenkmal für den Erzbischof Karl Ambrosius d'Este im Dom von Estergom (Gran). (Abb. 156)

⁴⁹⁶ Kräftner, *Klassizismus und Biedermeier*, 2004, S. 186

⁴⁹⁷ Ebenda, S. 187.

⁴⁹⁸ Ebenda, S. 187.

⁴⁹⁹ Ebenda, S. 187 Zum Denkmal vgl. Matsche- von Wicht, *Kriegerdenkmal*, 1994, S. 65–67.

⁵⁰⁰ Ebenda S. 187.

⁵⁰¹ Ebenda, S. 187.

Kat. 16 Leopold Kiesling: Grabdenkmal Johann Ludwig Graf von Cobenzl

Person: Graf Johann Ludwig Cobenzl

Lebensdaten: 21. 11. 1753–22. 2. 1809

Künstler: Leopold Kiesling (1770–1827)

Datierung: 1809

Auftraggeber: Schwester des Verstorbenen

Standort: Wien 18, Denkmalhain Ehemaliger Währinger Allgemeiner Friedhof, Währinger Park

Material: Gföhler Marmor, Granit

Maße: H: 125 cm (inkl. Sockel)

B: 96 cm bzw. 124 cm (Giebel) bzw. 118 cm (Sockel) 123 cm Granitsockel

T: 26 cm bzw. 38 cm (Giebel); 47 cm (Granitsockel)

Derzeitige Inschrift am Grabstein:

LUCOVICO. COMITI. A. COBENZL. / SORROR CAB....NA. M. P. MDCCCIX. / EIVS
VIRTVTES CORONABIT DEVS / MEVS. DOLOR. EXPLICIT. HVMANOS. EIVS. /
ERRORES.

Ursprüngliche Inschrift:⁵⁰²

LVDOVICO. COMITI. A. COBENZL / SORROR CAROLINA M[ONUMENTUM].
P[OSUIT]. MDCCCIX / EIVS VIRTUTIS CORONABIT DEVS /
DEVS EXPIABIT HVMANOS EIVS E[A]. R[ES].

Übersetzung der ursprünglichen Inschrift:

Ludwig, dem Grafen von Cobenzl / hat (seine) Schwester Carolina (dieses) Denkmal 1809
errichtet/ seiner Tugenden wegen wird ihn Gott krönen. / Gott wird das, was menschlich an
ihm (war), sühnereinigen.

Johann Ludwig Cobenzl (1753–1809) stammte aus einem alten Krainer Geschlecht.⁵⁰³ Er trat
in den diplomatischen Dienst und erwarb sich in den Niederlanden und in St. Petersburg
Verdienste um die österreichische Außenpolitik. Entscheidend war sein Einfluss während der
Napoleonischen Kriege: 1797 schloss er den Frieden von Campoformio und 1801 jenen von
Lunéville. Cobenzl verfasste eine Denkschrift, die Franz II. bewog, 1804 den Titel eines
„Kaisers von Österreich“ anzunehmen. Von 1800 bis 1805 war er Außenminister und Hof-
und Staatsvizekanzler und setzte sich für eine Ausgleichspolitik mit Frankreich ein, die aber

⁵⁰² Codex Gartenschmid, Band 8, S. 16, Grab Nr. 37.

im Ergebnis den Verlust der Position in Deutschland auslöste. Er trat deshalb 1805 für den Krieg ein, der mit Österreichs Niederlage endete. Nach seinem Rücktritt verbrachte er seine letzten Lebensjahre in Wien.

Cobenzls Grabmonument ist eine mehrfach profilierte Stele aus Gföhler Marmor über einem Sockel aus Granit, die von einem segmentbogenförmigen Giebel abgeschlossen wird.⁵⁰⁴

(Abb. 157, 158) Das Giebelfeld wird durch einen Lorbeerkranz verziert, in dem sich ursprünglich eine heute abgewitterte Eule befand.⁵⁰⁵ (vgl. Abb. 159) Das Relief im unteren Teil der Stele zeigt zwei Genien, die einen Schmetterling im Feuer zweier Fackeln, die auf einem Altar liegen, verbrennen.⁵⁰⁶

Das Grabdenkmal befindet sich heute im Denkmalhain des ehemaligen Währinger Allgemeinen Friedhofes. Der ursprüngliche Standort befand sich, gemäß den geltenden gesetzlichen Vorschriften, wonach nur entlang der Mauer der Friedhöfe Denkmäler aufgestellt werden durften, „*an der Mauerseite links des großen Tores*“.⁵⁰⁷

Das Monument wurde von Leopold Kiesling ausgeführt. Zum Zeitpunkt des Todes von Cobenzl (1809) befand er sich als Stipendiat der Wiener Akademie in Rom.⁵⁰⁸ Dort muss er den Auftrag auch ausgeführt haben, denn laut Inschrift setzte die Schwester Caroline in diesem Jahr das Denkmal.⁵⁰⁹

Die Inschrift ist sehr kurz gehalten, statt der üblichen Aufzählung weltlicher Würden folgt auf die knappe Nennung des Namens des Verstorbenen lediglich ein kurzer Sinnspruch. Dieser bezieht sich auf das Verbrennen des Seelenschmetterlings und die dadurch erfolgte Reinigung und Läuterung der Seele.⁵¹⁰ Vorbild für das ungewöhnliche Motiv war ein Detail aus einem römischen Relief, das ursprünglich von einem Sarkophag stammt und später in die Vatikanischen Museen in Rom kam.⁵¹¹ (Abb. 160) Es ist wahrscheinlich, dass Kiesling dieses

⁵⁰³ Zur Person vgl. Wurzbach, Bd. 2, 1857, S. 390-391; Czeike Wienlexikon, Band 1, 1992, S. 358.

⁵⁰⁴ Materialangaben laut Hormayr, Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst Jg.1821, S. 134.

⁵⁰⁵ Vgl. Abbildung im Codex Gartenschmid, Band 8, S. 16, Grab. 37.

⁵⁰⁶ Das Motiv wird nicht korrekt bei Wurm beschrieben, die meint, die Genien halten eine Schriftrolle in den Händen. Vgl. Wurm, Grabdenkmäler, 1979, S. 48; auch bei Hagen Unsicherheit über das Motiv, vgl. Hagen, Kiesling, 1994, S. 40.

⁵⁰⁷ Codex Gartenschmid, Band 8, S. 16.

⁵⁰⁸ Hagen, Kiesling, 1994, S. 40.

⁵⁰⁹ Die Datierung von „1810“ ist bei Hagen daher nicht korrekt, vgl. Hagen, Kiesling, 1994, S. 40.

⁵¹⁰ Zum Themenkomplex vgl. Steinmetz, Christel: Amor und Psyche. Studien zur Auffassung des Mythos in der bildenden Kunst um 1800, Köln 1989, S. 15.

⁵¹¹ Helbig, Wolfgang: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Band 1

Relief kannte, da er während seines Romaufenthalts die meiste Zeit mit Zeichnen und Modellieren nach Antiken des Museums verbrachte, wie er 1802 an seinen Förderer Johann Philipp Cobenzl (vgl. Kat. 17), Kurator der Wiener Akademie und Cousin des Verstorbenen, schrieb.⁵¹² Kiesling veränderte lediglich die Haltung der Genien, die er fliegend und weniger puttenhaft gestaltete. Das vorbildhafte Relief fand auch das Interesse eines anderen Romstipendiaten, des Tiroler Malers Josef Schöpf, der es zusammen mit weiteren Antiken auf einem Skizzenblatt festhielt.⁵¹³ (Abb. 161)

Das antike Relief zeigt eine symbolische Darstellung des Todes, die Seele stirbt durch Eros und Anteros, die auch sonst Psyche quälen und mit der brennenden Fackel verfolgen.⁵¹⁴ Kiesling kannte sicher Schriften Winckelmanns, der sich im „Versuch einer Allegorie“ mit dem Motiv des Verbrennens des Seelenschmetterlings an Hand einer römischen Urne auseinandergesetzt hatte. (Abb. 162) Unter dem Begriff „Seele“ schrieb dieser: *„Die Seele ist bekannt in ihrem Bilde, welches ein Schmetterling ist, (...). Die Reinigung der Seele durch Feuer, ist an einer kleinen Begräbnis-Urne in der Villa Mattei durch die Liebe mit einem Schmetterling in der Hand vorgestellet, dem er eine brennende Fackel mit der anderen Hand nahe hält.“*⁵¹⁵

Kiesling konnte die von Winckelmann erwähnte Urne ebenfalls im Vatikanischen Museum sehen, wohin sie 1770 aus der Sammlung Mattei kam.⁵¹⁶

(Päpstliche Sammlungen im Vatikan und Lateran), Tübingen 1963, S. 138–139, Kat. 191.

⁵¹² Brief vom 2. Mai 1802 von Kiesling aus Rom an Cobenzl; Archiv der Akademie Akten 1802, fol. 127 vgl. Hagen, Kiesling, 1994, S. 8.

⁵¹³ Josef Schöpf (Telfs 1745–1822 Innsbruck) erhielt 1775 ein kaiserliches Stipendium für Rom. Zu Schöpf vgl. Kat. Tirolische Nation, 1984, S. 406.

⁵¹⁴ Vgl. Helbig, Führer, 1963 S. 139.

⁵¹⁵ Winckelmann, Johann Joachim: Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, Dresden 1766. In: Sämtliche Werke, hg. von Joseph Eiselein, 1825–35 (Nachdruck 1965), Bd. 9, S. 140–142.

⁵¹⁶ Lippold, Georg: Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, Bd. III/2, Textband, Berlin/Leipzig 1956, S. 215, 546.

Kat. 17 Leopold Kiesling: Grabdenkmal Johann Philipp Graf von Cobenzl

Person: Cobenzl, Johann Philipp Graf

Lebensdaten: 28. 5. 1741–30. 8. 1810

Künstler: Kiesling, Leopold (1770–1820)

Datierung: 1810

Standort: Wien 3, Friedhof St. Marx, Nr. 31

Material: Gföhler Marmor, Granit

Maße: H: (gesamt): 180,5 cm

B: 110 cm

T: 24,5 cm

Inscription:

PHILIPPO. / GVIDOBALDO. CO. A. COBENZL. / L. BAR. IN. PROSEK. / FILIO. /
AVGG. A. SECRET. CONSIL. / AVLAE. ET. STATVS. / PRO. CANCELLARIO. /
VNITARVM. ARTIVM. ACADEMIAE. / CVRATORI. / ANTIQVITATE. GENERIS. /
GLORIA. MAIORVM. / PIETATE. IN. DEVM. ET. PATRIAM. / LITERARVM. ET.
AGRICVLT. STVDIO. / ILLVSTRI. / ORNATO. TORQVIBVS. / PERFVNCTO.
LEGATIONIBVS. / EGREGIAE. STIRPIS. / NOVISSIMO. / III. KAL. SEPTEMB. M.
D.CCCX. AET. ANNO. LXX. / REI. PVBL. EREPTO. / MICHAEL. CO. CORONINIVS A.
CRONBERG. / EX. ASSE. HAERES. / GRATI. ANIMI. MONVMENTVM. / P.

Übersetzung:

Philipp, Sohn des Guidobaldo, Graf von Cobenzl, Freiherr von Prosek. Kaiserlicher Geheimrat, Hof- und Staats- Vizekanzler, Kurator der vereinten Akademie der Künste, aus altem Geschlecht, zum Ruhm der Vorfahren, durch Gottesfurcht und Vaterlandsliebe (und) durch Literatur- und Agrarstudium berühmt, mit Auszeichnungen geehrt wegen (erfolgreich) durchgeführten Missionen, seines vornehmen Stammes Jüngster, wurde an den 3. Kalenden des September 1810 (d. h. 30.8.1810), im Alter von 70 Jahren dem Staatsdienst entrissen. Michael Cornini Graf von Cronberg, Generalerbe, errichtete mit dankbaren Herzen (dieses) Denkmal.

Johann Philipp Graf von Cobenzl (1741–1810) war österreichischer Staatsmann und Ritter des Goldenen Vlieses.⁵¹⁷ Während seiner Laufbahn war er unter anderem Präsident der Zollkommission, wo er ein groß angelegtes Reformprogramm entwickelte und ein neues Zollrecht durchsetzte. Er genoss das Vertrauen Josephs II., der ihn mehrfach in diplomatischer Mission einsetzte und zu dessen aufgeklärtem Freundeskreis er gehörte. Er schloss 1779 den

⁵¹⁷ Die Angaben zur Person folgen Wurzbach, Band 2, 1857, S. 391–392; Czeike, Wienlexikon, Band 1, Wien 1992, S. 583.

Frieden von Teschen und wurde 1790 Konferenzminister. Nach dem Rücktritt von Fürst Kaunitz wurde Cobenzl kurzfristig mit der Leitung der Staatskanzlei betraut und damit Hof- und Vizekanzler. In der Folge war er auch Außenminister, wobei er jedoch 1793 wegen Misserfolgen bei der zweiten Teilung Polens abgesetzt wurde. Von 1802 bis 1805 war er als Gesandter in Frankreich, danach lebte er zurückgezogen als Privatmann in Wien. Auch seine künstlerischen Interessen sind hervorzuheben: Er war ein großer Förderer der Musik, u. a. Mozarts und von 1796 bis 1810 Protector (Kurator) der Akademie der bildenden Künste.⁵¹⁸ In dieser Funktion kam er in Kontakt mit dem Bildhauer Leopold Kiesling, den er seit dessen Zeit als Stipendiat in Rom förderte.⁵¹⁹ In Wien-Grinzing erbaute Cobenzl auf dem Gebiet ehemaliger jesuitischer Besitzungen ein Schloss und legte einen ausgedehnten englischen Landschaftsgarten an, der große Bewunderung hervorrief.⁵²⁰

Nach seinem Tod wurde er auf dem St. Marxer Friedhof bestattet, wo sich das Grabdenkmal noch heute befindet. (Abb. 164, 165) Es besteht aus einer hochrechteckigen Stele aus Gföhler Marmor auf einem Granitsockel.⁵²¹ Fast die gesamte Fläche wird von der Inschrift eingenommen, darüber befindet sich in einer abgesetzten Zone das Wappen. Den Abschluss der Stele bildet ein Segmentbogen, eingerahmt von zwei seitlichen Voluten. Im Bogenfeld ein Relief mit zwei Genien, die die Büste des Verstorbenen in einem Clipeus tragen. Das Grabdenkmal wurde von Leopold Kiesling angefertigt,⁵²² der sich bei der Gestaltung des Motivs, ähnlich wie beim Grabmal des Johann Cobenzl (Kat. 16, Abb. 157), streng an archäologische Vorbilder hielt. Genien, die eine Büste des Verstorbenen halten, sind häufig an römische Sarkophagen zu finden, vergleichbar ist etwa ein Erotensarkophag aus dem Vatikanischen Museum.⁵²³ (Abb. 163) Auch die zeitlichen Voluten, die Pulvini (Pölster), sind ein typisches Abschlusselement bei römischen Sarkophag- bzw. Urnendeckel und wurden von Kiesling auch bei anderen Grabmälern verwendet, etwa dem Grabmal Johann Peter Frank. (Vgl. Kat. 28, Abb. 223)

⁵¹⁸ Wagner, Akademie, 1967, S. 264.

⁵¹⁹ Belege für die Förderung vgl. Hagen, Kiesling, 1994, S. 6-8 passim.

⁵²⁰ Zum Garten vgl. Hajós, Romantische Gärten, 1989, S. 155–162.

⁵²¹ Materialangaben laut Hormayr, Archiv, 1821, S. 134.

⁵²² Hagen, Kiesling, 1994, S. 41.

⁵²³ Weitere Beispiele dieses Sarkophagtypus vgl. Koch, Sarkophage, 1993, S. 86.

Kat. 18 Pietro Finelli: Grabdenkmal Barbara Rottmann

Person: Barbara von Rottmann

Lebensdaten: 10. 12. 1767–18. 04. 1805

Künstler: Pietro Finelli (1770–1812)

Datierung: 1806–09

Aufstellung: 1812

Auftraggeber: Ehemann Ignaz von Rottmann

Standort: Wien 14, Pfarrkirche Penzing

Material: Granit (Sockel, Kugel), Carrara-Marmor (Figur)

Maße: lebensgroße Figur

Inscription:

BARBARA. E. GENTE. HALLERIANA. X. DEC. MDCCLXVII. NATA
FUNDATO. STIPENDIO. HALLERIANO. SIDERIBUS. RECEPTA. EST
XVIII. APR. MDCCCV.
AD CINERES. FRATRIS. DILECTI. CONIVGI. PIENTISSIMAE
IGN. DE. ROTTMANN.
S. C. A. M. A. CONSILII. INT. (IMIS)
PRAESES. FORI. NOBIL. (IUM) LEOPOL. MONUMENTUM. POSUIT
MDCCCXII.

Übersetzung:

Barbara aus dem Geschlecht der Haller, geboren am 10. Dezember 1767, Begründerin der Hallerschen Stiftung, ist am 18. April 1805 in den Himmel [wörtl.: zu den Sternen] aufgenommen worden. Zur Asche des geliebten [verstorbenen] Bruders, hat der treuesten Gattin, Ignaz von Rottmann, k. k. wirklicher geheimer Hofrat, Präsident im Landrecht der vornehmen Stadt Lemberg, das Monument 1812 errichtet.

Barbara Haller, verehelichte Rottmann, war die Tochter von Josef Anton Haller, einem wohlhabenden Händler in Krakau.⁵²⁴ Sie stiftete ein Stipendium für die dortige Universität, worauf auch die Grabinschrift hinweist.⁵²⁵ Ihr Bruder Ignaz Haller war Direktor der Wiener Niederlassung des Handelshauses und wurde nach seinem Tod 1795 in Penzing begraben.⁵²⁶

⁵²⁴ Mikocka-Rachubowa, Katarzyna: Canova jego Krag i Polacy, okolo 1780–1850 [Canova, sein Kreis und die Polen um 1780–1850], Warszawa 2001, Bd. 2, S. 185.

⁵²⁵ Wurzbach, Bd. 27, 1874, S. 170.

⁵²⁶ Mikocka-Rachubowa, Canova, 2001, Bd. 2, S. 185.

Im Text der Inschrift heißt es daher, das Monument sei zur Asche des geliebten verstorbenen Bruders errichtet worden. Der Auftraggeber des Denkmals war der Ehemann der Verstorbenen, Ignaz von Rottmann, laut Inschrift „*Präsident im Landrecht der vornehmen Stadt Lemberg*“. Lemberg (heute L'viv/Ukraine) war die Hauptstadt des Kronlandes „Galizien und Lodomerien“, dass durch die erste polnische Teilung 1772 unter habsburgische Herrschaft gekommen war.⁵²⁷ Zum Aufbau der Verwaltung kamen als Beamte vor allem Deutsche nach Polen, darunter Ignaz von Rottmann, der seine Laufbahn 1797 in Krakau als Justizbeamter im „*k. k. Appellationsgericht in Westgalizien*“ begann, wo er bis 1806 blieb.⁵²⁸ Die Zeit seiner dortigen beruflichen Tätigkeit waren genau jene Jahre, in denen Westgalizien mit dem Hauptort Krakau kurzfristig zum österreichischen Herrschaftsgebiet gehörte. Rottmanns Ehefrau Barbara, die aus einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie Krakaus stammte, starb 1805 und wurde in einer Gruftkapelle im Park des Landsitzes in Dwory bei Oswiecim (Auschwitz, Polen) bestattet.⁵²⁹ Das Grabdenkmal, das der Witwer dafür in Auftrag gegeben hatte, wurde dort aber nie aufgestellt, sondern blieb auf Grund verschiedener Umstände in Wien.⁵³⁰ Es befindet sich heute in der Pfarrkirche von Penzing, an der südlichen Wand des Presbyteriums. (Abb. 166-169)

Auf dem Sockel mit der Inschriftentafel liegt eine Kugel aus grauem Granit, darauf ist eine Statue aus weißem Carraramarmor aufgesetzt. Dargestellt ist das Entschweben der unsterblichen Seele der Verstorbenen aus dem irdischen Bereich, der durch die Weltkugel verkörpert wird. Durch die Aufwärtsbewegung schmiegt sich die Kleidung eng an den Körper. Mit ihrer Rechten hat sie ihren Schleier bzw. das Leichentuch zurückgeschlagen, der Kopf ist zum Licht erhoben. Mit ihrer Linken drückt sie eine Lilie, Symbol für ihr tugendhaftes und reines Leben, an ihre Brust.

Im Zusammenhang mit dem Grabmal stellte sich zuerst die Frage nach dem ausführenden

⁵²⁷ Zur Geschichte des Kronlandes vgl. Grodziski, Stanislaw: Das Königreich Galizien-Lodomerien und die Bukowina im Kaisertum Österreich (1772–1848) in: Kaisertum Österreich 1804–1848. Ausstellungskatalog Schallaburg 1996, S. 55–66.

⁵²⁸ Die berufliche Laufbahn von Rottmann wurde durch Durchsicht der Jahrgänge 1791–1814 des „Hof- und Staats-Schematismus“ ermittelt. Mit Ausnahme der Jahrgänge 1809 und 1810, die mir nicht zugänglich waren. Zur Person vgl. auch Wurzbach, Band 27, 1874, S. 170–171.

⁵²⁹ Wurzbach, Bd. 27, 1874, S. 170.

⁵³⁰ Ein Grund war, dass Rotmann 1806 den Titel eines Hofrates bekam und nach Wien versetzt wurde. Zu den

Künstler: In mehreren Publikationen, zuletzt etwa im Dehio bzw. der Internetplattform „Artisti Italiani in Austria“, wird als Autor des Grabmals fälschlich Carlo Finelli (1782/1785–1853) angegeben.⁵³¹ Andere Quellen, etwa die Kunsttopographie, nennen den ebenfalls falschen Namen Antonio Finella.⁵³² Albert Ilg wies bereits 1895 in einem Artikel in der Presse darauf hin, dass das Grabmal von Pietro Finelli (1770–1812) stammt.⁵³³ Auch die polnische Kunsthistorikerin Katarzyna Mikocka-Rachubowa verzeichnete das Grabmal in ihrer 2001 erschienenen Studie über den Einfluss Canovas in Polen als ein Werk von Pietro Finelli, dem älteren Bruder des oben genannten Carlo.⁵³⁴ Der lokalen Tradition nach galt auch Antonio Canova lange Zeit als Schöpfer des Werkes.⁵³⁵

Zur Klärung der falschen Künstlernamen möchte ich hier noch speziell auf die Auftragsvergabe und den ausführenden Künstler eingehen und einige der frühen Quellen zum Grabmal zitieren. So wird im „Conversationsblatt“ von 1819 wegen des Fehlens des Werkes in einem gerade erschienenen Oeuvreverzeichnis Canovas die Frage aufgeworfen, wer eigentlich der Künstler des Grabmals sei.⁵³⁶ Ein Jahr später beantwortete R. von Flammenstern auf Grund einer ihm zugekommenen Information die Frage und nennt als Urheber den Canovaschüler Finelli. Rottmann hätte sich zwar an Canova gewandt, dieser lehnte aber aus Arbeitsüberlastung die Annahme des Auftrages ab. („*Canova (...) schlug jedoch zur Verfertigung des Denkmals einen seiner Schüler, Namens Finelly, aus Florenz ... vor*“).⁵³⁷ In einer weiteren Ausgabe des „Conversationsblattes“ von 1820 nennt der Autor einen ihm vorgelegten, beglaubigten Brief vom 2. April 1816, aus dem hervorgeht, „*dass dieses Denkmahl von einem verstorbenen Peter Finelli, aus Ferrara (sic!), zur Zufriedenheit*

weiteren Umständen siehe unten.

⁵³¹ Der falsche Vorname Carlo findet sich etwa bei Loidl, Franz: Pfarrkirche Penzing. Haller'sches Grabmahl, in: Beiträge zur Wiener Diözesangeschichte, Beilage des Wiener Diözesanblattes, 15. Jg. Nr. 5, 1974, S. 39; Bandion, Pfarrkirche Penzing, Salzburg 1993, S. 9; Czeike, Wienlexikon, Band 4, 1995, S. 518; Dehio Wien, 1996, S. 279; Gassner-Priem, Adelheid: Artikel zu Carlo Finelli in: http://aia.art-platform.com/finelli_carlo.html [15.1.2008]

⁵³² ÖKT, II, 1909, S. 95: „*Als Verfertiger nennt die Tradition Antonio Canova, doch heißt es in kaum weniger alten Quellen Antonio Finella aus Florenz sei der Künstler dieses Grabmales*“.

⁵³³ Ilg, Albert]: Ein Kunstverlust für Wien. In: Die Presse, 18. April 1895 (Feuilleton), o. S.

⁵³⁴ Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Canova, 2001, Bd. 2, S. 185, Kat. Nr. 93.

⁵³⁵ Vgl. etwa Friedensblätter. Eine Zeitschrift für Leben. Literatur und Kunst, 31. Oktober 1815, Nr. 130, S. 518; Österreichische-Kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung, 4. November 1815, Nr. 308, S. 1; Schilling, J. B.: Grabmal der Barbara von Rottmann in der Pfarrkirche zu Penzing nächst Wien von Canovas Meißl, eine Kunstmerkwürdigkeit von Österreich, Wien 1816.

⁵³⁶ Conversationsblatt. Zeitschrift für wissenschaftliche Unterhaltung, 1. Jg., 1819, Nr. 47, S. 596.

*des Canova ausgeführt worden sey, welcher diesen Bildhauer oft besuchte, und ihm jene Erinnerungen und Rathschläge ertheilte, die er zur größern Vollkommenheit des Werkes nothwendig und zuträglich fand (...).*⁵³⁷

Auch diese frühen Wiener Quellen nennen demnach korrekt den Künstler Pietro Finelli, der 1812 verstorben war. Der einzige Fehler im „Conversationsblatt“ ist die Ortsangabe, Finelli stammt nicht aus Ferrara, sondern aus Carrara, aber dies ist ein leicht erklärbarer Druckfehler.

Pietro Finelli, 1770 in Carrara geboren, stammte aus einer Familie von Marmorhändlern und Bildhauern, die dort seit dem 17. Jahrhundert tätig waren.⁵³⁹ Ebenso wie sein jüngerer Bruder Carlo wurde er zuerst von seinem Vater Vitale in Carrara ausgebildet. 1793 ist ein Aufenthalt in Florenz belegt, wo er mit dem Direktor der Akademie in Kontakt trat.⁵⁴⁰ Im Mai 1798 schrieb er sich in die Académie royale de peinture et de sculpture in Paris ein.⁵⁴¹ 1800 war er wieder in Rom ansässig, wo er an der Accademia di San Luca seine Studien vervollständigte.⁵⁴² 1801 bekam er dank der günstigen Stimme von Canova, ex aequo mit Giuseppe Pacetti, den 1. Preis des concorso Balestra für die Gruppe „Herkules und Dejanira“. ⁵⁴³ Canova schätzte Pietro Finelli sehr und empfahl ihn deswegen an Prinzessin Elisa Baciocchi für die Stelle des Professors für Bildhauerei in Carrara, ein Vorschlag, der aber nicht befolgt wurde. ⁵⁴⁴ 1805 arbeitete Pietro gemeinsam mit seinem nun auch nach Rom gekommenen jüngeren Bruder Carlo in einem Atelier.⁵⁴⁵ 1808 wurde er Mitglied der Accademia di S. Luca.⁵⁴⁶ Pietro Finelli war aber nicht nur Bildhauer, sondern betrieb auch

⁵³⁷ Conversationsblatt, 2. Jg., 1820, Nr. 80, S. 740.

⁵³⁸ Conversationsblatt, 2. Jg. 1820, Nr. 83, S. 760.

⁵³⁹ Zu Finelli vgl. Thieme-Becker, Bd. XI, 1915, S. 83; Hubert, Gérard: La sculpture dans l'Italie napoléonienne, Paris 1964, S. 172–173; Meist wird seine Biographie bei der seines Bruders Carlo Finelli mitbehandelt vgl. Dizionario biografico degli italiani, Band 48, 1997, S. 30 (Artikel Carlo Finelli); Panzetta, Alfonso: Dizionario degli scultori italiani d'ell Ottocento e del primo Novecento, Vol. Primo, Torino 1994, S. 126 (Artikel Carlo Finelli).

⁵⁴⁰ I Marmi degli Zar. Gli Scultori Carraresi all'Eremitage e a Peterhof. Ausstellungskatalog Carrara, Accademia di Belle Arti e Massa, Palazzo Ducale, Milano 1996, S. 36, Fußnote Nr. 15.

⁵⁴¹ Dizionario biografico degli italiani, Bd. 48, 1997, S. 30

⁵⁴² Dizionario biografico degli italiani, Bd. 48, 1997, S. 30.

⁵⁴³ Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 48, 1997, S. 30.

⁵⁴⁴ Hubert, Sculpture, 1964, S. 172.

⁵⁴⁵ Panzetta, Dizionario degli scultori, Vol. Primo, 1994, S. 126.

⁵⁴⁶ Hubert, Sculpture, 1964, S. 172, Thieme-Becker, Bd. XI, 1915, S. 582.

einen Marmorhandel.⁵⁴⁷ Thorvaldsen beispielsweise beschäftigte ihn 1803 zusammen mit Heinrich Keller als „Subunternehmer“ bei der Ausführung seines Jasons.⁵⁴⁸ Pietro Finelli verkaufte einige allerdings heute nicht mehr nachweisbare Arbeiten nach Russland, z. B. ein Leuchterpaar dekoriert mit vier weiblichen Figuren, die je ein Füllhorn umfassen, oder eine „Minerva“, die eine Fackel und einen Schmetterling trägt.⁵⁴⁹ 1809 wurde Pietro Finelli Direktor der Accademia del nudo (Akte) an der Accademia di S. Luca.⁵⁵⁰ Im darauf folgenden Jahr beauftragte ihn die Akademie, sich mit einer Abordnung nach Florenz zu begeben, um Canova die Urkunde seiner Ernennung zum Präsidenten auf Lebenszeit zu übergeben.⁵⁵¹ Erst 42jährig starb Pietro Finelli am 7. März 1812 in Rom.

Da Finelli in engem Kontakt mit Canova stand, ist es nicht verwunderlich, dass sich die Grabfigur formal und stilistisch an dessen Arbeiten anlehnt, vergleichbar ist etwa die Hebe, die als Mundschenkin der Götter vom Himmel herabschwebt.⁵⁵² (Abb. 170) Im Werk Finellis gibt es außerdem die heute verschollene Statue einer „Fortuna“. Diese wird als junge Frau, die auf einer Erdkugel balanciert, bereit sich zu enthüllen, mit im Wind flatternden Schleiern, beschrieben.⁵⁵³ Ein Werk, das formal offenbar ganz identisch mit der Grabfigur gestaltet war, jedoch ein mythologisches Thema zum Inhalt hatte. Finelli hat wahrscheinlich das Modell dieser Figur einfach für das Grabmal weiterverwendet.⁵⁵⁴

Zurück zur Auftragsvergabe: Nach dem Tod seiner Frau, die im April 1805 gestorben war, hatte sich der Witwer an Antonio Canova gewandt. Dieser befand sich seit Juni 1805 in Wien,

⁵⁴⁷ Katalog Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum u. a., Nürnberg 1991, S. 239.

⁵⁴⁸ Geese, Uwe: Skulptur des Klassizismus in: Toman, Klassizismus, 2000, S. 271. Auf Thorvaldsen geht die Erfindung (Invention) der Figur zurück. Die Besorgung des Marmorblocks und die eigentliche Aushauung der Figur übernehmen, wie es im Werkstattbetrieb klassizistischer Künstler üblich war, spezialisierte Mitarbeiter. Thorvaldsen hatte zu diesem Zeitpunkt noch keine eigene Werkstatt und beschäftigte daher die beiden Künstler für diese Tätigkeiten.

⁵⁴⁹ Hubert, Sculpture, 1964, S. 172.

⁵⁵⁰ Dizionario biografico degli italiani, Bd. 48, 1997, S. 30.

⁵⁵¹ Thieme-Becker, Bd. XI, 1915, S. 582.

⁵⁵² Zur Hebe vgl. Antonio Canova, Ausstellungskatalog des Museo Correr, Venedig und der Gipsoteca in Possagno, Venedig 1992, S. 264 Die Hebe war eine besonders bewunderte Statue von Canova, die er in 4 Fassungen gestaltete.

⁵⁵³ Hubert, Sculpture, 1964, S. 173. Die Beschreibung der Fortuna nach G. A. Guattani, Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti, Bd. IV, [1809], S. 107 abgedruckt bei Mikocka-Rachubowa, Canova, 2001, Bd. 2, S. 186.

⁵⁵⁴ Mikocka-Rachubowa, Canova, 2001, Bd. 2, S. 186.

um die Aufstellung des Grabdenkmales der Erzherzogin Marie Christine in der Augustinerkirche zu überwachen.⁵⁵⁵ (vgl. Kat. 11, Abb. 116) Nicht ungewöhnlich war es, dass Canova den Auftrag weitergegeben hat, um einen jüngeren Künstler zu fördern, da es seiner „sozialen Ader“ entsprach, auf die seine Biographen immer wieder hinwiesen.⁵⁵⁶ Die Ausführung des Denkmals durch Pietro Finelli erfolgte zwischen 1806 und 1809⁵⁵⁷, die Kosten des Grabmals betrugen 800 Dukaten.⁵⁵⁸

Die Statue kam allerdings nie in der Gruftkapelle zur Aufstellung, zwar wurde sie 1809 von Italien abgeschickt, wegen des Krieges gegen Napoleon gelangte sie nur bis Wien und verblieb dort längere Zeit unausgepackt.⁵⁵⁹ Rottmann, der mittlerweile oberster Justizbeamter in Lemberg geworden war, versuchte nun einen Platz für das Denkmal zu finden und bekam vom damaligen Pfarrer von Penzing die Erlaubnis, es in seiner Pfarrkirche aufzustellen.⁵⁶⁰ Durch den Bruder von Barbara Rottmann, der bereits in Penzing begraben war, bestand ein Bezug zu dem Ort. 1811 sandte Rottmann daher aus Lemberg einen Brief mit einem Textvorschlag zur Inschrift an den damaligen Direktor des k. k. Münz- und Antikenkabinetts Franz de Paula Neumann mit der Bitte um Korrektur.⁵⁶¹ Der Bitte wurde entsprochen, die korrigierte Inschrift ausgeführt und das Grabdenkmal schließlich 1812 im Sinn eines Epitaphs in der Kirche aufgestellt. Nach dem Ende der napoleonischen Kriege und dem Tod des Witwers im Jahr 1815 blieb das Grabdenkmal weiterhin in Penzing. Erst 1895 kam von Seiten der Rottmann-Hallerschen Stiftung die Forderung einer Überstellung des Grabdenkmals nach Krakau. Albert Ilg protestierte damals in einem Artikel in der Presse heftig gegen dieses Vorhaben, das dann letztendlich auch nicht realisiert wurde.⁵⁶²

⁵⁵⁵ Krasa, Christinengrabmal, 1967/68, S. 88, 94.

⁵⁵⁶ Licht, Fred/Finn, David: Antonio Canova – Beginn der modernen Skulptur, München 1983, S. 18.

⁵⁵⁷ Mikocka-Rachubowa, Canova, 2001, Bd. 2, S. 185.

⁵⁵⁸ Conversationsblatt, 2. Jg., 1820, Nr. 80, S. 740.

⁵⁵⁹ Mikocka-Rachubowa, Canova, 2001, Bd. 2, S. 185.

⁵⁶⁰ Wurzbach, Bd. 27, 1874, S. 171; Der Pfarrer Johann Lochi war Ehrendomherr von Lublin, einem Ort im damals ebenfalls verlorenen Westgalizien, daher ist es anzunehmen, dass er und Rottmann sich aus der gemeinsamen Zeit im Kronland kannten.

⁵⁶¹ Bergmann, Joseph: Pflege der Numismatik in Österreich im XVIII. und XIX. Jahrhunderte. Das k. k. Moderne Münz- und Medaillencabinet von 1783–1797 und das k. k. Münz- und Antikencabinet unter Director Neumann von 1798–1816, Wien 1858, S. 62; Der Brief vom 30. Juli 1811 befindet sich in der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien, Korrespondenz Neumann, Band 2, S. 315–318. Dank an Dr. Alfred Bernhard-Walcher für die Möglichkeit zur Einsichtnahme.

⁵⁶² Ilg, Kunstverlust, 1895, o. S. bzw. Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, IV. Band, 9. Sept. 1895, S. 236.

Das dargestellte Motiv war eine Neuheit in der Wiener Sepulkralikonographie und verbildlicht die unsterbliche Seele der Verstorbenen durch eine weibliche Figur, die gerade aus der irdischen Welt entschwebt.⁵⁶³ Für den Zuschauer wird ein unsichtbarer Vorgang durch die Allegorisierung erlebbar. Vor allem in der englischen Sepulkralskulptur gibt es hier charakteristische Beispiele u. a. von John Flaxman, bei denen die Verstorbene unter Assistenz von Engeln zum Himmel getragen oder schwebend dargestellt wird.⁵⁶⁴ (Abb. 172, 173) In der englischen Literatur findet sich für diese Grabmonumente der Begriff „ascending“ oder „rising soul“- Typus.⁵⁶⁵ Im Deutschen existiert kein spezieller Begriff dafür, man könnte vom „Seelengrabmal“ oder von einem Grabmal mit dem Motiv der Seelenreise sprechen. Die Komposition erinnert formal an eine Himmelfahrt Mariens. Penny, der sich mit englischen Beispielen auseinandergesetzt hat, konstatiert, dass es bei Sepulkralmonumenten zu einer „domestic adaption of religious imagery“ kommt.⁵⁶⁶ Die in der privaten Grabkapelle verewigte, in den Himmel entschwebende Verstorbene sollte für den zurückgebliebenen Ehegatten die Funktion eines Andachtsbildes bekommen. Eine zeitgenössische Beschreibung vermerkt allerdings, dass das Gesicht kein Portrait zeigt, sondern auf das wohlbekannte Ideal der Niobe zurückgeht.⁵⁶⁷

In Wien wurde das Monument für Barbara Rottmann ein außerordentlich bekanntes und geschätztes Kunstwerk. Dies hängt zum Teil sicher damit zusammen, dass es fälschlich als ein Werk Canovas galt.⁵⁶⁸

Das früheste Beispiel für eine Rezeption, losgelöst von der eigentlichen Person der Verstorbenen, ist das Sonett „*Vor dem Grabmal von Penzing*“ von Theodor Körner (1791-

⁵⁶³ Auf das für Wien ungewöhnliche Motiv weist Jorst Janson hin: „*The Penzing monument seems to be the earliest example anywhere on the European Continent of the „Rising Soul“ type of tomb originated in England by Flaxman in the 1780's*“. Vgl. Janson, Horst: Rezension zur Ausstellung und Katalog „Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulkralkultur 1750–1850“ in: Kunstchronik, 33. Jg. (1980), Heft 4, S. 128.

⁵⁶⁴ Vgl. Beispiele bei Penny, *Church Monuments*, 1977, S. 95–97. Zu einzelnen Beispielen bei Flaxman vgl. Irwin, David: *John Flaxman. 1755–1826*, London, 1979.

⁵⁶⁵ Penny, *Church Monuments*, 1977, S. 97; Irwin, Flaxman, 1979, S. 149; Janson, Rezension, 1980, S. 128.

⁵⁶⁶ Penny, *Church Monuments*, 1977, S. 59.

⁵⁶⁷ *Friedensblätter* 31. Oktober 1815, Nr. 130, S. 519; Zur Bedeutung der Niobe vgl. Kapitel „Weibliche Trauernde“.

⁵⁶⁸ An dieser Tatsache war offenbar der Auftraggeber selbst nicht unbeteiligt, der vom Ruhm des berühmten Künstler zehren wollte. Laut *Conversationsblatt* 1819, S. 596 hat Rottmann das Grab selbst als ein Werk Canovas erklärt.

1813), einem Dichter der Befreiungskriege, das er kurz vor seinem Tod schrieb⁵⁶⁹:

*Der Staub zerfällt, die letzten Stürme toben,
Des Lebens rauhe Töne verklingen,
Und durch des Grabes stille Dämmerung
Schwingt die befreite Seele sich nach oben.*

*Schon ist der Erde düst'rer Kreis bezwungen,
Die Nebeln sind aus ihrer Bahn zerstoßen,
Den Schleier hat die kühne Hand gehoben,
Ins Meer des Urlichts ist der Blick gedrungen.*

*Ein Lilienstrauß, bedeutungsvolle Sprossen,
Die nur den Kelch der Sonne aufgeschlossen,
Sind ihres Sieges freudige Genossen.*

*Die Phantasie bewegt die Marmorglieder.
Das Vaterland empfängt den Engel wieder.
Und Ahnung dämmert aus der Heimat nieder.*

1816 erschien eine monographische Abhandlung von J. B. Schilling „*Grabmal der Barbara von Rottmann in der Pfarrkirche zu Penzing nächst Wien von Canovas Meißl, eine Kunstmerkwürdigkeit von Österreich*“.

In den verschiedenen topographischen Beschreibungen der Stadt Wien wurde das Grabmal immer wieder erwähnt. Bei Adolf Schmidl „Wien's Umgebungen auf zwanzig Stunden im Umkreise“ (1839) heißt es etwa: „*Die Penzinger Kirche ist die einzige in den Umgebungen Wiens, welche ein bedeutendes Kunstwerk neuerster Zeit enthält, dessen Besuch niemand versäumen sollte.* (...)“⁵⁷⁰

Auch die Beschreibung bei Weidmann „Wien's Umgebungen“ (1823) zeugt von der hohen Wertschätzung:

„Ein herrliches Denkmal befindet sich rechts an der Kirche. Es ist das Grabmal der Gemahlinn eines Herrn von Rottmann. Auf einem Sockel und Würfel von geschliffenen Granit, zeigt sich eine Kugel deselben Gesteins, auf welcher eine herrliche weibliche Gestalt sich befindet, die ihr eben entschweben will. Gleichsam schon verklärt, berührt sie kaum noch mit der Fußspitze die Erde, einem bessern Gefilde zuschwebend. Der himmlische Blick der Gestalt ist nach oben gerichtet, die eine Hand hebt den verhüllenden Schleyer, die andere drückt eine Lilie an das Herz. Die ganze, höchst sinnige Composition ist mit der höchsten

⁵⁶⁹ Zitat des Gedichtes nach: Bandion, Pfarrkirche Penzing, 1993, S. 10.

⁵⁷⁰ Schmidl, Wien's Umgebungen, Band 3, Wien 1839, S. 87.

*technischen Vollendung ausgeführt, und das schöne Denkmahl würde jeder Hauptstadt zur Zierde gereichen. Die Gestalt selbst ist von Carrarischen Marmor, fast schon in Lebensgröße. Der dunkelgrau gemalte Hindergrund der Wand, hebt die ätherische, blendend-weiß schimmernde Gestalt zauberisch hervor. Daß das Ganze des Denkmahls von allen Emblemen, profanen Verzierungen u. s. w. entblöst ist, erhöht ebenfalls die Wirkung.*⁵⁷¹

Den hohen Bekanntheitsgrad des Monuments im 19. Jahrhundert dokumentiert auch, dass es in Tranquillo Mollos 1822 erschienenen Album „Wien’s vorzüglichste Gebäude und Monumente“ aufgenommen wurde.⁵⁷² (Abb. 174) Die darin enthaltenen kolorierten Stiche zeigen zum Großteil Gebäude, nur drei Grabdenkmäler wurden aufgenommen: das Grabmal Rottmann, als ein Werk Canovas bezeichnet, sowie die Kenotaphe für Kaiser Leopold II. und Erzherzogin Marie Christine.

Durch seine Bekanntheit inspirierte es weitere Künstler bzw. Auftraggeber zu ähnlichen Grabgestaltungen, so etwa Anton Dominik Fernkorn in seinem Grabmal der Eugenie von Littrow von 1859 am Salzburger St. Petersfriedhof.⁵⁷³ (Abb. 171)

Auch Hans Gasser greift das Thema der aufschwebenden Seele in seinem Grabmal für die Gräfinnen Flore und Pauline Christalnigg in St. Michael im Zollfeld bzw. für das Grabmal für Marie Schuh von 1860 in Waldegg auf. (Abb. 175)⁵⁷⁴ Eine kleinformatige Wiederholung der Grabfigur befindet sich am Grabmal der 1910 verstorbenen Marie Runge auf dem Friedhof Döbling, das zeigt, dass es Nachwirkungen des Rottmanngrabs noch bis ins 20. Jahrhundert gibt.⁵⁷⁵ (Abb. 176)

⁵⁷¹ Weidmann, Franz Carl: Wiens Umgebungen: Historisch-malerisch geschildert., 4. Ausflüg, Wien 1823, S. 113.

⁵⁷² Mollo, Wien’s Gebäude und Monumente, 1822, Nr. 16

⁵⁷³ Aurenhammer, Hans: Anton Dominik Fernkorn, Wien 1959, S. 55, Nr. 65: Das Grabmal entstand für die mit 8 Jahren auf der Durchreise in Salzburg verstorbene Tochter des Astronomen C. von Littrow.

⁵⁷⁴ Hinteregger Martina: Das Denkmal und das Grabmal bei Hans Gasser, Diplomarbeit Univ. Wien 1993, S. 8 f. und S. 61. Gasser hat ein Modell für beide Zinkgüsse verwendet.

⁵⁷⁵ Podbreky, Inge / Kristan, Markus: Menschen – Schicksale – Monumente, Döblinger Friedhof Wien, Wien 1990, S. 257, hier allerdings fälschlich als „Marienfigur“ bezeichnet.

Kat. 19 Grabdenkmal Lorenz Rollett

Person: Lorenz Rollett

Lebensdaten: 5. 7. 1751–8. 10. 1811

Datierung: 1811

Auftraggeber: Kinder des Verstorbenen

Standort: Baden, NÖ, Stadtpfarrkirche St. Stefan, außen an der Westseite

Material: Kalksandstein, Metallreliefs (ehemals vergoldet), Inschriftentafel aus Marmor

Maße: Ädikula: H: 140 cm B: 136 cm T: 49 cm

Obelisk: H: 165 cm B: 51 cm T: 39 cm

Inschrift: ⁵⁷⁶

1) LORENZ ROLLETT / MÜLLER-MEISTER IN LEESDORF / DURCH 35 JAHRE / GEB.
D. 5. JUL. 1751 GEST. D. 8. OCTOBER 1811 //

2) DEM ALLGESCHAETZTEN FREUND/ DEM LIEBVOLLSTEN VATER/SEINE
DANKBAREN KINDER

Das Grabdenkmal für den Müllermeister Lorenz Rollett (1751–1811) befindet sich an der Außenmauer der Stadtpfarrkirche Baden, die Auftraggeber waren laut Inschrift die Kinder.⁵⁷⁷

(Abb. 177, 178) Die Familie Rollett betrieb seit dem 18. Jahrhundert zwei Mühlen im nahen Leesdorf.⁵⁷⁸ Das berühmteste Mitglied der Familie war der Cousin des Verstorbenen, der Arzt Anton Rollett (1778–1842), aus dessen Sammlungen das Badener Rollett-Museum hervorgegangen ist. Auch der Bruder des Verstorbenen, Quodvultdeus (Franz Seraph) Rollet, hat sein Grabdenkmal neben weiteren Mitgliedern der Familie an der Außenmauer der Pfarrkirche. (vgl. Kat. 20)

Zum Zeitpunkt der Bestattung befand sich der Friedhof von Baden noch um die Kirche⁵⁷⁹, als eine sehr angesehene Familie hatten die Rolletts einen herausragenden Platz an der Außenmauer des Baues.

Das Wandgrabmal aus Sandstein besteht aus zwei Teilen: Der untere Teil wird von einer breiten Steinplatte gebildet, die von einem Giebel abgeschlossen wird. In die Platte sind rechts

⁵⁷⁶ Inschrift ergänzt nach Branky, Franz: Puppe und Schmetterling als Symbol eines Grabdenkmales. in: Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, 18. Jhg. Nr. 10, Oktober 1901, S. 87.

⁵⁷⁷ Zum Stammbaum der Familie Rollett vgl. Meissner, Hans: Nachlaß Anton Rollett, Rollettmuseum, Baden, o. J. [ca. 1995], S. 60 (Auszug aus dem Stammbaum).

⁵⁷⁸ Drescher, Grabdenkmale, 1979, S. 13

⁵⁷⁹ Ressel, Baden, 1982², S. 87. Ein Teil des Friedhofs wurde schon 1785 aufgelöst, nach langen Verhandlungen

und links Nischen eingetieft, in denen je eine Orantin steht. Unter der Inschriftentafel aus rotem Marmor⁵⁸⁰ sind eine Efeugirlande und ein Metallrelief einer Insektenpuppe angebracht. Den oberen Teil bildet ein Obelisk auf Kugelfüßen. Dieser wird von einer Flammenvase bekrönt und trägt eine weitere Inschriftentafel und das Relief eines Schmetterlings aus Metall, dessen Flügel ehemals vergoldet waren.⁵⁸¹

Der Schmetterling steht symbolisch für die menschliche Seele, im Griechischen bedeutet das Wort „psyché“ sowohl Seele als auch Schmetterling.⁵⁸² Schon in der Antike wurde die Metamorphose der Raupe zum Schmetterling mit der irdischen Existenz des Menschen und dem Fortleben seiner Seele in einem wie auch immer zu denkenden Jenseits verglichen. Als Gedankenbild für die Auferstehung und Unsterblichkeit war der Schmetterling seit den Kirchenvätern bekannt. Erst im Klassizismus kam es aber zu einer besonderen Popularisierung des Motivs.⁵⁸³ Der Weg in die Sepulchralkunst führte wie beim Genius des Todes über Lessing und Herder und deren Interpretationen der antiken Grabdenkmäler.⁵⁸⁴ Lessing bildete den Schmetterling zusammen mit dem Genius des Todes und dem zurückgelassenen Körper des Toten auch auf dem Titelblatt seiner Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet“ ab. (Abb. 33)

Der Schmetterling alleine ist um 1800 ein sehr häufiges Symbol auf den Grabdenkmälern, während die Kombination auf dem Rollettgrab mit der zurückgelassenen Puppenhülle, die stellvertretend für den Körper steht, selten ist.

kam es 1812 zur Einweihung des neuen heutigen Friedhofs.

⁵⁸⁰ ÖKT Band XVIII, 1924, S. 26.

⁵⁸¹ Branky, Puppe und Schmetterling, 1901, S. 87.

⁵⁸² Klamt, Johann Christian: Der Schmetterling als Symbol der unsterblichen Seele. In: Kat. O ewich, 1987, S. 221. Zum Themenkomplex vgl. auch Steinmetz, Amor und Psyche, 1989, S. 12–14.

⁵⁸³ Klamt, Schmetterling, 1987, S. 226.

⁵⁸⁴ Klamt, Schmetterling, 1987, S. 226.

Kat. 20 Michael Nesselthaler: Grabdenkmal Quodvulteus Rollett

Person: Quodvulteus (Franz Seraph) Rollett

Lebensdaten: 12. 9. 1757–20. 8. 1811

Künstler: Michael Nesselthaler (1761–1826)

Datierung: 1811

Auftraggeber: Anton Rollett (1748–1842)

Standort: Baden, NÖ, Stadtpfarrkirche St. Stefan, außen

Material: Sandstein, Metallapplikationen (ursprünglich vergoldet)

Maße: Unterer Teil: H: 195 cm; B: 164 cm; T: 96 cm

Obelisk mit : H: 230 cm; B: 70 cm; T: 47 cm

Medaillon: H: 48 cm; B: 36 cm

Inschrift:

1) QUODVULTEUS ROLLETT / KURAT 15 JAHRE IN DER / STATPFARRKIRCHE
BADEN / GEB. 12. SEPT 1757 GEST. D. 20. AUG. 1811 //

2) DEM RASTLOS THAETIGEN PRIESTER / DEM UNVERGESSLICHEN FREUNDE /
WEIHEN DANKBAR BÜRGER UND BRUDER DIESES DENKMAHL

Franz Seraph Rollett (1758–1811) war der Sohn des Leedorfer Müllermeisters Lorenz Rollett (1725–1778) und der Barbara Schilauß und Bruder von Lorenz Rollett d. Jüngeren (1751–1811) (vgl. Kat. 19) ⁵⁸⁵ Er trat in das Badener Augustinerkloster ein, wo er den Ordensnamen Quodvultdeus erhielt. Nach zehn Jahren Schuldienst in Fürstenfeld wurde er 1793 nach Baden berufen, wo er bis zu seinem Tod als Kooperator (Kurat) an der Pfarre St. Stephan tätig war. Der Geistliche wurde wegen seiner Wohltätigkeit von der Bevölkerung sehr geschätzt. Der Auftraggeber des Grabmonuments (Abb. 179, 180) war der Cousin des Verstorbenen, der Arzt und Sammler, Anton Rollett (1778–1842), in dessen Nachlass sich der Vertrag und eine Skizze erhalten haben, wodurch erstmals der Bildhauer Michael Nesselthaler identifiziert werden konnte. ⁵⁸⁶

Das Grabdenkmal aus Sandstein befindet sich an der Außenmauer der Pfarrkirche von Baden

⁵⁸⁵ Stammbaum der Familie vgl. Meissner, Nachlass Rollett, 1992, S. 60; Zum Leben von Quodvulteus vgl. Ressel, Baden 1982², S. 85–86.

⁵⁸⁶ Stadtarchiv Baden, Nachlass Anton Rollett, Kiste 1, Mappe 2 (Vertrag, Subskriptionsliste und Skizze zum Grabmal Quodvulteus Rollett). Der Vertrag wurde am 8. September 1811 zwischen Anton Rollett, *Chirurgien Accoureur*, und dem *k. k. akademischen Bildhauer* Michael Nesselthaler unterzeichnet. Der Bildhauer verpflichtete sich, das Grabmal bis zum 1. Dezember 1811 fertig zu stellen.

und besteht aus einem sarkophagartigen Postament und einem darauf gestellten Obelisk mit Flammenvase. Die untere Inschriftentafel rahmen laut Vertrag Reliefs aus Blei: ein Chronos mit Kind, als Symbol der Zeit und der Jugend, sowie die Allegorie der Religion.⁵⁸⁷ Am Obelisk befand sich ursprünglich noch ein vergoldeter Kelch⁵⁸⁸ und das von der Ewigkeitsschlange umgebene Portraitmedaillon des Verstorbenen ebenfalls aus Blei, das heute im Pfarrhof verwahrt wird. (Abb. 181).

Das Grabmal stammt von dem in Wien tätigen Bildhauer Michael Nesselthaler (1761–1826), von dem bis jetzt nur bekannt war, dass er das Grabmal seines Bruders Andreas Nesselthaler, des Hofmalers der Fürsterzbischöfe von Salzburg, auf dem dortigen Friedhof St. Peter gestaltet hatte.⁵⁸⁹ Seine dem Kaufvertrag beigelegte Entwurfszeichnung des Grabmals zeigt, dass ursprünglich noch ein Genius vorgesehen war, der das Portrait von Rollett trägt. (Abb. 182)

Die Kosten von 1600 Gulden für das Grabdenkmal wurden fast zur Gänze durch eine Sammlung aufgebracht. Freunde und Verwandte trugen sich dazu in eine Subskriptionsliste ein, wodurch ein Betrag 1230 Gulden zusammenkam.⁵⁹⁰ Durch diese öffentliche Sammlung und den exponierten Platz an der Kirchenmauer bekam das Grabdenkmal des beliebten Priesters den Charakter eines Ehrendenkmals für einen verdienten Mitbürger.

⁵⁸⁷ 1998 wurde die Figur des Kindes gestohlen und dabei die Figur des Chronos beschädigt, die dabei abgebrochenen Teile dieser Figur werden seither im Rollettmuseum Baden verwahrt.

⁵⁸⁸ ÖKT, Band XVIII, Wien 1924, S. 26.

⁵⁸⁹ Thieme-Becker, Band XXV, 1931, S. 395.

⁵⁹⁰ Vertrag und Subskriptionsliste zum Grabdenkmal, Stadtarchiv Baden, Nachlass Anton Rollett, Kiste 1, Mappe 2.

Kat. 21 Heinrich F. Fügen / Johann Sautner: Epitaph Heinrich Joseph Edler von Collin

Person: Dichter Heinrich Joseph Edler von Collin

Lebensdaten: 26. 12. 1771–28. 7. 1811

Künstler: Entwurf von Heinrich Friedrich Fügen, Ausführung von Johann Sautner (1747–1828)

Datierung: 1813

Auftraggeber: Graf Moriz von Dietrichstein

Standort: Wien 4, Karlskirche, Sakramentskapelle, linke Seitenwand

Material: Stele: Mauthausner Granit; Reliefs, Portrait und Urne: Marmor; Bronzeverzierungen
Maße: ⁵⁹¹

H: 431 cm

B: 209 cm

T: 39,5 bzw. 24 cm

Inschrift:

I. DEM VATERLÄNDISCHEN DICHTER/HEINRICH COLLIN/ MDCCCXIII

II. Auf der Rolle: GEB. DEN XXVI. DEC./ MDCCLXXI./ GEST. DEN XXVIII. JVL./ MDCCCXL.

Heinrich Joseph von Collin wurde 1771 in Wien als Sohn eines Arztes geboren. ⁵⁹² Nach dem Jusstudium trat er in den Staatsdienst ein und arbeitete in der Hoffinanzstelle. 1794 wurde sein erstes Drama „Scheinverbrechen“ am Hoftheater aufgeführt. Unter dem Einfluss von Pietro Metastasio, Friedrich Gottlieb Klopstock und Goethes „Iphigénie“ entwickelte er seine Tragödienkonzeptionen. Berühmt wurden seine Römerdramen „Regulus“ (1802) und „Coriolan“ (1805), zu letzterem schrieb Beethoven seine Coriolanouvertüre. Unter dem Einfluss Joseph von Hormayrs gab er seine Vorliebe für antike Themen auf und bearbeitete in seinen Balladen Stoffe aus der neueren Österreichischen Geschichte, wie z. B. „Kaiser Maximilian auf der Martinswand in Tyrol“ (1809), und hinterließ nach seinem Tod Fragmente zu einem Heldengedicht „Rudolf von Habsburg“. Besonders populär wurde er durch seine vaterländische Lyrik im Zuge der Napoleonischen Kriege: 1809 verfasste er die „Lieder österreichischer Wehrmänner“, die noch im selben Jahr vertont wurden. Da Collin 1805 unter

⁵⁹¹ Die Maßangaben folgen den Vaterländischen Blättern, Jg. 1813, Nr. 72, S. 423; Die dort angegebenen Zahlen in Schuh bzw. Zoll wurden in Zentimeter umgerechnet. (1 Wiener Schuh = 31,6 cm, 1 Zoll 2,63 cm).

⁵⁹² Zur Person: Lederer, Max: Heinrich Joseph von Collin und sein Kreis. Briefe und Aktenstücke. Wien 1921;

Einsatz seines Lebens eine wichtige Nachricht durch von Franzosen besetztes Gebiet nach Brünn an den Kaiser gebracht hatte sowie auf Grund seiner Verdienste als Dichter wurde er 1809 zum Hofrat und Ritter des neu gegründeten Leopoldordens ernannt.

Nach seinem Tod 1811 wurde Collin auf dem Friedhof Gersthof beigesetzt.⁵⁹³ Das Epitaph in der Karlskirche entstand auf Anregung von Moriz Graf Dietrichstein, einem engen Freund des Verstorbenen.⁵⁹⁴ (Abb. 183, 184) Die Wandstele aus blauem Mauthausner Granit⁵⁹⁵ ist im unteren Teil rustiziert und hat an den Seiten schwach vortretende Lisenen. Sie wird durch einen Dreiecksgiebel mit Eckakroterien über einem mehrfach profilierten Gesims abgeschlossen. Über der kurzen Inschrift „*dem vaterländischen Dichter Heinrich Collin 1813*“ befindet sich dessen Portrait im Dreiviertelprofil umgeben von einem Eichenkranz und darunter ein Relief mit Genien. Das Giebelfeld schmückt eine mit einem Trauertuch bedeckte Urne. Diese Teile aus weißem Marmor kontrastieren zum dunklen Granit. Die Rosetten und Zierleisten im Giebel, der Eichenkranz und die Buchstaben der Inschrift bestehen aus Bronze.⁵⁹⁶

Das Relief zeigt den Genius der Dichtkunst und den Genius des Todes, trauernd abgewendet von der nun verstummten Lyra des Dichters, die an einem Eichenstamm befestigt ist und unter der Schriftrollen liegen.⁵⁹⁷ Der Genius der Dichtkunst bedeckt diese mit Lorbeer und betrachtet den Schlangenreif, das Symbol der Ewigkeit. Der Genius des Todes hat auf seinem Schoß eine Schriftrolle mit den Lebensdaten des Verstorbenen liegen und berührt dessen Dichtungen mit einem Zypressenzweig, während er mit der anderen Hand seine Fackel abdämpft.

Die Kosten des Epitaphs wurden durch verschiedene Veranstaltungen und einen

Adel Kurt: Heinrich Joseph von Collin. Auswahl aus seinem Werk, Wien 1967, S. 7–17 und S. 165.

⁵⁹³ Laut Kartei der Wiener Städtischen Friedhofsverwaltung; 1887 Exhumierung und Übertragung auf den Zentralfriedhof, dort heute ein Ehrengrab.

⁵⁹⁴ Über das Epitaph vgl. Dietrichstein, Moriz von: Über das Denkmahl des k. k. Hofrathes und Ritters des Leopold-Ordens Heinrich Joseph Edler von Collin, Wien 1813 bzw. Vaterländische Blätter für den Österreichischen Kaiserstaat, Jg. 1813, Nr. 72, S. 422–425.

⁵⁹⁵ Kieslinger, Alois: Gesteinskunde für Hochbau und Plastik. Fachkunde für Steinmetzen, Bildhauer, Architekten und Baumeister, Wien 1951, S. 38.

⁵⁹⁶ Materialangaben laut Dietrichstein, Denkmahl 1813, S. 5–6 bzw. Vaterländische Blätter, 1813, S. 423–424.

⁵⁹⁷ Die Benennung der Genien und der Pflanzen laut Vaterländische Blätter, 1813, S. 423 bzw. Dietrichstein, Denkmahl, 1813, S. 5.

Spendenaufwurf (sog. Subscription) aufgebracht.⁵⁹⁸ Dietrichstein veröffentlichte in seiner Schrift über das Denkmal eine Liste der *„vorzüglichen Beförderer“*, wobei an erster Stelle Kaiser Franz I. (II.) und andere Mitglieder des Kaiserhauses angeführt sind.⁵⁹⁹ Weiters kamen die Einnahmen von „Collin-Feiern“ an der Wiener Universität und im Hoftheater, die am 15. Dezember 1811 bzw. 3. April 1812 stattgefunden hatten, der Errichtung des Epitaphs zugute.⁶⁰⁰ Veranstaltungen fanden auch in Lemberg, Pest und Prag statt.⁶⁰¹ Von den Einnahmen blieben nach Abzug von rund 10.000 Gulden Errichtungskosten für das Denkmal noch 300 Gulden, die für die Armen der Pfarre, bzw. 6000 Gulden, die für eine Stiftung bedürftiger Studenten an der Universität Wien verwendet wurden.⁶⁰²

Über den Aufstellungsort des Grabmonuments in der Karlskirche bestand nicht sofort Einigkeit, im Gespräch waren auch der Augarten oder der Neuwaldegg Park (heute Schwarzenbergpark).⁶⁰³ Kaiser Franz entschied aber, dass zur Errichtung eines Denkmals eine Kirche der *„schicksamste orth“* sei.⁶⁰⁴ Der Erste Obersthofmeister, Ferdinand Fürst Trauttmansdorf-Weinsberg, legte am 12. August 1812 den Grundstein.⁶⁰⁵ Das Epitaph befindet sich heute in der Sakramentskapelle der Karlskirche, der ursprüngliche Standort war an der rechten Seitenwand der mittleren großen Kapelle, neben dem Altar Maria Himmelfahrt.⁶⁰⁶ Die Enthüllung fand am 1. September 1813 im Rahmen einer feierlichen Seelenmesse statt, bei der Mozarts Requiem aufgeführt wurde.⁶⁰⁷ Wie die *„Vaterländischen Blätter“* berichteten, war *„der Hochaltar und eine Tomba (...) reich beleuchtet und mit dem Wappen Collin's gezieret“* gewesen.⁶⁰⁸ Die „Tomba“ war eine sog. Gedächtnistumba, ein

⁵⁹⁸ Dietrichstein, Denkmal, 1813, S. 7.

⁵⁹⁹ Dietrichstein, Denkmal, 1813, o. S. (Erste Beilage).

⁶⁰⁰ Dietrichstein, Denkmal, 1813, S. 8–9.

⁶⁰¹ Dietrichstein, Denkmal, 1813, S. 9–10.

⁶⁰² Vgl. Dietrichstein, Denkmal, 1813, o. S. (Zweite Beilage).

⁶⁰³ Lederer, Collin, 1921, S. 218.

⁶⁰⁴ Brief von Fürst Trauttmansdorf an Graf Dietrichstein, Anfang Dez. 1811: *„S: M: fanden nemlich den Augarten nicht geeignet zur errichtung eines Denkmahls für Collin, und sagten eine Kirche würde der schicksamste orth dazu seyn, da sich in selben schon mehrerer grabmäher befänden, wie seins des ... zahlmeisters Meyer bey denen Augustinern.“* Vgl. Lederer, Collin, 1921, S. 305.

⁶⁰⁵ Dietrichstein, Denkmal, 1813, S. 7 bzw. Vaterländische Blätter, 1813, S. 424.

⁶⁰⁶ Dietrichstein, Denkmal, 1813, S. 4 bzw. Vaterländische Blätter, 1813, S. 423.

⁶⁰⁷ Dietrichstein, Denkmal, 1813, S. 7 bzw. Vaterländische Blätter, 1813, S. 424.

⁶⁰⁸ Vaterländische Blätter, 1813, S. 424.

Scheinsarkophag, der bei Seelenmessen und Totengedenktagen aufgestellt wurde.⁶⁰⁹ Der Entwurf zum Denkmal stammte vom Maler und Akademiedirektor Heinrich Füger.⁶¹⁰ Dieser bemerkte zur Form des Denkmals, dass ein zu großer Aufwand an der Verzierung durch reiche Architektur oder Bildhauerei sowie weitläufige Inschriften vermieden werden sollen, denn so etwas stehe nur Denkmälern großer Helden, Fürsten oder Staatsmänner zu. Um den ernststen Dichter zu bezeichnen, sei es schicklich, einen Denkstein, von edler, aber einfacher Form, jedoch in ansehnlicher Größe, um sich in der Architektur der Kirche nicht zu verlieren, zu verwenden.⁶¹¹

Collin wurde im Denkmal als nationaler Dichter und Vorbild gefeiert. Den bronzenen Eichenkranz interpretierten die „Vaterländischen Blätter“ als *„Symbol vollendeter deutscher Bürgertugend“*.⁶¹² Weiters wurde dort darauf hingewiesen, dass der Hauptteil des Denkmals aus *„inländischem grauen polierten Granit, von einer überaus schönen dunklen und gleichen Farbe“*, besteht.⁶¹³ Der Granit aus Mauthausen verwies in seiner Materialsemantik⁶¹⁴ auf Eigenschaften des Verstorbenen: Festigkeit, Standhaftigkeit und „vaterländische“ Verdienste während der Napoleonischen Kriege. Während sich in Frankreich mit dem Pantheon oder in England mit der Westminster Abbey bzw. der St. Paul's Cathedral Orte für nationale Helden entwickelten, blieb die Aufstellung eines Memorialdenkmals in einer Kirche in Wien eine Ausnahme, obwohl bereits seit dem Ende des 18. Jahrhunderts solche Forderungen gestellt wurden.⁶¹⁵

Zusätzlich zu der ausführlichen gedruckten Information enthielten die „Vaterländischen Blätter“ und die Gedenkschrift von Dietrichstein auch einen Kupferstich des Denkmals.⁶¹⁶ (Abb. 185)

⁶⁰⁹ Die Tumba vertrat den realen Sarg mit dem Leichnam, vgl. Artikel „Tumba“ in: Großes Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur, Band 1, 2002, S. 360.

⁶¹⁰ Dietrichstein, Denkmal, 1813, S. 6 bzw. Vaterländische Blätter, 1813, S. 424.

⁶¹¹ Niederschrift von Füger von 1813 in der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste. Text abgedruckt bei Burg, Zauner, 1915, S. 178–179.

⁶¹² Vaterländische Blätter, 1813, S. 424.

⁶¹³ Vaterländische Blätter, 1813, S. 423.

⁶¹⁴ Zur Semantik des Granits, der als besonders „deutsch“ empfunden wurde, und seine wichtige Bedeutung für Denkmäler im 19. Jahrhundert vgl. Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994, S. 75, 110–125. bzw. Kat. Nr. 33 (Grafen Purgstall)

⁶¹⁵ Schemper, Grabdenkmäler, 2005, S. 368.

⁶¹⁶ Vaterländische Blätter, 1813, S. 422 bzw. Dietrichstein, Denkmal, 1813, Vorsatzblatt; Kupferstich des Denkmals bezeichnet: *H. Füger inven. / S. Scales del / F. S. Göbwart Sc.*

Während Heinrich Füger das Gesamtkonzept erarbeitet hatte, übernahm die Ausführung der Marmorreliefs der Bildhauer Johann Sautner (1747–1823), ein Schüler und Mitarbeiter von Franz Anton Zauner.⁶¹⁷ In der Literatur wurde angegeben, dass dieser am Denkmal für Collin unter Anleitung seines Lehrers bzw. nach seinem Entwurf arbeitete.⁶¹⁸ Laut Gedenkschrift von Dietrichstein stellte Zauner jedoch nur sein Atelier und Material zur Verfügung,⁶¹⁹ während Sautner die Reliefs eigenhändig gearbeitet hat.⁶²⁰ Auch in einem Gesuch Sautners an den Kaiser wurde das Epitaph für Collin als eines seiner Werke aufgezählt.⁶²¹ Sautner stammte aus Schwaben und lebte seit 1772 hauptsächlich in Wien. Er war Schüler der Wiener Akademie und seit 1781 deren Ehrenmitglied.⁶²² Er arbeitete unter Wilhelm Beyer und Johann Baptist Hagenauer Figuren für den Park von Schönbrunn und fertigte für das Observatorium der Hofburg vier Gipsbüsten an. Als Schüler Zauners arbeitete er unter anderem als Gehilfe am Denkmal für Joseph II. und an einer Büste des Grafen Wrba mit.⁶²³ Wegen einer finanziellen Notlage bat er 1818 den Kaiser in dem oben erwähnten Gesuch um einen Auftrag, worauf ihm die jährliche Reinigung des Grabdenkmals der Erzherzogin Marie Christine (vgl. Kat. 11) übertragen wurde.⁶²⁴ Dieser Aufgabe kam er dann von 1820 bis zu seinem Tod 1823 nach. In diesen Jahren ist auch seine Tätigkeit in der Gipsformerei der Akademie archivalisch nachweisbar.⁶²⁵

⁶¹⁷ Dietrichstein, Denkmal, 1813, S. 6 bzw. Vaterländische Blätter, 1813, S. 424; Weitere Mitarbeiter waren Anton Klement (Steinmetz und Polier) und Johann Pacholik (Steinmetz und Verzierungsbildhauer bei den Bronzearbeiten); Zu Sautner vgl. Thieme-Becker, Bd. XXIX, 1935, S. 497 bzw. Frimmel, Theodor: Einige Österreichische Plastiker des 18. und frühen 19. Jhd. In: Wiener Zeitung, 28. März 1912, S. 13.

⁶¹⁸ Burg, Zauner, 1915, S. 178; Poch-Kalous, Wiener-Plastik, 1970, S. 183; Kat. Klassizismus in Wien 1978, S. 166.

⁶¹⁹ Dietrichstein, Denkmal, 1813, S. 6.

⁶²⁰ Dietrichstein, Denkmal, 1813, S. 6; Frimmel Plastiker, 1912, S. 13.

⁶²¹ Gesuch aus dem Jahr 1818 im Archiv der Akademie vgl. Frimmel, Plastiker, 1912, S. 13.

⁶²² Frimmel, Plastiker, 1912, S. 13; Thieme-Becker, Bd. XXIX, 1935, S. 497.

⁶²³ Frimmel, Plastiker, 1913, S. 13; Poch-Kalous, Wiener Plastik, 1970, S. 183

⁶²⁴ Frimmel, Plastiker, 1912, S. 13.

⁶²⁵ Frimmel, Plastiker, 1912, S. 13; Poch-Kalous, Wiener, Plastik, 1970, S. 184.

Kat. 22 Leopold Kiesling (?): Grabdenkmal Johann Friedrich Freiherr von Löhr

Personen: Freiherr Johann Friedrich und Maria Elisabeth von Löhr

Lebensdaten: 25. 7. 1735–1. 8. 1795 / 1. 7. 1738–20. 11. 1796

Künstler: Leopold Kiesling (1770–1820), zugeschrieben

Datierung: 1815

Auftraggeber: Sohn der Verstorbenen, Franz Freiherr von Löhr

Standort: Mödling, NÖ, außen an der Südmauer der Pfarrkirche St. Othmar

Material: Kalkstein (Ädikula) Sandstein (Urnen), Marmor (Inscriptentafeln der Urnen)

Maße: H: 250 cm

B: 188 cm bzw. 197 cm (Sockel)

T: 17 cm, inkl. gemauerter Rückwand 38 cm

Maße der Urne: H: 50 cm B: 53 cm T: 33 cm

Inscript auf den Urnen bez. auf der Ädikula:

links: JOH. FRIED. / FREYHERR V. LOEHR

rechts: MAR. ELIS. / FREYINN V. LOEHR

JOH. FRIEDRICH FREYHERR VON LOEHR. / GEBOREN ZU WETZLAR AM 25ten
JULY 1735. / KAM IM JAHRE 1758 NACH WIEN. / WARD APPELLATIONS-RATH IN
PRAG DANN HOF-RATH IN WIEN / STAATSRATH, GEHEIMER RATH,
COMMANDEUR DES K. UNG. ST. STEPHANS-ORDENS / OBERST-LANDRICHTER U.
APPELLATIONS-PRÄSIDENT. / VOM SCHLAGE GERÜHRT STARB ER HIER IN
MOEDLING / WO ER SICH ZUR HERSTELLUNG SEINER GESUNDHEIT BEFAND /
AM 1.ten AUGUST 1795. /
BIEDER, EDEL RECHTSCHAFFEN, VON JEDERMANN BEDAUERT / VORZÜGLICH
VON SEINER FAMILIE. / MARIA ELISABETHA FREÜIN V. LOEHR GEB. V.
GUTTENBERG, /
GEBOREN AM 1ten JULY 1738 VERMAEHLT 1764 / FOLGTE IHREM GEMAHLE AM
20ten NOVEMBER 1796, GLEICH GESCHAEZT U. GLEICH BEDAUERT. /
ERRICHTET IM JAHRE 1797 VON IHREN DANKBAREN KINDERN / ERNEUERT IM
JAHRE 1815 VON IHREM SOHNE / FRANZ FREYHERRN V. LOEHR / K. K.
KAEMMERER, HOF-RATH U. KANZLEY-DIREKTOR DES K. K. OBERST
HOF-MEISTER-AMTES

Das Grabdenkmal für das Ehepaar Löhr besteht aus einer Ädikula, die von einem leicht vorkragenden Pultdach abgeschlossen wird. (Abb. 186, 187) Der untere Teil wird fast vollständig von der Inscriptentafel eingenommen, während im oberen Teil zwei kastenförmige Urnen in eine flache rundbogige Nische eingestellt sind. Diese Urnen sind an der Vorderseite mit je zwei reliefierten Todesgenien verziert, die die Inscripten mit den Namen der beiden Verstorbenen präsentieren. Die Genien, die dem Typus des nackten geflügelten Jünglings folgen, knien neben ihren erloschenen Fackeln und einem

Weihwasserkessel.

Johann Friedrich von Löhr war, wie auch aus der Nennung seiner Titel in der Inschrift hervorgeht, ein hoher Beamter in kaiserlichen Diensten.⁶²⁶ Zunächst als „Staatsrath“ tätig, war er schließlich vom Oberlandrichter bis zum Niederösterreichischen Appellationspräsident aufgestiegen. 1772 wurde er in den Freiherrenstand erhoben⁶²⁷ und war Ritter des St. Stephansordens. Er verstarb, wie die Inschrift angibt, 1795 während eines Kuraufenthalts in Mödling, ein Jahr vor seiner Ehefrau Maria Elisabeth.

Überprüfenswert erscheint mir die bisherige Datierung des Grabdenkmals in der Literatur, die als Entstehungsjahr 1795⁶²⁸ bzw. 1797⁶²⁹ angibt. Offenbar wurde bei diesen Angaben nicht berücksichtigt, dass das Grabmal laut Inschrift 1815 erneuert wurde. Auch eine Beschreibung, die Gaheis 1801 von dem Monument gab, entspricht nicht dem heutigen Aussehen:

„An der Kirche, die ein starkes, auf der den ganzen Markt beherrschende Anhöhe angelegtes Gebäude ist, sind verschiedene Inschriften angebracht. In schätzbarer Einfachheit ist das nützlich gewesene Daseyn des verdienstvollen Staatsdieners: Joh. Fried. Freyherrn von Löhr und seiner Gemahlinn: Maria Elisabeth, den Vorübergehenden dargestellt. Auf Marmor in goldenen Buchstaben ist unter ihren Rahmen in aller Kürze ihre Biographie angebracht: Johann Friedrich Freyherr von Löhr geboren zu Wetzlar 25. Jul. 1735. Kam 1758 nach Wien. Ward Appellationsrath in Prag. Hofrath in Wien. Wirklicher geheimer Rath, Appellationspräsident und Commandeur des St. Stephansordens. Vom Schlage gerührt den 1. Aug. 1795 starb er 61 Jahre alt. Bieder.Edel. Rechtschaffen. Voll Herzgengüte. Von allen. Vorzüglich von seiner Familie bedauert.

Maria Elisabeth Freyinn von Löhr, Geborene von Guttenberg, geboren den 1. Jul. 1738. Vermählt 1764. Folgte ihrem Gaten 20. November 1796. Gleich geschätzt und gleich bedauert.“⁶³⁰

Laut dieser Beschreibung bestand es damals nur aus einer einfachen Inschriftentafel und auch der bei Gaheis zitierte Wortlaut der Inschrift entspricht nicht dem heutigen Text. Daraus schließe ich, dass das Grabdenkmal erst 1815 entstanden sein kann, als der Sohn der Verstorbenen es erneuern ließ.

Eine Analyse der Formen und ein Vergleich mit anderen Gräbern aus diesem Zeitraum lassen

⁶²⁶ Zur Person vgl. Wurzbach, Bd. 15, 1866, S. 396.

⁶²⁷ Wurzbach, Bd. 16, 1866, S. 396.

⁶²⁸ Weiss, Alfred: Othmarskirche, Romanische Kirche, Martinskirche. Kunsthistorischer Führer, Band 2, Mödling o. J. [ca. 1979], S. 92; Auch Janetschek, Kurt: Spaziergang durch Mödling, Mödling 1987, S. 24 datiert es ins 18. Jahrhundert.

⁶²⁹ Dehio südlich der Donau, Teil 2 (M-Z), 2003, S. 1461.

⁶³⁰ Gaheis, Wanderungen, Bd. 4, 2. Auflage, 1801, S. 73–74.

Rückschlüsse darauf zu, welcher Künstler das Grabdenkmal ausgeführt haben könnte. Ein Charakteristikum des Grabmals Löhr ist, dass es sich stark an antiken Grabformen orientiert: Die bogenförmige Nische zitiert römische Kolumbarien. Diese meist unterirdischen Grabkammern bestanden aus vielen übereinander liegenden Nischen, die an einem Taubenschlag erinnern (lat. columbarium = Taubenschlag).⁶³¹ In den Nischen, die entweder rechteckig (Locus) oder bogenförmig (Arkosol) eingetieft waren, standen die Aschenurnen oder Portraitbüsten der Verstorbenen. (Abb. 188) Auch eine zusätzliche Rahmung durch eine Ädikula war üblich.⁶³²

Formales Vorbild für die Urnen des Löhrgrabes war ein kastenförmiger Urnentypus, der eine Besonderheit der Stadt Rom und Umgebung darstellte und sich daher in großer Zahl in römischen Sammlungen erhalten hat.⁶³³ Sehr ähnlich gestaltet ist beispielsweise eine Urne im Nationalmuseum in Rom, die eine quadratischer Form und ein Satteldach mit seitlichen Voluten (Pulvini) hat und auf kleinen Füßchen steht. (Abb. 189) Auch die Präsentation der Inschriftentafel (Tabula⁶³⁴) durch Figuren findet sich auf römischen Urnen, wie es etwa eine Urne mit Viktorien im Vatikanischen Museum zeigt. (Abb. 190) Weiters entspricht die Form der Inschriftentafel mit den seitlichen henkelartigen Ausladungen am Grabmal Löhr der antiken „Tabula Ansata“. Der Weihwasserkessel zu Füßen der Genien auf der Urne hat die Form eines römischen Kultgefäßes (simpuvium).⁶³⁵ Diese Details zeigen, dass sich der Entwerfer des Grabmals Löhr eines strengen, „archäologischen“ Klassizismus bediente und sehr genaue Kenntnisse römischer Grabformen besaß. Es gibt bis jetzt keine Quellen, die einen Künstlernamen überliefern, jedoch liegt es nahe, im Entwerfer den Bildhauer Leopold Kiesling zu vermuten, da er sich bei den anderen für ihn gesicherten Grabdenkmäler ebenfalls sehr eng an antike Vorbilder gehalten hat und durch seinen langjährigen Aufenthalt in Rom auch genaue Kenntnisse davon hatte.⁶³⁶ Kiesling verwendete vergleichbare kniende Genien an

⁶³¹ Großes Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur, Bd. 2, S. 30 (Artikel Arkosol); S. 67 (Artikel Columbarium).

⁶³² Großes Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur, Bd. 2, S. 10 (Ädikula).

⁶³³ Blütezeit für diesen kastenförmigen Typus war die Zeit von 70 bis 130 n. Chr. vgl. Koch, Sarkophag, 1993, S. 64/65; Zu den Urnen und ihren Dekorationssystemen vgl. Sinn, Friederike: Stadtrömische Marmorurnen (=Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur Band 8), Mainz 1987.

⁶³⁴ Großes Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur Bd. 2, S. 355 (Artikel Tabula).

⁶³⁵ Schoewen, Opfergeräte 1940, S. 35.

⁶³⁶ Zum Romaufenthalt von 1801–1810 vgl. Hagen, Kiesling, 1994, S. 8–13.

den Grabdenkmälern Johann Philipp Cobenzl (1810) und Johann Peter Frank (1822). (vgl. Kat. 17, Abb. 164 und Kat. 28, Abb. 223) Der Weihwasserkessel findet sich am Grabdenkmal Dalberg-Ostein (1820/21) und wiederum am Grabdenkmal Johann P. Frank (1822) wieder. (vgl. Kat. 27, Abb. 216 und Kat. 28, Abb. 223).

Auch zum Auftraggeber, dem Sohn der Verstorbenen, Franz Freiherr von Löhr, der laut Inschrift Kanzleidirektor des Obersthofmeisteramtes war, bestand eine Beziehung. Kiesling tauchte in den Akten des Amtes vor allem zwischen 1810 und 1813 immer wieder auf, da entschieden werden musste, ob er weiterhin seine Wohnung und sein Atelier im so genannten Prinz-Karl-Haus in Penzing, das sich im Staatsbesitz befand, benutzen dürfe bzw. ob ihm der Titel eines Hofstatuarius verliehen werden solle.⁶³⁷ Die eng an römische Grabformen angelehnte Gestaltung, die verwendeten Figurentypen und die Bekanntschaft Kieslings mit dem Auftraggeber sprechen dafür, das Grabmal Löhr diesem Bildhauer zuzuschreiben und es 1815 zu datieren.

⁶³⁷ Zu den Vorgängen um den Verbleib im sog. „Prinz Karl Haus“ vgl. Hagen, Kiesling, 1994, S. 14–16. 1812 wurde Kiesling der Titel eines „Hofstatuarius“ verliehen.

Kat. 23 Johann Martin Fischer: Grabdenkmal Fortunat Spöck

Person: Priester, Heilpraktiker und Gewerke (Bergwerksbesitzer) Fortunat Spöck

Lebensdaten: um 1743–11. 9. 1813

Künstler: Johann Martin Fischer (1740–1820)

Signatur: „Joh. M. Fischer, K. k. Rath u. Director in Wien“

Datierung: 1815/1816

Enthüllung: 1816

Standort: Graz, Steiermark, Leechkirche, Langhaus, Nordwand, innen

Material: grauer und weißer Marmor; Portrait und Embleme aus Bronze

Maße: ⁶³⁸

H: 198 cm

B: 340 cm

T: 56 cm

Inschrift: FORTVNATVS SPOEK / OBIIT XI SEPTEMBRIS / MDCCCXIII

Fortunatus Spöck (um 1743–11. 9. 1813), der später von der Grazer Bevölkerung als „Wunderdoktor“ verehrt wurde, war ursprünglich Mönch im Franziskanerkloster Maria Nazareth in der Untersteiermark.⁶³⁹ Dort scheint er aber wegen seiner eigentümlichen Lebensführung aus dem Ordensverband ausgeschlossen worden zu sein. Im Kloster behandelte er bereits seine Mitbrüder und arbeitete in der dortigen Apotheke, wodurch er sich große naturheilkundliche Kenntnisse erwarb. 1783 wurde Spöck als Weltpriester in Graz eingesetzt, wo er die Leechkirche seelsorgerisch zu betreuen hatte. Bald begann er Patienten, die bei den Ärzten meist als unheilbar galten, unentgeltlich und – wie eine Reihe von Zeugenaussagen beweisen – sehr erfolgreich zu behandeln. Dadurch zog er sich den Unmut der Grazer Ärzte zu, die gegen den „Kurpfuscher“ vorgingen. 1793 boten zwei Todesfälle eine günstige Gelegenheit, um beim Kreisamt eine Beschwerde gegen ihn einzubringen und eine strenge Bestrafung zu fordern. Spöck erfreute sich bei der Bevölkerung aber so großer Beliebtheit, dass zahlreiche Eingaben beim Kreishauptmann Christoph von Schwizen

⁶³⁸ Maße nach Grassegger, Friedrich: Grabdenkmäler in der Steiermark zwischen 1780 und 1860. Ein Beitrag zur Erforschung der Sepulkralkultur des 19. Jahrhunderts in Österreich, Diplomarbeit Univ. Wien 1990, S. 30.

⁶³⁹ Lebensdaten nach List, Rudolf: Kunst und Künstler in der Steiermark, Ried i. Innkreis 1974, S. 926. Die Angaben zur Person folgen Hafner, Otfried: Fortunat Spöck, Wunderdoktor und auch Gewerke in Alt-Graz. In: Neue Zeit Graz, 6. April 1975, S. 7; Zur Person vgl. auch: Grabner, Elfriede: Naturärzte und Kurpfuscher in der Steiermark. In: Zeitschrift des historischen Vereins für Steiermark, 52. Jg., 1961, S. 84–87.

gemacht wurden, die ersuchten, von einer Verfolgung Abstand zu nehmen. Zum Unmut der Ärzte wurde gegen den Beklagten nur wenig unternommen. Ein Grund war auch, dass der Kreishauptmann ebenso wie Spöck der Grazer Freimaurerloge „Zu den vereinigten Herzen“ angehörte und dieser nicht gegen einen Logenbruder vorgehen wollte. Ein Mitglied der Loge sprach sogar bei Kaiser Franz I. vor und erwirkte im Oktober 1793 ein kaiserliches Dekret, demzufolge Spöck Patienten, die von den Ärzten bereits aufgegeben worden waren, in Behandlung nehmen durfte. Dieser genoss daraufhin noch größeres Ansehen und behandelte weiterhin Hilfe suchende Patienten. Durch seine ärztliche Tätigkeit erwarb er so großen Wohlstand, dass er sein Geld in Eisenwerke investieren konnte, beispielsweise kaufte er 1799 das spätere k. k. Eisengusswerk St. Stephan in Obersteyr.⁶⁴⁰ 1813 verstarb er in Graz.

Sein Epitaph befindet sich in der dortigen Leechkirche an der nördlichen Seitenwand. (Abb. 191–193) Wo sich sein genauer Bestattungsort befindet, ist nicht bekannt. Das Grabdenkmal besteht aus den Blendformen einer Pyramide und eines Altares aus schwarzem und weißem Marmor und wurde vom Bildhauer Johann Martin Fischer ausgeführt. Auf die Pyramide sind als Bronzereliefs das umkränzte Portrait und Symbole zum Wirken des Verstorbenen appliziert. Die Inschrift dagegen ist sehr kurz und nennt nur Namen und Todestag. An Spöcks Wirken als Priester erinnern Kelch, Messkännchen, Weihrauch- und Myrrhegefäß sowie das Messbuch. Auf seine ärztliche Tätigkeit weisen der keulenförmige Stab, um den sich die Äskulapnatter windet, und Bücher hin. Das Stundenglas und die Schmetterlinge sind Todes- bzw. Auferstehungssymbole. Das Portrait zeigt Spöck nicht in Priesterkleidung, sondern mit modischem Jabot und Rockaufschlag. Es ist von Lorbeerblättern und Zypressenzweigen umgeben, wobei beide immergrüne Pflanzen für Unsterblichkeit stehen.⁶⁴¹ Das Portrait kombinierte Fischer geschickt mit der emblematischen Gruppe von Symbolen und vermittelte so die wichtigsten Informationen zum Verstorbenen. Durch die Symbole konnte auf sein ärztliches Wirken hingewiesen werden, ohne explizite Nennung in einer Inschrift, die vielleicht den Unmut der Ärzte erregt hätte.

Bei Poch-Kalous wurde das Grabdenkmal mit 1813 dem Todesjahr von Spöck datiert.⁶⁴²

⁶⁴⁰ Grassegger, Grabdenkmäler, 1990, S. 12 Anm. 22.

⁶⁴¹ Lurker, Wörterbuch der Symbolik, 1999, S. 442 (Lorbeer), S. 860 (Zypresse).

⁶⁴² Poch-Kalous, Fischer, 1949, S. 57; Bei Grassegger wird nur das Todesjahr 1813 angegeben, das für ihn das

Hafner wies in seinem Aufsatz zum Grazer Klassizismus jedoch daraufhin, dass es im Sommer 1815 noch nicht fertig gestellt war, und gibt als Beweis einen damals entstandenen Vers an: *“Tausende hat er geheilt, und Tausenden schenkend geholfen./ Wisset ihr Städter sein Grab? – Nirgend verräth es sein Stein.”*⁶⁴³ Einen weiteren Hinweis auf die Entstehungszeit gibt auch die Signatur von Johann Martin Fischer. Da er das Werk mit *„Joh. M. Fischer, K. k. Rath u. Director in Wien“* signierte, kann es erst nach seiner 1815 erfolgten Ernennung zum Direktor der Wiener Akademie entstanden sein.⁶⁴⁴ Die feierliche Enthüllung des Denkmals fand im November 1816 statt.⁶⁴⁵ An den Stadttoren von Graz wurden gedruckte Ankündigungen angeschlagen, die zu dieser Feier alle Freunde *„dieses so geschickten und menschenfreundlichen Arztes“* einluden.⁶⁴⁶ Hafner meinte, dass Spöck selbst Fischer engagiert hat und er noch zu Lebzeiten für sein Grabdenkmal gesorgt hat.⁶⁴⁷ Der Kontakt zu Fischer könnte über den Portraitisten Jakob Merz erfolgt sein, der Spöck 1804 portraitiert hatte und der später auch für Fischers Künstleranatomie gearbeitet hat.⁶⁴⁸ Es erscheint auch wahrscheinlich, dass Spöck von Fischers Tätigkeit als Anatom beeindruckt war, beide verband das Interesse am menschlichen Körper, Fischer als Künstler und Spöck als Arzt.⁶⁴⁹ Die Frage des Auftraggebers lässt sich aber nicht schlüssig beantworten, da es hier keine gesicherten archivarischen Quellen gibt. Es wäre auch denkbar, dass es dankbare Patienten oder die Logenbrüder waren, die diesen Auftrag erteilt haben.

wahrscheinliche Entstehungsdatum angibt. Grassegger, Grabdenkmäler, 1990, S. 29.

⁶⁴³ Vers von Julius Franz Schneller in: Der Aufmerksame, Graz 1815, Nr. 99 zitiert nach: Hafner, Otfried: Zur Grazer Kunstgeschichte des Klassizismus. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, Nr. 1, 1977, S. 5.

⁶⁴⁴ Zur Ernennung zum Direktor vgl. Poch-Kalous, Fischer, 1949, S. 14.

⁶⁴⁵ Hafner, Grazer Klassizismus, 1977, S. 5.

⁶⁴⁶ Ankündigung zur Enthüllung zitiert nach: Grabner, Naturärzte, 1961, S. 87.

⁶⁴⁷ Hafner, Grazer Klassizismus, 1977, S. 5.

⁶⁴⁸ Hafner, Grazer Klassizismus, 1977, S. 5. Hafner erwähnt ein Portrait mit der Signatur F. Merz (sic!), dieser Künstler sei 1783 in Buch am Irchel (CH) geboren und kam 1802 nach Wien, wo es ihm gelang, das Vertrauen Zauners und Canovas zu erwerben. Mit diesen Daten kann nur Jakob Merz gemeint sein vgl. Thieme-Becker, Bd. XXIV, 1930, S. 426.

⁶⁴⁹ vgl. Hafner, Grazer Klassizismus, 1977, S. 5.

Kat. 24 Johann Nepomuk Schaller: Grabdenkmal Clarissa Freifrau von Pillersdorf

Person: Clarissa Freifrau von Pillersdorf

Lebensdaten: 1. 11. 1799–17. 7. 1817

Künstler: Johann Nepomuk Schaller (1777–1842)

Datierung: 1817–1818

Auftraggeber: Franz Xaver Freiherr von Pillersdorf, der Ehemann der Verstorbenen.

Standort: Wien, Wien Museum, Inv. Nr.186.485, ehemals Hietzinger Friedhof

Material: Carraramarmor

Maße: H. ohne Sockel 1,63m, Sockel, 1,15m)

Inschrift (ursprünglich auf der Gruftplatte): C. F. P. MDCCCXVII

Freifrau Clarissa von Pillersdorf, eine geborene Pachner von Eggendorf, verstarb 1817 mit 18 Jahren.⁶⁵⁰ Ihr Grabdenkmal befand sich ursprünglich am Hietzinger Friedhof und ist heute im Besitz des Wien Museums.⁶⁵¹ Der Auftraggeber war der Ehemann der Verstorbenen, Franz Xaver Freiherr von Pillersdorf (1786–1862). Er trat 1808 als Beamter in den k. k. Verwaltungsdienst ein, war seit 1811 Hofsekretär und bereits 1815 Hofrat der Hofkammer. Später wurde er deren Vizepräsident und ab 1832 war er Hofkanzler.⁶⁵²

Über das ursprüngliche Aussehen des Grabmals seiner ersten Ehefrau auf dem Hietzinger Friedhof informieren historische Fotos: Die Grabfigur stand auf einem hohen Sockel, laut Österreichischer Kunsttopografie befand sich auf der Gruftplatte eine Inschrift, die nur Initialen und Todesdatum nannte (C. F. P. MDCCCXVII).⁶⁵³ (Abb. 194, 195) Ob noch weitere Inschriften vorhanden waren, ist unbekannt. Die Grabfigur stellt den geflügelten, nackten Genius des Todes dar, der in seiner rechten Hand die ausgedämpfte Lebensfackel trägt. Mit seinem linken Arm umfängt er die Urne, die symbolisch für die Verstorbene steht, und hält einen Blumenkranz in der Hand, den er daran anbringen möchte. Nachsinnend geht sein Blick aber in die Leere, wodurch er zum Stellvertreter für den über den Tod reflektierenden Ehegatten bzw. anonymen Betrachter auf dem Friedhof wird.

⁶⁵⁰ Über Clarissa Pillersdorf gibt es keine weiteren biographische Angaben. Ihre Lebensdaten vgl. Wurzbach, Bd. 22, 1870, S. 300 (Stammtafel).

⁶⁵¹ Es befindet sich im Depot und ist in einem sehr schlechten Erhaltungszustand: Ein Teil der Hand und die Fackel sind abgebrochen, die Oberfläche des Carraramarmors ist massiv beschädigt.

⁶⁵² Zur Person vgl. Czeike, Wienlexikon, Band 4, S. 555.

⁶⁵³ Inschrift laut ÖKT II, 1908, S. 70.

Die Statue schuf Johann Nepomuk Schaller (1777–1842) in Rom, wo er seit 1812 als Stipendiat der Akademie lebte.⁶⁵⁴ Clarissa Pillersdorf war am 17. 7. 1817 verstorben, das Modell laut einem Brief Schallers bereits Ende des Jahres fertig gestellt.⁶⁵⁵ Die ausgeführte Statue aus Carraramarmor schickte Schaller dann 1819 aus Rom ab.⁶⁵⁶

Ob das Motiv des Todesgenius von Auftraggeber oder dem Bildhauer gewählt wurde, ist nicht bekannt. Bei der Gestaltung war eine berühmte römische Statue, der so genannte „Eros von Centocelle“, vorbildhaft.⁶⁵⁷ Ein Torso dieser Statue befindet sich in den Vatikanischen Sammlungen bzw. eine ganzfigurige Variante im Nationalmuseum in Neapel, vormals in Rom in der Sammlung Farnese.⁶⁵⁸ (Abb. 197, 198) Die Durchbildung des Körpers, Proportion und Standmotiv sind von der Statue in Neapel übernommen worden⁶⁵⁹, der Genius von Schaller zeigt nur eine stärkere Neigung des Kopfes und eine veränderte Frisur. Die archäologische Treue beim Standmotiv führte dazu, dass Schaller beim Todesgenius die Beine nicht überkreuzt darstellte, obwohl Lessing dies als ein Charakteristikum betonte.⁶⁶⁰ (vgl. Kapitel „Todesgenius“)

Antike Zitate finden sich auch am Sockel der Urne, der an der Vorderseite ein Relief mit zwei Pflanzenzweigen und einem Schmetterling trägt. (Abb. 196) Die bisher in der Literatur vorgeschlagenen Pflanzen (Getreideähren⁶⁶¹, Mohnbüschel⁶⁶² oder Palmzweige⁶⁶³) sind nicht überzeugend. Wegen der harten Zapfen und der Form der Blätter ist hier eine Zypresse gemeint, wie auch ein Vergleich mit der Pflanzengirlande am Grab des Leonardo Pesaro von 1796/97 in Rom zeigt.⁶⁶⁴ (Abb. 199) Im sepulkralen Zusammenhang ist die Zypresse eine sehr beliebte Symbolpflanze: Sie wurde oft an Gräbern angepflanzt, da sie als immergrüner und langlebiger Baum als Symbol für langes Leben und Unsterblichkeit galt. Einmal

⁶⁵⁴ Krasa, Schaller, 1977, S. 30. Schaller war von 1812–1823 in Rom.

⁶⁵⁵ Brief von Schaller an Ellmauer 28. 12. 1817 (I. N. 8320 Handschriftensammlung, Wien Bibliothek)

⁶⁵⁶ Krasa, Schaller, 1977, S. 112.

⁶⁵⁷ Krasa, Schaller, 1977, S. 31.

⁶⁵⁸ Zu den beiden Antiken vgl. Zanker, Klassizistische Statuen, 1974, S. 108–109.

⁶⁵⁹ Schaller übernahm das Standmotiv von der antiken Variante in Neapel, die sich bis 1800 in Rom befand. Krasa nennt als antikes Vorbild nur den Torso aus den Vatikanischen Sammlungen. vgl. Krasa, Schaller, 1977, S. 31.

⁶⁶⁰ Krasa, Schaller, 1977, S. 31.

⁶⁶¹ Schmidl, Wiens Umgebungen, Band 3, Wien 1839, S. 97: „zeigt ein Basrelief zwei reife Ähren“.

⁶⁶² Krasa, Schaller, 1977, S. 31.

⁶⁶³ ÖKT II, 1908, S. 70.

⁶⁶⁴ Zu diesem Grabmal vgl. Lili, Aspetti, 1991 S. 73.

abgehauen, wächst sie nicht mehr nach und bekam daher schon in der Antike die Bedeutung eines Baumes des Todes und der Trauer. Beispielsweise stand auch am Fluss der Unterwelt Lethe eine weiße Zypresse.⁶⁶⁵

Mit dem antiken Seelensymbol des Schmetterlings wird auf dessen Metamorphose von der Raupe zum Schmetterling und als Gleichsetzung dazu die Auferstehung Christi bzw. die Unsterblichkeit des Menschen hingewiesen.⁶⁶⁶ (vgl. zum Motiv des Schmetterlings auch Kat. 19) Auch das an der Schmalseite des Postaments angebrachte schlanke Gefäß hat einen antiken Ursprung: Es handelt sich dabei entweder um einen Lekythos, ein griechisches Salbgefäß, das im Totenkult Verwendung fand und als steinernes Grabzeichen auch auf den Grabmälern aufgestellt wurde.⁶⁶⁷ Oder es ist ein Salbgefäß in Form einer Minuturamphore, das umgangssprachlich auch „Tränenfläschchen“ genannt wurde, da man bis ins 19. Jahrhundert glaubte, die trauernden Römer hätten darin beim Begräbnis ihre für den Verstorbenen vergossenen Tränen gesammelt und anschließend dem Toten mit ins Grab gegeben.⁶⁶⁸

Der Genius des Todes an einer Urne, bei dem auch eine Bedeutung als Amor mitschwingt, stellt ein Symbol der ehelichen Liebe über den Tod hinaus dar. Schaller kannte sicher Beispiele dieses Statuentypus, die frühklassizistische Bildhauer in Italien ausführten. Einen trauernden Genius an der Urne einer verstorbenen Ehegattin zeigen auch zwei Grabmäler von 1796. Eine sentimentale Auffassung und die typischen überkreuzten Beine finden sich am Grabmal der Gräfin Scaglia von Felice Festa.⁶⁶⁹ (Abb. 36) Besonders ähnlich ist jedoch Domenico Cardellis Grabmal für Rosa di Sassonia Spinuzzi, die Gemahlin des Prinzen von Sachsen⁶⁷⁰, das ebenfalls dem Eros von Centocelle folgt. (Abb. 37)

Der Kopftypus des Genius mit den gekräuselten Locken verrät darüber hinaus den Einfluss von Antonio Canova. Schaller stand mit diesem in Rom in Kontakt, da Canova die Stipendiaten der Wiener Akademie betreute. In einem Brief an den Sekretär der Akademie Josef Ellmauer berichtete Schaller, wie stolz er war, als Canova das Grabmal Pillersdorf

⁶⁶⁵ Lurker, Wörterbuch Symbolik, 1991, S. 860.

⁶⁶⁶ Vgl. Artikel „Schmetterling“ in: Großes Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur Bd. 1, 2002, S. 272.

⁶⁶⁷ Artikel „Lekythos“ in: Großes Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur Bd. 2, 2005, S. 230

⁶⁶⁸ Vgl. Balsamarium in Form einer Miniaturamphore, Glassammlung der Universität Bochum: <http://www.ruhr-uni-bochum.de/kusa/Ant.Glas.htm> [1.5.2007].

⁶⁶⁹ Zum Grabmal vgl. Lilli, Aspetti, 1991, S. 76–77.

positiv beurteilt hatte: „*besonders wichtig war mir der Rat (...) Canovas, der es mein bestes Werk und einen großen Fortschritt nannte und mir seine volle Zufriedenheit in meinem Streben versicherte (...).*“⁶⁷¹

Auf Grund der stilistischen Ähnlichkeit ist es daher nicht verwunderlich, dass das Grabdenkmal während des 19. Jahrhunderts als ein Werk Antonio Canovas galt.

Beispielsweise erwähnte es Adolf Schmidl als ein solches in seinen Beschreibungen „Wien's Umgebungen auf zwanzig Stunden im Umkreise“, wo er meinte, dass dieses Werk gleich bedeutend wie das Grabmal Rottmann (vgl. Kat. 18, Abb. 166) sei.⁶⁷² Auch Joseph von Hormayr berichtete im „Archiv für Geschichte Statistik, Literatur und Kunst“ lobend über den Genius, der als sehenswertes Kunstwerk empfohlen wurde.⁶⁷³

⁶⁷⁰ Zum Grabmal vgl. Lilli, Aspetti, 1991, S. 17.

⁶⁷¹ Brief von Johann Nepomuk Schaller an Johann Ellmauer vom 28.12. 1817 (Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landbibliothek, I.N. 8320).

⁶⁷² Schmidl, Wiens Umgebungen, Band 3, Wien 1839, S. 97.

⁶⁷³ Hormayr, Archiv, Jg. 14, 1823, S. 91.

Kat. 25 Leopold Kiesling (?): Trauerfigur, heute sekundär an einem Grabmal verwendet

Trauerfigur, heute am Grab Heinrich und Hermine Zeis (gest. 1965 und 1966),

Künstler: Leopold Kiesling (1770–1827) zugeschrieben

Datierung: um 1820

Standort: Wien 13, Friedhof Hietzing Gruppe 8, Nr. 9

Material: Marmor

Maße:

Figur: H: 126 cm, B: 80 cm; T: 50 cm

Am Grabmal Zeis am Hietzinger Friedhof befindet sich in sekundärer Verwendung eine klassizistische Grabmalfigur. (Abb. 200, 201, 206, 209) Eine sitzende Trauernde stützt mit der linken Hand ihren Kopf, während sie mit der Rechten zärtlich die Urne berührt, auf der sich das Profilportrait der Verstorbenen befindet.

Leider lässt sich nicht mehr zurückverfolgen, woher die Figur stammt, da sie vom heutigen Grabinhaber nach dem Tod der Eltern 1966 bei einem Steinmetz gekauft wurde, der ihm aber keine Auskunft über ihre Herkunft geben wollte.⁶⁷⁴

Als Bildhauer der Trauernden möchte ich Leopold Kiesling vorschlagen, da sie sich sehr gut mit dem Grabmal Kofler vergleichen lässt, das er 1825/26 ausführte (vgl. Abb. 236, 238, Kat. 30). Die Komposition ist sehr ähnlich – in beiden Fällen sitzt eine Trauerfigur und berührt zärtlich die Urne, auf der ein Portrait angebracht ist. Vergleicht man den Gesichtsausdruck der beiden Skulpturen, die Form der Augen und des Mundes, die Art, wie die Haare gebildet sind oder auch die Form der Urne, dann sind hier so große Ähnlichkeiten vorhanden, dass ich Kiesling auch die Hietzinger Grabfigur zuschreiben möchte. (vgl. Abb. 206 und 238)

Für die Zuschreibung an Kiesling sprechen noch weitere Indizien: Der ganze Typus der Trauernden steht unter dem Eindruck der Grabstelen Canovas, beispielsweise der Grabstele für Giovanni Falier, bei der die Trauernde ihren Kopf an das Postament der Büste senkt. (Abb. 202) Vergleichbar sind auch die Stelen für Giambattista bzw. Elisabetta Mellerio, wo die Trauernde eine Urne bzw. Büste umfasst. (Abb. 203, 204) Das eindimensionale Relief der

⁶⁷⁴ Freundliche mündliche Mitteilung des heutigen Besitzers Erich Zeis. Die Lebensdaten der Eltern: Heinrich Zeis (1903–1965) und Hermine Zeis (1906–1966).

Stelen wurde in eine dreidimensionale Figur umgesetzt, die aber ganz in der Fläche bleibt. Auch im Faltenstil ist bei der Grabfigur der Einfluss Canovas zu spüren. Die Oberfläche der Trauernden wurde ähnlich wie bei dessen Statue der Muse Polyhymnia dadurch verlebendigt, dass glatte Partien und komplizierte Faltenkaskaden des Gewandes abwechseln. (vgl. Abb. 200 mit 205) Die Trauernde ist auch im Kopf- und Frisurentypus der Polyhymnia ähnlich. Diese stilistische und formale Orientierung an Canova spricht zusätzlich für Kiesling als Schöpfer der Figur, da dieser während seines zehnjährigen Romaufenthalts in engem Kontakt mit Canova gestanden war und in dessen Atelier gearbeitet hatte.⁶⁷⁵

Schließlich ist auch durch Quellen überliefert, dass Kiesling in seinem Oeuvre zumindest zwei Grabdenkmäler mit weiblichen Trauerfiguren gestaltet hat. Hormayr erwähnt ein Grabmal für Johann Ignaz v. Pach (gest. 1811) in Bozen, das er folgendermaßen beschreibt *„eine lebensgroße weibliche Figur, trauernd am Aschenkrüge sitzend, lebensgroß, aus weißem Tyroler-Marmor, zwey Thränengefäße aus im Feuer vergoldeten Metall.“*⁶⁷⁶ Weiters gestaltete Kiesling laut Hormayr ein Denkmal für die 1818 gestorbene Baronin Fanny Arnstein: *„aus weißem Tyroler-Marmor, die Basis von Granit, drey Stufen und Sockel, die trauernde Wohltätigkeit, an der Urne befindet sich das Bildnis der Verewigten in halb erhobener Arbeit.“*⁶⁷⁷

Die letzte Beschreibung einer weiblichen Trauerfigur mit Urne, auf der sich ein Portrait befindet, passt sehr gut auf die Figur vom Hietzinger Friedhof. Vergleicht man das Portrait auf der Urne (Abb. 209) mit einer 1819 posthum entstandenen Büste der Fanny Arnstein (Abb. 207) bzw. einem Jugendbildnis (Abb. 208), so ist eine große Ähnlichkeit feststellbar.⁶⁷⁸ Physiognomische Eigenheiten, wie etwa die spitze Nase oder die Form des Kinns, stimmen in den Portraits überein. Beim Portrait auf der Urne und der Büste ist außerdem die Kopfbedeckung, ein modischer Kopfschleier, identisch. Dadurch erscheint es denkbar, dass

⁶⁷⁵ Kiesling war von 1801– 1810 Stipendiat der Akademie in Rom. Canova unterstützte Kiesling z. B. bei der Verlängerung Stipendiums, vgl. dazu Hagen, Kiesling, 1994, S. 7-13. Kiesling arbeitete auch im Atelier Canovas vgl. Krasa, Christinendenkmal, 1967/68 S. 84.

⁶⁷⁶ Hormayr, Archiv, 12. Jg., 1821, S. 134. Dieses Grabmal ist wahrscheinlich nicht erhalten vgl. dazu Hagen, Kiesling, 1994, S. 46.

⁶⁷⁷ Hormayr, Archiv, 12. Jg., 1821, S. 134.

⁶⁷⁸ Die Büste ist nur durch eine Lithographie von Louis Freiherr von Pereira-Arnstein überliefert. Louis Freiherr von Pereira-Arnstein (1803–1858), der Enkel von Fanny Arnstein, war Bankier und Kunstdilettant. Schüler von J. Schnorr von Carolsfeld. 1836 wurde er Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste in Wien, er beteiligte sich 1832–47 an den Ausstellungen der Akademie bei St. Anna. Vgl. Thieme-Becker, Bd. XXVI,

das Portrait auf der Urne Fanny Arnstein darstellt und es sich bei der Hietzinger Figur somit um das bei Hormayr überlieferte Grabdenkmal handelt.

Franziska (Fanny) Arnstein (1758–1818) war die Tochter des jüdischen Berliner Bankiers Daniel Itzig.⁶⁷⁹ Sie heiratete den Bankier und Großkaufmann Nathan Adam Arnstein und etablierte in Wien einen großbürgerlich-liberalen Salon nach Berliner Vorbild. Bald galt sie als erste Dame der so genannten „zweiten Gesellschaft“ in Wien. Während des Wiener Kongresses verkehrte der gesamte europäische Hochadel bei ihr, die von ihr eingenommene Position war für die damalige Zeit außergewöhnlich. Vor dem Hintergrund eines großen Vermögens machte sie sich als großzügige Philanthropin und Förderin von Kunst und Kultur sowie als Mitbegründerin der Gesellschaft der Musikfreunde einen Namen.

Die Funktion ihres bei Hormayr erwähnten Denkmals muss – ähnlich wie beim Grabmal Dalberg-Ostein (vgl. Kat. 27, Abb. 216) – das eines Zimmerkenotaphs gewesen sein, das in einem Innenraum zur Erinnerung an die Verstorbene aufgestellt war, denn Fanny Arnsteins eigentliches Grabmal, ein Steinsarkophag, befindet sich noch am jüdischen Friedhof in Währing.⁶⁸⁰ Mit der Figur der trauernden Wohltätigkeit an dem Denkmal wurde auf ihre besonderen charitativen Tätigkeiten hingewiesen.⁶⁸¹

An der Grabfigur am Grabmal Zeis gab es, nach Aussage des heutigen Besitzers, beim Kauf keine Verwitterungsspuren, d. h. sie muss bis dahin in einem Innenraum aufbewahrt worden sein. Das ist ein weiteres Indiz, dass es sich bei dieser Figur um das bei Hormayr erwähnte Denkmal der Fanny Arnstein handeln könnte. Um diese Frage endgültig zu klären, bedarf es weiterer Nachforschungen nach möglichen Quellen bei Nachkommen der Familie Arnstein bzw. über das spätere Schicksal dieses Denkmals, die ich aber nicht mehr im Zuge der Diplomarbeit durchführen konnte, da es hier vorrangiges Ziel war, einen ersten Überblick in Form eines Katalogs über die Wiener klassizistischen Grabdenkmäler zu geben.

1932, S. 401; ÖBL, Bd. 7, 1978, S. 414–415.

⁶⁷⁹ Die Angaben zur Person folgen Killy, Walter (Hrsg.): Deutsche Biographische Enzyklopädie, Band, 1, München-London-Paris 1995, Zur Person vgl. auch: Spiel, Hilde: Fanny von Arnstein oder Die Emanzipation. Ein Frauenleben an der Zeitenwende, Frankfurt am Main 1962 (1991).

⁶⁸⁰ Spiel, Arnstein, 1962 (Auflage von 1991), S. 492.

⁶⁸¹ Fanny Arnstein war Ausschussmitglied des Wohltätigkeitsvereines „Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderungen des Guten und Nützlichen“. Vgl. Spiel, Arnstein, 1962 (Auflage von 1991), S. 374.

Kat. 26 Leopold Kiesling: Kenotaph Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall

Person: Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall

Lebensdaten: 9. 6. 1774–23. 11. 1856

Künstler: Leopold Kiesling (1770–1827)

Datierung: 1820/21

Standort: Leitersdorf im Raabtal, Steiermark, Schloss Hainfeld

ursprünglich bestimmt für den Friedhof Klosterneuburg Weidling, dort befindet sich heute eine vereinfachte Variante aus Granit

Material: Gföhler Marmor

Maße: L: 218 cm

B: 67,7 cm

H: 196 cm

Inschriften des Sarkophages und Übersetzungen: ⁶⁸²

Hauptinschrift an der Außenseite der Fußwand:

Carolinen / am 22. Julius 1797 geborenen von Henikstein, / gestorben am 15. Mai 1844, viel und tief betrauert, / einer edelen Frau von seltenem Geiste, / Gemüthe und Mutterherzen, seiner innigstgeliebten Gattin / Joseph Freiherr Hammer-Purgstall, geboren am 9. Junius 1774, gestorben am 23. November 1856, um hier mit ihr zu ruhen.

Oberhalb in arabischer Sprache und Schrift:

Der Verstorbene, dem verziehen worden, der Bedürftige der Barmherzigkeit des Herrn, des Allverziehenden, des Allnachsichtigen, der Dolmetsch der drei Sprachen [d.h. Arabisch, Persisch, Türkisch] Jusuf Hammer / Seinem Geiste gutes Andenken!

An der Außenseite der Kopfwand in griechischer Schrift aus Xenophons „Kyropädie“ (VIII,7):

Was ist seliger als der Erde vermischt zu werden, welche alles Schöne und alles Gute erzeugt und ernährt?

Und aus Horaz „Oden“ (III,1) in lateinischer Sprache:

... somnus agrestium / Lenis virorum non humilis domos / Fastidit umbrosamque ripam / Non zephyris agitata Tempe./

(Ruhiger Schlaf verschmäht / Die niedere Wohnung ländlicher Männer nicht / Vornehm und grünunwölbtes Ufer, / Oder ein Tempe, durchweht vom Westwind.)

⁶⁸² Die Inschriften der beiden Sarkophage in Leitersdorf und Klosterneuburg sind gleich. Inschriften und Übersetzungen zitiert nach: Ludwig, V.O.: Das Hammer-Purgstall-Grabmal auf dem Weidlinger Friedhof. In: Kulturreferat der Stadt Klosterneuburg (Hrsg.) Hammer-Purgstall in Klosterneuburg-Weidling, Klosterneuburg 1959, S. 45-48.

Oberhalb in arabischer Sprache und Schrift:

Er ist der Immerwährende. / Jede Seele wird verkosten den Tod. / Wir sind Gottes, und kehren zu Gott zurück. / Aller Menschen harret die Stunde, / Alle Reiche gehn zugrunde, / Ihn allein den All-Lebendigen / Kann die Zeit, der Tod nicht bändigen.

Auf der Innenseite der Fußwand in türkischer Sprache und Schrift:

Die Seele kam als Nachtigall zum Erdenhort / Als Schmetterling flog sie zur Welt, zur andern, fort.

Oberhalb in persischer Schrift und Sprache aus Saadis „Ziergarten“:

Die Welt durchzog ich weit und breit, / Bereit, die Wünsche zu gewähren, / Benutzend die Gelegenheit / Las ich von allen Feldern Ähren.

Auf der Innenseite der Kopfwand auf Türkisch:

Besuch erheischt Gebet allhier, / denn heute mir und morgen dir.

Oberhalb in persischer Schrift und Sprache aus Saadi's „Rosenhain“:

Wie hat, so oft der Frühling kam zurück, / Der Fluren Grün mir Lebenslust versüßet! / Im Frühling geh vorbei, o Freund, und blick / Auf's Grün, das frisch aus meinem Staube sprießet!

Auf der linken Seitenwand aus „Rosas Tod“ von Malherbe (1555-1628):

La mort a des riguers à nulle autre pareilles: / On a beu la prier; / La cruelle qu'elle est se bouche les oreilles, / E nous laisse crier. / De murmurer contre elle et perdre patience / Il est mal à propos; / Vouloir ce que Dieu veut est la seule science / Qui nous met en repos. /

(Der Tod hat Strenges ohnegleichen. / Nutzlos ist es, ihn um Schonung anzuflehen! / Grausam, wie er ist, stopft er sich zu die Ohren / und läßt uns jammern. / Gegen ihn zu murren und die Geduld zu verlieren, / ist fehl am Ort! / Das zu wollen, was Gott will, ist wahre Weisheit, die uns Ruhe gibt.)

Daneben aus Dantes „Purgatorio“ (XXIII, 121ff):

El sol mostrai – / Costui per la profonda / Notte menato m' ha da veri morti.

(Und als ich auf die Sonne zeigte, führt' er mich durch tiefe Nacht hin zu denen, die wahrhaft gestorben sind.)

Auf der rechten Seitenwand: Aus Calderons „El Principe constante“:

A florecer las rosas madrugaron / Y para envejecerse florecieron / Cuna y sepulcor en boton hallaron / Tales los hombres sus fortunas vieron, / En un día nacieron y espiraron / Que pasados los siglos horas fueron.

(Zum Blühen sind früh die Rosen aufgestanden / zum Altern haben sie die Blüh entbunden, / Die Wiege und Grab in Einer Knospe fanden: / So haben Menschen auch ihr Los gefunden, / An einem Tage kamen sie und schwanden; / Verflossen sind Jahrhunderte wie Stunden.)

Daneben aus Shakespeares „Measure for measure“:

... Darst thou die? / The sense of death is most in apprehension.

(Wagst du den Tod? / Das Schmerzgefühl des Todes beruht zumeist in der Vorstellung.)

Joseph Hammer, ein gebürtiger Grazer, kam als 15jähriger 1789 nach Wien, um in der von Maria Theresia zur Heranbildung von Diplomaten gegründeten „K. K. Akademie der morgenländischen Sprachen“ zu studieren.⁶⁸³ Während seiner fünfjährigen Studienzeit erlernte er u. a. Türkisch, Arabisch und Persisch. 1799 unternahm er als Dolmetsch seine erste Reise nach Konstantinopel. Dort studierte er in Bibliotheken und kaufte seltene Handschriften. Im darauf folgenden Jahr begleitete er den englischen Admiral William Sidney Smith als Dolmetscher und Sekretär nach Ägypten, wo er am Feldzug gegen Napoleon teilnahm. Während der napoleonischen Besetzung Wiens rettete er einen Teil der orientalischen Handschriften der Hofbibliothek vor der Beschlagnahmung durch die Franzosen bzw. holte wegen seiner guten Kontakte zu französischen Orientalisten Handschriften wieder aus Paris zurück. Seit 1807 hatte er eine Stelle als Hofdolmetscher der Hofkanzlei in Wien und gab von 1809 bis 1818 die Zeitschrift „Fundgruben des Orient“ heraus. 1816 heiratete er Caroline, die Tochter des Bankiers Joseph von Henikstein, wodurch er eine finanzielle Absicherung erlangte, die es ihm erlaubte, sich noch stärker seinen Forschungen zu widmen. Durch seine Übersetzungen und Nachdichtungen erschloss er die orientalische Literatur für das Abendland. Beispielsweise übersetzte er erstmals das Märchen „Tausendundeine Nacht“ sowie 1812 eine der berühmtesten persischen Gedichtsammlungen, den „Diwan“ des Hafis, der Goethe maßgeblich zu seinem „West-östlichen Diwan“ anregte. Hammer war auch als Historiker tätig, ein bis heute gültiges Werk ist seine 1827–33 entstandene zehnbändige „Geschichte des Osmanischen Reiches“. Weniger bekannt sind seine Gartenbeschreibungen, die eine wichtige Quelle für die historischen Gärten Wiens darstellen. Er setzte sich jahrelang für die Gründung der heutigen Österreichischen Akademie der Wissenschaften ein und war von 1847–49 deren erster Präsident. Im Schloss Hainfeld in der Steiermark verbrachte er viele Sommer als Gast des befreundeten, humanistisch gebildeten Grafen Gottfried Johann Wenzel Purgstall (1772–1812) (vgl. Kat. 33). Als dessen Witwe 1835 verstarb, vererbte sie Joseph Hammer den Besitz und Titel, der seit dieser Zeit den Doppelnamen Hammer-Purgstall führte. Sein Kenotaph befindet sich in einem kapellenartigen Raum neben der Kirche von Schloss

⁶⁸³ Die Angaben zur Person folgen Czeike, Wienlexikon, Band 3, Wien 1994, S. 39 bzw. Tomenendal, Kerstin:

Hainfeld.⁶⁸⁴ (Abb. 210, 211) Es besteht aus grauem Marmor und folgt im Typus einem orientalischen Sarkophag mit stelenartig hochgezogenen Schmalseiten. Der Sarkophag ist mit Inschriften in jenen zehn Sprachen bedeckt, die Hammer-Purgstall beherrschte: Arabisch, Persisch, Türkisch, Englisch, Spanisch, Französisch, Italienisch, Latein, Griechisch und Deutsch. Auf der Vorderseite die Hauptinschrift mit den Daten von Hammer-Purgstall und seiner Ehefrau. Die anderen Inschriften sind Zitate von Xenophon, Horaz, Malherbe, Dante, Calderon und Shakespeare sowie von persischen, türkischen und arabischen Dichtern, die sich alle auf den Tod beziehen. Zusätzlich trägt der Sarkophag noch folgende Symbole, die aus verschiedenen orientalischen Kulturkreisen stammen: geflügelte Sonnenscheibe, Lotosblüte, Löwe, Sonne und Mond sowie mehrere Vasen mit Pflanzen.

Das Grabmal gab Joseph von Hammer-Purgstall bereits im Alter von 45 Jahren in Auftrag, da er sich schon zu Lebzeiten intensiv mit seiner Totenmemoria beschäftigte. In einem Brief an seine Ehefrau berief er sich dabei auf Plinius, der dem Gedanken, sich selbst ein Grab zu bauen, sehr positiv gegenüberstand.⁶⁸⁵ Über die Planung schrieb er in seinen Erinnerungen zu den Jahren 1819 und 1820, dass er vom persischen Botschafter einen Schal und einen turkmenischen Hengst erhalten habe. Während er den Schal seiner Frau schenkte, verkaufte er das Pferd an den Fürsten Liechtenstein: *„Die hundert Dukaten verwendete ich auf mein Grabmal, das ich im morgenländischen Geschmack mit orientalischen Inschriften machen lassen wollte. Ich teilte diesen Plan dem Fürsten Sinzendorf mit, bei dem ich den Bildhauer Kiesling kennengelernt hatte. Der Fürst schenkte mir den nötigen Marmor aus seinen Steinbrüchen in Gföhl und ich bestellte die Inschriften bei dem ersten Kalligraphen Konstantinopels, einem Schreiber des Serail.“*⁶⁸⁶

Am 29. Mai 1820 erhielt er aus Konstantinopel die kalligraphischen Muster der Inschriften⁶⁸⁷, die ein eigener Schriftschneider umsetzte, während das Grabmal mit den Reliefs vom Bildhauer Leopold Kiesling ausführt wurde.⁶⁸⁸ Hammer berichtete in seinen Lebenserinnerungen, dass er sich öfters persönlich von den Fortschritten in der Entstehung

Das türkische Gesicht Wiens, Wien 2000, S. 270.

⁶⁸⁴ Ich danke der Schlossbesitzerin Frau Anna Dietz für das Zugänglichmachen des Kenotaphes.

⁶⁸⁵ Brief zitiert in: Hammer-Purgstall, Briefe Ernstbrunn, 1819, S. 21.

⁶⁸⁶ Hammer-Purgstall, Joseph von: Erinnerungen aus meinem Leben (1774–1852), Wien 1940 (= „Fontes rerum Austriacarum“ 70. Band, 2. Abteilung 1940), S. 258. Zu Fürst Prosper Sinzendorf vgl. Kat. Nr. 13

⁶⁸⁷ Ludwig, Grabmal, 1959, S. 44.

überzeugte.⁶⁸⁹ Aufgestellt wurde der Sarkophag dann neben der Gruft der Familie am Friedhof von Klosterneuburg-Weidling, den Hammer-Purgstall wegen seiner schönen Lage ausgesucht hatte.⁶⁹⁰ Den Ort Weidling hatte er bereits als Schüler kennen gelernt, da er dort seine Ferien mehrmals in einem Landhaus der Sprachakademie verbrachte hatte.⁶⁹¹ Da der Marmor des Sarges nach einiger Zeit stark zu verwittern begann, ließ Hammer-Purgstall den Sarg daraufhin in einer reduzierten Version, mit Inschriften, aber ohne Reliefs, aus widerstandsfähigerem Mauthausner Granit ein zweites Mal anfertigen und am Friedhof aufstellen. (Abb. 212) Die erste Fassung kam daraufhin ins Schloss Hainfeld und wurde dort als Kenotaph aufgestellt.⁶⁹² Die zweifache Ausführung des Sarkophags führte in der kunsthistorischen Literatur zum Grabdenkmal jedoch dazu, dass die beiden Versionen miteinander verwechselt wurden.⁶⁹³ Dass die zweite Version in Granit ausgeführt wurde, zeigt auch die Bedeutungsteigerung die das Material seit dem späten 18. Jahrhundert erfuhr. Goethe begeisterte sich für das Material als einen Art „Urstoff“, dem nun besonders Alter, Ehrwürdigkeit und Festigkeit zugeschrieben wurde.⁶⁹⁴

Zur Erläuterung des Grabmals gab Hammer-Purgstall selbst ein Flugblatt heraus, das die Inschriften und deren Übersetzungen enthält.⁶⁹⁵

Joseph von Hormayr, ein Freund Hammer-Purgstalls, sah das Grabmal im Atelier des Bildhauers und berichtete darüber 1821 in der Zeitschrift „Archiv für Geographie, Historie Staats- und Kriegskunst“. Zu den Symbolen bemerkte er:

„Höchst merkwürdig sind nebst den Innschriften, die Symbole dieses morgenländischen

⁶⁸⁸ Hormayr, Archiv, 1821, S. 134. Die Inschriften führte der Schriftschneider Hohenecker aus.

⁶⁸⁹ Ludwig, Grabmal, 1959, S. 45.

⁶⁹⁰ Der Sarkophag diente nur zur Markierung der Gruft und war nicht wirklich dazu gedacht, einen Leichnam aufzunehmen. Die Inschrift am Gruftdeckel lautet: *„Ich flog ins Morgenroth, um auszuruhen in Gott“*.

⁶⁹¹ Tomenendal, Türkische Gesicht, 2000, S. 259.

⁶⁹² Ludwig, Grabmal, 1959, S. 45.

⁶⁹³ Dehio Steiermark, Wien 1982, S. 159 und Grassegger, Grabdenkmäler, 1990, S. 6. Beide nehmen fälschlicherweise an, dass die Nachbildung in Hainfeld und das Original in Weidling steht. Auch Bettina Hagen nimmt in ihrer Diplomarbeit über Kiesling nur den Sarkophag in Weidling auf, obwohl dieser weder vom Material noch in der glatten schmucklosen Ausführung zu den übrigen Arbeiten des Bildhauers passt. Vgl. Hagen, Kiesling, 1994, S. 44.

⁶⁹⁴ Vgl. Raff, Materialien, 1994, S. 115. Zum Granit vgl. auch die Katalognummern 21 und 33, die Grabdenkmäler für Collin und die Grafen Purgstall.

⁶⁹⁵ Hammer-Purgstall, Joseph: Inschriften des Grabmals der Freiin Hammer-Purgstall zu Weidling am Bach, gedruckt bei Ant. Strauß' sel. Witwe & Sommer, o. J. (Stiftsbibliothek Klosterneuburg Sign. CL II 9). Spezieller Dank an Hofrätin Mag. Marianne Jobst, Österreichische Nationalbibliothek, für die Beschaffung dieses Flugblattes.

*Sarkophages: die ägyptische geflügelte Kugel, die Lotosblume, der Sonnenlöwe, Mond und Sterne, die erste das heiligste Symbol des Alterthums, überall ersichtlich am Eingang der Tempel und der Gräber Ägyptens, die Lotosblume, als Symbol der Wiederauferstehung, der Sonnenlöwe als das der Verklärung, Mond und Sterne, als das des ewigen Lebens. Zugleich wird durch die ägyptische Hieroglyphe das Studium des Alterthums, durch die Lotosblume, das der arabischen Literatur, durch den Sonnenlöwen, jenes der persischen, durch Mond und Sterne der türkischen angedeutet. – Auf den vier Kanten der beyden Cippen sind Gefäße, auf einer Seite mit der Rose als Knospe, als halb und als ganz entfaltete Blume, die drey Menschenalter vorbildend und mit zehn blümichten Mayglöckchen, die der Morgenländer die zehnzüngige Lilie heißt, und in den zehn Blumen, zehn Zungen sieht, daher diese Lilie das Symbol der Sprachkunde.*⁶⁹⁶

Mit der orientalisierenden Form und Ausgestaltung setzte sich Hammer-Purgstall schon zu Lebzeiten ein individuelles, ganz auf ihn abgestimmtes Denkmal. Die verschiedensprachigen Inschriften und eine von Hormayr als „zehnzüngige Lilie“⁶⁹⁷ bezeichnete Pflanze verweisen auf seine außerordentlichen Sprachkenntnisse und die daraus resultierenden Forschungen und Übersetzungen auf dem Gebiet der orientalischen Sprachen. Die Texte und die ägyptischen, persischen und türkischen Symbole sollen den Betrachter zum Nachdenken über den Tod auffordern und drücken die Hoffnung auf ein Weiterleben nach dem Tod aus. Hammer-Purgstalls Offenheit und Toleranz gegenüber anderen Religionen und Kulturen wurden in seinem Sarkophag besonders deutlich, da er eine Mischung aus orientalischen und europäischen Kulturen darstellt.

Joseph von Hammer-Purgstall ließ am Friedhof in Klosterneuburg-Weidling neben seinem Sarkophag auch ein Grabdenkmal für seine als Kleinkind verstorbene Tochter Rosalie aufstellen, das die Form eines orientalischen Frauengrabes hat.⁶⁹⁸ Auf einer sich nach oben verbreiternden Säule, die durch eine Halbkugel abgeschlossen wird, liegt eine Rose. Die Inschrift lautet: „*Rosalie v. Hammer / geb. den 20. May 1820, gest. den 26. Dezember 1824/ Es nahm der Himmel sie, der sie gegeben. Als Rose lebte sie – was Rosen leben.*“ (Abb. 213)

Noch zwei weitere orientalisierende Denkmäler belegen, dass Joseph von Hammer-Purgstall besonderes Augenmerk auf seine Memoria bzw die seiner Familie legte. In der Schlosskapelle

⁶⁹⁶ Hormayr, Archiv, Heft 38/39, 1821, S. 134.

⁶⁹⁷ Hormayr, Archiv, Heft 38/39, 1821, S. 134.

⁶⁹⁸ Ludwig, Grabmal 1959, S. 48.

von Hainfeld befinden sich zwei Epitaphe in der Form von Scheintüren, die er 1836/37 aufstellen ließ. Sie bestehen aus rotem Marmor und sind mit vergoldeten Metallapplikationen verziert. (Abb. 214, 215) Eine Tür im ägyptischen Stil mit Papyrusbündelsäulen entstand zur Erinnerung an die kurz vorher verstorbene und auf der Riegersburg bestattete Johanna Anna Gräfin von Purgstall.

Die Inschrift lautet: *„Tui memorem sepulcro sculpo querelam, Joannen Gräfin von Purgstall, geborne Cranstoun, / Seiner Edlen Freundin und Wohltäterin / Vom Erben des Namens Wappe's und Gutes. / 1836“*

Auf der gegenüberliegenden Kirchenwand ließ er ein Epitaph für die damals noch lebende Gattin und die 1787 verstorbene Mutter errichten. Die Scheintür zeigt babylonische Formen: die Säulen haben Einhornkapitelle und im Architrav schreiten Löwen auf eine Lotospflanze zu. Die Inschrift lautet: *„Seiner liebsten Mutter und Gattin, Anen und Carolinen, / der ach zu früh (gestorben den 12. Jänner 1787) verklärten, / der Gott sei Dank (geboren den 22. Juli 1797) noch Lebenden, / als Mal kindlicher Liebe und häuslichen Glückes / von Hammer-Purgstall. 1837.“*

Weitere Erinnerungsmonumente an Familienmitglieder existierten im Inneren des Schlosses, wo es Memorialinschriften für Hammer-Purgstalls Vater bzw. seinen Sohn gab.⁶⁹⁹ Diese Beispiele belegen, dass Joseph von Hammer-Purgstall großes Augemerck auf die Memoria der Toten auch im privaten Wohnumfeld legte.

Nach seinem Tod 1856 wurde der Orientalist, wie vorgesehen, am Friedhof in Klosterneuburg bestattet.

⁶⁹⁹ Wortlaut der Inschriften vgl. [Hammer-Purgstall, Joseph]: *Inschriften zu Hainfeld in Steiermark*, Wien 1850, S. 14.

Kat. 27 Leopold Kiesling: Kenotaph Friedrich Karl Anton Graf von Dalberg-Ostein

Person: Friedrich Karl Anton Graf von Dalberg-Ostein

Lebensdaten: 8. 10. 1787–22. 11. 1814

Künstler: Leopold Kiesling (1770–1827)

Datierung: 1815–1820

Auftraggeber: Karl Anton Maximilian Freiherr von Dalberg (1792–1859), der Bruder des Verstorbenen

Standort: Treppenhaus von Schloss Dačice (Datschitz), Tschechien (Inv. Nr. D 659)

Material: Tiroler Marmor, Granit, Bronzeverzierungen

Maße:

Gesamthöhe 320 cm, Höhe des Genius 190 cm

Inschrift:

1) an der Stele:

DER BRVDER / DEM BRVDER / ALS DENKMAHL / SEINER LIEBE / AVCH
JENSEITS/ DES GRABES.

2) am Sockel:

FRIEDR. K[ARL]. A [NTON]. H. GRAF. VON. OSTEIN. AVS. DEM. GESCHLECHTE
DER. KAEMMERER. VON. WORMS. FREIHERRN. VON. DALBERG
ERBE. SEINES. OHEIMS
DES. GRAFEN. IOH[ANN]. F[RIEDRICH]. K[ARL]. M[AXIMILIAN]. VON. OSTEIN.
IM. IAHRE. MDCCCIX
DESSEN. NAMEN. VND. WAPPEN. ER. FÜHRTE
IN. K.K. OESTERR. KRIEGS=DIENTEN. IN. DEN. FELDZÜGEN
DER. JAHRE. MDCCCXIII. VND. MDCCCXIV
GEB. DEN. VIII. OCT. MDCCCLXXXVII. GEST. DEN. [X]XII. NOV. MDCCCXIV.

Wie aus der Inschrift des Grabdenkmals hervorgeht, stammte der Verstorbene Friedrich Karl Anton von Dalberg-Ostein (1787–1814) aus dem alten deutschen Adelsgeschlecht der Dalberg, die den Titel Erbkämmerer von Worms führten.⁷⁰⁰ Er war von seinem Onkel, dem Grafen Johann Friedrich Karl Maximilian von Ostein (1735–1809), der kinderlos geblieben

⁷⁰⁰ Die Dalbergs waren ein deutsches Adelsgeschlecht, das weit ins Mittelalter zurückreichte. Sie bekleideten das Amt des Kämmerers von Worms. Mitglieder der Familie waren mehrfach Bischöfe von Worms und Mainz und hatten das Recht, als Erste vom neu gekrönten Kaiser zum Reichsritter geschlagen zu werden. Zur Familiengeschichte vgl. Svobodova, Katharina: Dačice, Ceske Budejovice 1987, o. S. bzw. Artikel Dalberg bei Wikipedia URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Dalberg_%28Adelfamilie%29 (28.5.07).

war, adoptiert worden.⁷⁰¹ Als der Onkel 1809 als letzter Spross der Familie Ostein starb, erbte Friedrich Karl Anton Dalberg den Titel und die Herrschaft Dačice (Datschitz) und führte seitdem den Namen Dalberg-Ostein. Während der Napoleonischen Kriege diente er bei den Schwarzenbergschen Ulanen und war im August 1813 bei den Kämpfen um Hanau beteiligt. Anfang des Jahres 1814 kämpfte er bei Brienne, wo er schwer verletzt wurde.⁷⁰² Während eines Aufenthaltes in Wien starb er am 22. November 1814 an „*Schlagfluß*“, wobei sein Tod letztendlich durch die erlittenen Verletzungen bzw. Strapazen während der Kämpfe gegen Napoleon ausgelöst wurde, die ihn geschwächt hatten.⁷⁰³ Seine Verlobte Luise von Stormfeder war durch den Verlust so schwer getroffen, dass sie nicht mehr heiratete, sondern an den Hof nach Wien ging, wo sie die Erzieherin von Kaiser Franz Joseph wurde.⁷⁰⁴ Der Bestattungsort des Grafen Dalberg-Ostein ist nicht ganz klar – laut Bisová wurde er in Wien bei den Augustinern⁷⁰⁵, laut einer anderen Quelle in der Krypta der Pfarrkirche zum Hl. Laurentius in Dačice bestattet.⁷⁰⁶

Den Besitz, jedoch nicht den Titel des Grafen von Ostein, erbte sein Bruder Karl Anton Maximilian Freiherr von Dalberg (1792–1859). Karl Anton war auch der Auftraggeber des Kenotaphs für seinen verstorbenen Bruder, das sich im Treppenhaus des Schlosses Dačice befindet und – wie die Inschrift angibt – ein „*Denkmahl seiner Liebe auch jenseits des Grabes*“ sein soll. (Abb. 216, 217) Das Denkmal besteht aus weißem Tiroler Marmor, der

⁷⁰¹ Seine Ehefrau Ludovika Charlotte Maria Anna (1839–1805) war eine geborene Dalberg. Die Osteins waren eine wichtige süddeutsche Adelsfamilie, die Mainzer Kurfürsten und Bischöfe stellten. Ein Mitglied war Johann Friedrich Karl von Ostein, Kurfürst und Erzbischof von Mainz (1689–1763), der das kurfürstliche Schloss in Mainz baute. Dessen Bruder (?) Heinrich Karl von Ostein (1693–1742) kaufte 1728 die Herrschaft Dačice. Zur Familiengeschichte vgl. Bisová, Jana: *Osteinové v Německu a v českých zemích* [Die Ostein - von Deutschland in ein tschechisches Schloss] vgl. URL: <http://zamekdacice.cz/ostein.html> (6.5.2007).

⁷⁰² Nach mündlicher Auskunft von Frau Dr. Bisová (Schloss Dačice), die die Familienkorrespondenz bzw. Archivalien zur Familie untersucht hat. Vgl. auch Bisová, Osteinové v Německu (...) URL: <http://zamekdacice.cz/ostein.html> (6.5.2007).

⁷⁰³ Nach mündlicher Auskunft Frau Dr. Bisová verstarb er nicht, wie bei Svobodova, Dačice, 1987, o. S. angegeben, an den Folgen der in der Schlacht bei Leipzig erlittenen Verwundung, sondern unerwartet nach einwöchiger Krankheit an „*Schlagfluß*“ in Wien, Annagasse 1063.

⁷⁰⁴ Zum Tod ihres Verlobten vgl. Stormfeder, Luise: *Die Kindheit unseres Kaisers. Briefe der Baronin Luise von Stormfeder. Aja Seiner Majestät*, bearbeitet von Anton Weimar, Wien [1910], S. 7.

⁷⁰⁵ Bisová, Jana: *K autorství náhrobku Osteina-Dalberga* [Zur Autorenschaft des Grabdenkmals Ostein-Dalberg]; URL: <http://www.zamekdacice.cz/nahrobek.html>; (28. 4. 2006).

⁷⁰⁶ Laut Zwach, Joseph: *Denkwürdigkeiten der Stadt Datschitz*, Wien 1860; Laut Bisová dürfte diese Information aber nicht stimmen, denn laut dem Matrikenbuch gibt es keine Aufzeichnungen über Tod und Begräbnis in Dačice. Vgl. Bisová: *Osteinové v Německu* (...) Anm. 41. URL: <http://zamekdacice.cz/ostein.html> (6.5.2007).

Unterbau aus grauem Granit.⁷⁰⁷ Ein nackter, geflügelter Genius blickt auf die Büste des Verstorbenen und umfasst diese mit seiner Linken. In der Rechten hält er einen Blumenkranz, mit dem er in Begriff ist, das Denkmal zu schmücken. Seine Beine sind überkreuzt, das Gewicht lastet auf dem rechten Standbein. Die Büste des Grafen steht auf einem Sockel in Form eines antiken Grabaltars. Dessen Giebelfeld zieren eine Ewigkeitsschlange und Palmzweige, an der Seite ist ein Gefäß mit einem Zweig angebracht. An den Grabaltar gelehnt ist ein Ensemble aus antiken Waffen: Schild, Schwert, Helm und Brustpanzer, eine Anspielung auf die militärische Laufbahn des Verstorbenen. (Abb. 220)

Das Grabdenkmal konnte ich im Zuge der Recherchen zur Diplomarbeit erstmals dem Oeuvre Leopold Kieslings zuordnen.⁷⁰⁸ Der ausführende Künstler war bis dahin auch den Kuratoren des Schlosses nicht bekannt, da das Monument nicht signiert ist und es in der Familienkorrespondenz keine Hinweise auf einen Künstler gab.⁷⁰⁹ Bis jetzt wurde in der Literatur aus stilistischen Gründen immer nur ein anonymen Künstler aus dem Umkreis von Canova angenommen.⁷¹⁰ Die Quelle für die Autorenschaft von Leopold Kiesling ist Freiherr von Hormayr, der das Grabdenkmal 1821 während eines Besuchs im Wiener Atelier des Künstlers sah und in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift beschrieb.⁷¹¹ Dass Kieslings Werk an Arbeiten Canovas erinnert, ist nicht verwunderlich, da er als Stipendiat der Wiener Akademie in Rom von diesem betreut wurde und auch in dessen Atelier gearbeitet hat.⁷¹² Kieslings Genius erinnert in seinem Kopftypus und der Frisur an den Todesgenius vom Grab

⁷⁰⁷ Materialangaben laut Hormayr, Archiv, 1821, S. 134.

⁷⁰⁸ Ich habe die Informationen, dass es sich beim Künstler um Leopold Kiesling handelt, anlässlich eines Besuches im Schloss der Kuratorin Dr. Bisová mitgeteilt. Ebenso mitgeteilt habe ich die mir zugänglichen Quellen (Hormayr, Archiv, 1821; Wurzbach, Bd. XI, 1864, Artikel über Kiesling). Dr. Bisová veröffentlichte diese Erkenntnisse, ohne mich mit vollem Namen zu zitieren, nur mit dem Hinweis, sie habe es durch eine Studentin erfahren, auf der Homepage des Schlosses. Vgl. Bisová, Jana: K autorství náhrobku Osteina-Dalberga [Zur Autorenschaft des Grabdenkmals Ostein-Dalberg]; URL: <http://www.zamekdacice.cz/nahrobek.html> (28. 4. 2006).

⁷⁰⁹ Auskunft Dr. Václav Bis, Schloss Dačice bzw. Bisová, K autorství (...); URL: <http://www.zamekdacice.cz/nahrobek.html> (28. 4. 2006).

⁷¹⁰ Vgl. Svobodová, Dačice 1987, o. S. bzw. Prahl, Umeni nahrobku, 2004, S. 27

⁷¹¹ Hormayr, Archiv, 1821, S. 134-135; Hormayr zitierte die Inschrift und beschreibt das Grabdenkmal: *Ein trauernder Genius über 6 Schuh hoch, an der Büste des Verewigten, weißer Tyroler Marmor, die Basis von Granit, drey Stufen; ein Sockel und Würfel, geziert mit der Inschrift und zwey mit Blumenkränzen umwundene Flambeaux ec.*“ Als Hormayr das Grabmal im Wiener Atelier Kieslings sah, machte er keine Angaben, wo das Grabmal aufgestellt werden sollte. Daher war es ein glücklicher Zufall, dass ich bei Recherchen zur Familie Dalberg in einer Publikation über das Schloss Dačice eine Abbildung des Treppenhauses mit dem Grabmal fand.

⁷¹² Zu Kiesling Romaufenthalt von 1801–1810 und seine Kontakte zu Canova vgl. Hagen, Kiesling, 1994, S. 7–

Papst Clemens XIII. bzw. im Ausdruck an den Genius vom Grabmal der Marie Christine. (Abb. 219, 218) Die Haltung der Figur von Kiesling ist im Vergleich zu Canovas elegant hingelagertem Genius vom Papstgrab jedoch viel schwerfälliger und ungelinker. Auch der Gesichtsausdruck wirkt verglichen mit dem Sentimentalismus der Genien Canovas emotionslos.

Einzelheiten des Denkmals lassen sich gut ins restliche Oeuvre Kieslings einordnen.

Beispielsweise gestaltete er einen ähnlichen Helm bei seiner 1810 entstandenen Venus und Marsgruppe.⁷¹³ (Abb. 220, 221) Das seitlich angebrachte Gefäß mit dem Zweig verwendete er auch als Schmuck beim Grabdenkmal Frank (1822). (vgl. Kat. 28, Abb. 223)

Das Denkmal nimmt heute einen beherrschenden Platz im Treppenhaus des Schlosses Dačice ein. (Abb. 222) An welchem Ort es ursprünglich aufgestellt werden sollte, ist nicht bekannt.

Der Auftraggeber Karl Anton Maximilian plante, eine Familiengruft in der Pfarrkirche in Dačice zu errichten und die Überreste seines Bruders dorthin zu überführen.⁷¹⁴

Möglicherweise sollte das Denkmal dann als Epitaph in der Pfarrkirche aufgestellt werden.

Vermutlich hat sich der Bau der Familiengruft aber verzögert, denn Freiherr von Hormayr sah die Statuengruppe noch 1821 im Atelier von Kiesling. Dadurch ergibt sich ein Entstehungszeitraum des Werks zwischen 1815 und 1820.

Vielleicht war das Denkmal aber immer schon für eine Aufstellung im Schloss geplant und entstand im Zusammenhang mit anderen Modernisierungsmaßnahmen. Karl Anton Maximilian vergab in diesen Jahren mehrere Aufträge an Wiener Künstler. 1816 ließ er die Außenseite des ursprünglich barocken Schlosses durch den Wiener Architekten Michael Riedl umgestalten, 1818 folgte dann nach dessen Entwürfen die Anlage eines englischen Landschaftsgartens.⁷¹⁵ Von 1832 bis 1833 ließ Karl Anton Maximilian auch den

13; Zur Arbeit in Canovas Atelier vgl. Krasa, Christinendenkmal, 1967/68, S. 84.

⁷¹³ Zu dieser Gruppe vgl. Hagen, Kiesling, 1994, S. 20–30.

⁷¹⁴ Bisová, K autorství (...) vgl. URL: <http://www.zamekdacice.cz/nahrobek.html> (28. 4. 2006).

⁷¹⁵ Bisová, Jana: Státní zámek v Dačicích - průvodce stavebním vývojem a jeho současný stav [Das staatliche Schloss Datschitz - Führer seiner der baulichen Entwicklung bis zum gegenwärtigen Zustand]; URL: <http://www.zamekdacice.cz/stavba.html> (27. 3. 2007); Bei diesem bei Bisová nur als Michael Riedel bezeichneten Architekten handelt es sich um Michael Sebastian Riedl (1763-1850), den Planer der Franzensburg und dortigen Schlosshauptmann vgl. Schloss Laxenburg Betriebsgesellschaft (Hrsg.): Die Franzensburg. Ein Führer durch Geschichte und Gegenwart, 1. Auflage, Laxenburg 1998, S. 3.

klassizistischen Innenausbau des Schlosses durch einen Wiener Architekten gestalten.⁷¹⁶ Karl Schleps errichtete damals ein neues Treppenhaus, am Fuß der Treppe wurde dann das Kenotaph aufgestellt. Dieser exponierten Standort im Eingangsbereich des Schlosses, an dem jeder Besucher vorbeigehen musste, zeigt das besondere Bemühen von Karl Anton Maximilian, seinen Bruder zu würdigen und die Erinnerung an diesen wach zu halten. Durch die Aufstellung im Schloss bekam das Denkmal die Funktion eines Zimmerkenotaphs. Meist sind diese Denkmäler nur als Kleinplastik ausgeführt worden. Vereinzelt gibt es aber auch großformatige Zimmerdenkmäler, die mit dem Epitaph Ostein vergleichbar sind. Johann Gottfried Schadow fertigte beispielsweise ein solches 1803/04 zum Gedenken an Charlotte Gräfin von Hochberg-Rohnstock im Auftrag ihres Bruders an.⁷¹⁷ Das Zimmermonument befand sich in Schloss Rohnstock in einem eigenen Raum und bestand aus der Marmorbüste der Gräfin, flankiert von den Figuren der Religio und der Patientia, Verkörperungen ihren Tugenden.

⁷¹⁶ Bisová, Státní zámek (...)URL: <http://www.zamekdacice.cz/stavba.html> (27. 3. 2007); bzw. Svobodova, Dačice, 1987, o. S. Zu Karl Schleps vgl. Thieme-Becker, Bd. XXX, 1836, S. 104. Karl Anton Maximilian war sehr wohlhabend, da er in den 20er Jahren als Erster in der Monarchie Zuckerrüben zur Gewinnung von Zucker anbaute. In Dačice wurde 1843 auch der Würfelzucker erfunden.

⁷¹⁷ Stadie-Lindner, Zimmerkenotaphe, 1991, S. 55.

Kat. 28 Leopold Kiesling: Grabdenkmal Johann Peter Frank

Person: Arzt und Hygieniker Johann Peter Frank

Lebensdaten: 19. 3. 1745–24. 4. 1821

Künstler: Leopold Kiesling (1770–1827)

Datierung: 1822

Auftraggeber: Joseph Frank, der Sohn des Verstorbenen

Standort: Wien 11, Zentralfriedhof, Ehrengräber Gr. 32 A Nr. 3, (ursprünglich am Währinger Ortsfriedhof)

Material: Blei, Sockel aus Granit

Maße: Sockel: H: 33 cm; B: 219 cm; T: 92,5 cm

Sarkophag: H: 125 cm; B: 112 cm; T: 87 cm

Inschriften:

Vorderseite:

DIVIS MANIBVS / D. IOANNIS PETRI FRANK / ROSSORVM IMPERATORIS A CONS
STATVS ACT ET ARCHIATRI / ORDINIS SS GEORGII ET CONSTANTINI EQVITIS /
ARTIVM MEDICARVVM / GOTTINGAE TICINI VINDOBONAE VILNAE PETROPOLI
/ OLIM PROFESSORIS PVBL / ACADEMIARVM QVAE PER EVROPAM ET
AMERICAM FLORENT / SODALIS / QVI VIXIT ANNOS LXXVI MENSEM VNUM
DIES VI / DE VITA DECESSIT XXIV APRILIS MMCCCXXI

Rückseite:

OPTIMO PARENTI PRAECEPTORI AMICO SVO / AETERNI AMORIS PIETATIS
GRATISSIMI ANIMI / PERENNE MONVMENTVM MOERENS POSVIT / JOSEPVVS
FRANK

Übersetzung:

Den Totengöttern / Dr. Johann Peter Frank / kaiserlich russischer Staatsrat und Leibarzt/
Ritter des St. Georgsordens und des Konstantinordens / der Medizinischen Kunst / in
Göttingen, Pavia, Wien, Wilna, Petersburg/ ehemaliger Professor / aller Akademien, die in
Europa und Amerika florieren / Mitglied / er lebte 76 Jahre 1 Monat 6 Tage / sein Leben
endete am 24. April 1821

Dem besten Vater, dem Berater und Lehrer seiner Freunde / In ewiger Liebe, Dankbarkeit und
Erinnerung / setzte trauernd dieses beständige Denkmal / Joseph Frank

Johann Peter Frank war zu seiner Zeit einer der bekanntesten Ärzte Europas.⁷¹⁸ Er wurde in
Rodalben, Baden (Deutschland) geboren und studierte an verschiedenen deutschen

Universitäten Theologie, Philosophie und Medizin. 1766 promovierte er in Medizin und war

⁷¹⁸ Zur Biographie von Frank vgl. Breyer, Harald: Johann Peter Frank - Fürst unter den Ärzten Europas, Leipzig 1983; Czeike, Wienlexikon, Band 2, 1993, S. 355.

zunächst als Garnisons- und Stadtarzt in Rastatt, später u. a. als Leibarzt des Markgrafen von Baden tätig. Danach bekam er eine Professur an der Hochschule in Göttingen. Ab 1784 war er Professor der Medizin an der sehr fortschrittlichen Universität Pavia und ab 1786 Generaldirektor des Medizinalwesens in der Lombardei. Kaiser Franz I. berief ihn 1795 als Professor der medizinischen Klinik nach Wien und später zum Direktor des Allgemeinen Krankenhauses.⁷¹⁹ Zu seinen dortigen Reformen gehörte unter anderem die Einrichtung einer eigenen Prosektur für die pathologische Anatomie, aus der das heutige Pathologisch-Anatomische Bundesmuseum hervorgegangen ist. Weiters erleichterte Frank das Los psychisch kranker Patienten, die im so genannten „Narrenturm“ zusammengepfercht waren, durch bauliche Adaptierungen und indem er eine Beschäftigungstherapie ermöglichte. Beispielsweise durften diese Patienten erstmals Spaziergänge im Freien unternehmen, gleichzeitig verhinderte er aber, dass die Wiener „Narren schauen gingen“, indem er die Kranken durch Mauern schützte. Zu seinen wesentlichen wissenschaftlichen Leistungen zählt sein 1779–1819 erschienenes, mehrbändiges Werk „System einer vollständigen medicinischen Polizey“. Er begründete damit die Hygiene als selbständige Wissenschaft und führte eine prophylaktische Medizin ein. Da er in Wien Opfer von Intrigen wurde, gingen er und sein Sohn, der ebenfalls Arzt war, nach Russland. 1803 wurde er von Zar Alexander I. zum Ehrenmitglied der kaiserlich-russischen Universität in Wilna ernannt und zwei Jahre später zum russischen Staatsrat und kaiserlichen Leibarzt. 1808 ging Frank an die chirurgische Akademie in St. Petersburg. Im folgenden Jahr kehrte er nach Wien zurück, da sein Ruf bis zu Napoleon gedrungen war, der ihn zum Leibarzt seiner Ehefrau Marie Luise machte. 1811 ließ sich Frank nach einem Aufenthalt in Freiburg endgültig in Wien nieder und unterhielt eine Praxis für die höchsten Kreise der Gesellschaft. Sein Haus in der Alser Straße bildete auch einen Mittelpunkt des musikalischen Lebens der Stadt, da er Musik im großen Stil förderte. Zu den ständigen Besuchern zählte beispielsweise Ludwig van Beethoven. Nach seinem Tod 1821 wurde Frank seinen Wünschen entsprechend auf dem Währinger Ortsfriedhof bestattet.⁷²⁰ Sein Grabdenkmal wurde von seinem ältesten Sohn Joseph in

⁷¹⁹ Speziell zum Wirken in Wien vgl. Lesky, Erna: Meilensteine der Wiener Medizin. Große Ärzte Österreichs in drei Jahrhunderten, Wien/München/Bern 1981, S. 54–55.

⁷²⁰ Breyer, Frank, 1983, S. 169.

Auftrag gegeben, der ebenfalls Arzt und Primarius im Allgemeinen Krankenhaus war⁷²¹ und seinen Vater auf vielen Reisen begleitet hatte.⁷²² Die enge Beziehung der beiden geht auch aus der gefühlsbetonten Inschrift hervor, wo es heißt, dass er *dem besten Vater, dem Berater, und Lehrer (...) in ewiger Liebe, Dankbarkeit und Erinnerung dieses beständige Denkmal* setzte. Während des Aufenthaltes in Russland waren Frank und sein Sohn in Kontakt mit dem österreichischen Außenminister Graf Johann Philipp von Cobenzl gekommen.⁷²³ (vgl. Kat. 17) Es ist anzunehmen, dass dieser seinem Schützling Leopold Kiesling empfohlen hat, als ein Künstler für das Grabmal des von ihm sehr geschätzten Arztes gesucht wurde. Kiesling führte das Grabdenkmal in Form eines antiken Sarkophages 1822 aus.⁷²⁴ (Abb. 223–227) Die Datierung ergibt sich aus dem Bericht von Hormayr, der in seiner 1822 erschienenen Zeitschrift schreibt, dass das Grabmal gerade vollendet worden sei.⁷²⁵ Das Monument befindet sich heute nicht mehr in Währing, da es 1888 auf den Zentralfriedhof in die Gruppe der Ehrengräber versetzt wurde.⁷²⁶ Eine Radierung von Eduard Gurk überliefert die ursprüngliche Form der Aufstellung am Währinger Ortsfriedhof.⁷²⁷ (Abb. 228) Der leere Sarkophag stand neben dem eigentlichen Grufteingang auf einem zweifach abgetreppten, hohen Sockel und war von einem Gitter umgeben. Damals konnte er vom Betrachter komplett umschritten werden, während dies heute auf dem Zentralfriedhof durch die dichte umgebende Vegetation nicht mehr möglich ist.

Kiesling verwendete als Material Blei und Marmor⁷²⁸, der Sockel am Zentralfriedhof besteht aus Granit. Auf der Vorderseite präsentieren kniende, nackte Genien die Inschriftentafel (Tabula), über der eine kleine Eule, Attribut der Minerva für Weisheit, angebracht ist. Im Giebelfeld des Deckels befindet sich ein vergoldetes, ovales Relief mit dem Portrait des

⁷²¹ Lesky, Erna: Die Wiener medizinische Schule im 19. Jahrhundert, Graz-Köln 1965, S. 26.

⁷²² Breyer, Frank, 1983, S. 82.

⁷²³ Beyer, Frank, 1983, S. 137.

⁷²⁴ Das Grabdenkmal wird auch in der Diplomarbeit von Hagen über Kiesling erwähnt. Die dortige Besprechung ist jedoch nur eine erste Bestandsaufnahme und geht nicht über eine Beschreibung hinaus. vgl. Hagen, Kiesling, 1994, S. 43–44.

⁷²⁵ Hormayr, Archiv, 1822, Nr. 152, S. 815.

⁷²⁶ Kastner, Schubertpark, 2000, S. 23.

⁷²⁷ Wien Museum Inv. Nr. 13723.

⁷²⁸ Laut Beschriftung des Stiches von Eduard Gurk (Abb. 228) war das Material Blei und Marmor. Hormayr gibt in: Archiv, 1822, S. 815 fälschlich als Material „graugrünlichen Granit an“. Kiesling verwendete mehrmals Blei bei seinen Arbeiten, beispielsweise für eine Statue der Psyche in Schloss Eisgrub, CSR. Vgl. Hagen, Kiesling, 1994, S. 47.

Verstorbenen, flankiert von Palmzweigen. Der knappe Büstenausschnitt ist von einer sich in den Schwanz beißenden Schlange, einem Ewigkeitssymbol, gerahmt. Der Deckel des Sarkophages wird seitlich von sog. Pulvini (Pölster) abgeschlossen. Auf dem Giebelfeld der Rückseite liegen zwei Fackeln auf einem Altar und verbrennen einen Schmetterling. (Abb. 224) Wie beim Grabmal für Johann Ludwig Cobenzl (vgl. Kat. 16, Abb. 158) ist der Schmetterling ein Sinnbild der unsterblichen Seele, die Verbrennung stellt die Vereinigung mit Gott dar. Auf den Seiten des Sarkophages hat Kiesling zwei Gefäße mit jeweils einem Zweig angebracht. (Abb. 225, 226) Das Aussehen ist antiken Gefäßen nachempfunden, die im Totenkult verwendet worden sind.⁷²⁹ Beim Grabdenkmal für Frank orientierte sich Kiesling, wie auch schon bei seinen Grabdenkmälern für die beiden Grafen Cobenzl oder den Freiherrn von Löhr (vgl. Kat. 16, 17, 22), an antiken Vorbildern. Je nach den Wünschen der Auftraggeber schuf Kiesling bei den Grabdenkmälern entweder Trauerfiguren in der Art von Canova oder sein Klassizismus ist, wie beim vorliegenden Beispiel, streng archäologisch orientiert. Dies bemerkten schon die Zeitgenossen: Hormayr wies beispielsweise darauf hin, dass das Werk *„nach der Art römischer Todtenmahle und Gedächtnissteine“* gestaltet ist.⁷³⁰ Die formalen Elemente und Motive – Genien mit der Tabula Ansata, Schmetterling, liturgische Geräte an den Seiten, Pulvini – stammen aus der römischen Sepulkralkunst. Vergleichbar ist beispielsweise ein römischer Sarkophag, bei dem die Tabula von Erosen gehalten wird (Abb. 229) bzw. der sog. Girlandensarkophag aus Pompeji mit seitlichen Pulvini. (Abb. 230)

Dass Kiesling mit solchen Grabdenkmälern Erfolg gehabt haben muss, zeigt sich auch an der schon erwähnten Radierung von Eduard Gurk, die bis jetzt sowohl in der Literatur zu Frank bzw. zu Kiesling unbekannt war. (Abb. 228) Deren Beschriftung lautet: *„Monumentum ex aere et marmore, a Leopoldo Kislingio sculptum, positum exstat vindobonae in coemeterio/ minori pagi Waehring.“* Bemerkenswert ist, dass diese Radierung zwar das Grabmal Frank abbildet, den Verstorbenen aber nicht in der Beschriftung nennt. Daher sollte das Blatt offenbar nicht dessen Memoria dienen, sondern vielmehr auf das Kunstwerk „Grabmal“ bzw. den Künstler Leopold Kiesling verweisen.

⁷²⁹ Zu den antiken Opfergeräten und ihre Verwendung vgl. Schoewen, Opfergeräte 1940, S. 13–37.

⁷³⁰ Hormayr, Archiv, 1822, Nr. 152, S. 815.

Kat. 29 Josef Klieber: Grabdenkmal Carl Peter Goebel d. Ältere

Person: Maler Carl Peter Goebel der Ältere (zweitverwendet für Familie Tresnak)

Lebensdaten: 1794–4. 12. 1823

Künstler: Josef Klieber (1773–1850)

Datierung: 1823/1824

Standort: Wien 13, Friedhof Ober St. Veit

Material: Sandstein

Maße: Figur: H: 160 cm; Inschriftenstein: H: 32,5 cm T: 50 cm B: 87 cm; Sockel: H: 51 cm B: 117 cm T: 70 cm

Ursprüngliche Inschrift: nicht bekannt

Mit dieser Grabfigur konnte eine bis jetzt verschollene Skulptur von Josef Klieber (1773–1850) wiederentdeckt werden, die dieser ursprünglich für seinen Schwiegersohn, den Maler Carl Peter Goebel dem Älteren (1794–1823) angefertigt hat. (Abb. 231, 232) Die Figur steht heute in sekundärer Verwendung am Grabmal der Familie Tresnak am Friedhof Ober St. Veit. Das Grabmal ist in Hildegard Schmid's Werkverzeichnis von Klieber's Arbeiten als nicht auffindbar angegeben.⁷³¹ Das Aussehen ist aber durch eine 1878 angefertigte Zeichnung des Enkels von Klieber, Carl Goebel d. Jüngere (1824–1899) überliefert, die Klieber an der Figur arbeitend zeigt.⁷³² (Abb. 233)

Carl Peter Goebel wurde 1794 in Randersacker bei Würzburg geboren.⁷³³ Er studierte an der Wiener Akademie und erhielt 1822 für das Gemälde „Dido“ den 1. Kaiserpreis. Goebel arbeitete im klassizistischen Stil Fügers. Laut Thieme-Becker schuf er aber auch viele Gemälde mit religiösen Themen. 1816 stellte er beispielsweise eine Maria Magdalena, die Heilige Familie und eine Madonna mit Johannes dem Täufer als Kind aus. Er starb 1823 mit 29 Jahren, sein gleichnamiger, nach seinem Tod geborener Sohn Carl Goebel der Jüngere (1824–1899) wuchs bei seinem Großvater Josef Klieber auf. Er fertigte die schon erwähnte Zeichnung an, die diesen am Grabmal arbeitend zeigt.

Die Grabfigur stellt Maria mit dem Kind dar. Das Jesuskind sitzt vor Maria auf einem

⁷³¹ Schmid, Klieber, 1987 S. 160, Anm. 1, WV 75.

⁷³² Wien Museum Inv. 47716; Carl Göbel: Josef Klieber an der Grabmalplastik „Maria mit Kind“ für Karl P. Göbel werkend, Kreidezeichnung, Signatur r. u. Göbel 1878; vgl. Schmid, Klieber, 1987, S. 374 und Abbildungsband Abb. 387.

⁷³³ Die Angaben zur Person vgl. Thieme-Becker, Bd. XIV, 1921, S. 301–302; Fuchs, Heinrich: Maler des 19. Jahrhunderts. Bd. 2, Nachdruck Wien 1998, K. 20; Fuchs, Österreichische Maler d. 19. Jahrhunderts, Ergänzungsband, Wien 1978, K 135; Das Geburtsjahr ist 1794 und nicht 1791 wie bei Thieme-Becker angegeben vgl. Fuchs, Österreichische Maler d. 19. Jahrhunderts, Ergänzungsband, Wien 1978, K 135.

hüfthohen Podest und wendet sich seiner Mutter zu, die es schützend mit beiden Händen umfasst. Maria trägt ein antikisierendes Gewand, ein weiter Umhang ist in der Art eines antiken Himations über Kopf, Schultern und quer über den Körper geschlungen. Dadurch entsteht ein bewegtes Relief von zahlreiche Röhren- und kleiner Knickfalten. Diesen Faltenstil und eine Kleidung, die ein großes Volumen um die Figur bildet, verwendete Klieber auch bei seiner Gruppe der trauernden Frauen in der Liechtensteinischen Gruft in Vranov u Brna (Wranau), CSR (1819/1820)⁷³⁴. (Abb. 234)

Das Grabdenkmal Goebel zeigt mit dem Thema „Maria mit Kind“, dass zunehmend christliche Motive im Grabmal wieder aktuell wurden. Klieber schuf beispielsweise 1823 auch eine Pietá für die Gruftkapelle der Familie Lipp in Perchtoldsdorf⁷³⁵ (Abb. 235) oder um 1825 Heiligenskulpturen für die Gruft der Fürsten Esterházy in Nayganna, Ungarn.⁷³⁶ (Abb. 267)

⁷³⁴ Zu Wranau vgl. Schmid, Klieber, 1987, S. 156, 368, VW 55.

⁷³⁵ Schmid, Klieber, 1987, S. 157, 371, WV 74.

⁷³⁶ Schmid, Klieber, 1987, S. 157, 371, WV 86.

Kat. 30 Leopold Kiesling: Epitaph Maria Justina Kofler und Töchter

Personen: Maria Justina Kofler, geb. von Seegenthal (+1807), und ihre Töchter Maria Anna Kofler (+1824) und Maria Theresia Kofler (+1824)

Künstler: Leopold Kiesling (1770–1827)

Signatur am Postament seitlich rechts: LEOP. KISSLING / FECIT

Datierung: 1825/1826

Auftraggeber: Dr. Johann Kofler, Hof- und Gerichtsadvokat in Neulerchenfeld

Standort: Epitaph nur fragmentarisch erhalten, ursprünglich im Langhaus der Pfarrkirche Neulerchenfeld, Wien 16, Neulerchenfelderstraße 47. Die heute noch erhaltenen Teile stehen im Hof der Pfarrkanzlei.

Material: Granit (Sockel mit Inschrift), Carraramarmor (Figur)

Maße: Höhe der erhaltenen Teile: 1,95 m; B: 0,83 m; T: 0,62 m; Höhe der Figur: 1,20 m

Inschrift: (z. T. nur mehr schlecht lesbar)

PIAE MEMORIAE / MARIAE. IVSTINAE / EX. FAMILIA. NOB[ILI]. DE.
SEEGENTHAL / NATAE. XVII. OCTOB. MDCCLXXI / POST. FELIX. XI. ANNOS[?].
XI. MENS[ES]. VII. DIES. CONIVGIVM / MORTE. PRAEMATVRA. XXIII. IAN.
MDCCCVII. SIBI[?] EREPTAE / CONIVGIS. OPTIMAE / NEC. NON. ET. FILIARUM.
SVARVM / MARAE ANNAE. ET. MARIAE. THERESIAE / QVAE / PATRIS DELICIAE.
MATREM. HEV. NIMIS. CITO. SPECVTAE. SVNT / IOAN. KOFLER. V.I.D. AVL. ET
IVDICIOR. ADVOC. / CVM. LACRVMIS. POSVIT. /
SICVT. DOMINO. PLACVIT. ITA. FACTUM. EST. SIT. NOMEN / DOMINI.
BENEDICTVM / IOB. I. XXI

Übersetzung:

Zum frommen Gedenken /an Maria Justina / aus der Familie der Edlen von Seegenthal/
geboren am 17. Oktober 1771./ Nach glücklichen 11 Jahren, 11 Monaten und 7 Tagen der
Ehe / vom frühen Tod ereilt am 23. Jänner 1807 ihrem (Leben) entrissen. / (Zum Gedenken)
an die beste Gattin, / wie auch ihre Töchter / Maria Anna und Maria Theresia, / Ihres /Vaters
Wonne (die) der Mutter leider viel zu früh gefolgt sind. / (Vom) Witwer Johann Kofler, Hof-
und Gerichtsadvokat wurde unter Tränen (dieses Monument) errichtet.

Wie es dem Herrn gefallen hat, so geschah es. Der Name/ des Herrn sei gesegnet. /(Hiob 1,
21)

Maria Justina Kofler war 1807 im Alter von 35 Jahren und, wie die Inschrift betont, nach
glücklichen 11 Jahren, 11 Monaten und 7 Tagen Ehe gestorben.⁷³⁷ Ihre beiden Töchter Maria
Anna und Maria Theresia verstarben beide 1824. Der trauernde Witwer und Vater, der

⁷³⁷ Das Todesdatum von Maria Justina Kofler wird u. a. in der Kunsttopographie irrtümlicherweise mit 1817 angegeben. Vgl. ÖKT II, 1908, S. 214.

Neulerchenfelder Hof- und Gerichtsadvokat Johann Kofler, errichtete für die Verstorbenen ein heute nicht mehr vollständig erhaltenes Epitaph in der Pfarrkirche Neulerchenfeld. Laut Pfarrchronik war dafür eine bischöfliche Bewilligung notwendig, die 1826 erteilt wurde.⁷³⁸

Die Entstehungszeit des Grabdenkmals lässt sich daher mit 1825/26 eingrenzen.⁷³⁹ Der ausführende Künstler war Leopold Kiesling⁷⁴⁰, er brachte anders als bei seinen übrigen bekannten Grabdenkmälern an der Seite der Figur auch eine Signatur an. Die Pfarrchronik überliefert die verwendeten Materialien: Granit und Carraramarmor.

Bis 1945 befand sich das Epitaph im Langhaus der Kirche, die damals durch einen Bombentreffer aber so schwer zerstört wurde, dass sie teilweise abgerissen werden musste. Die Zerstörungen betrafen auch das Grabdenkmal, die noch erhaltenen Fragmente sind heute im Innenhof der Pfarrkanzlei aufgestellt, wo sie aber leider der Witterung ungeschützt ausgesetzt sind. (Abb. 236–239) Vom ursprünglichen Aussehen konnte ich bis jetzt keine Abbildungen auffinden. Allerdings gibt es Beschreibungen, wonach es aus zwei grauen Pfeilern mit den Portraitmedaillons der Töchter Maria Theresia und Maria Anna aus weißem Marmor bestand, dazwischen ein hoher, grauer Granit-Sockel mit einem trauernden Genius des Todes an einer Urne.⁷⁴¹ Die Statue des Genius ist noch erhalten. Sie zeigt einen nackten, ursprünglich geflügelten Jüngling, der zärtlich mit beiden Armen die Urne umfängt und einen Blumenkranz hält.⁷⁴² Ein Trauertuch ist um seinen linken Arm geschlungen und fällt über die Urne und seinen Körper entlang des Sockels zu Boden. Rechts neben der Figur lehnte einst die umgekehrte Fackel, die aber bis auf einen Flammenrest abgebrochen ist. Auf der Urne befindet sich das En-face Portrait der verstorbenen Ehefrau Maria Justina Kofler.

Johann Kofler trauerte, wie aus der Inschrift hervorgeht, sehr um sie und seine Kinder, durch

⁷³⁸ Chronik der Pfarre Neulerchenfeld, 1. Teil 1690–1890, handschriftliches Manuskript, o. J. [ca. 1934 aus sämtlichen Unterlagen chronologisch zusammengestellt], Pfarre Neulerchenfeld, S. 315: „Im Jahr 1826 ließ mit hoher Consistorial-Bewilligung de dato 26ten März 1826 Herr Johann Kofler der beiden Rechte Doktor, Hof- und Gerichtsadvokat seiner ihm durch einen frühen Tod entrissenen Gemahlin, Maria Justina, geboren von Segenthal und seinen beiden gleichfalls früh verstorbenen Töchter Maria Anna und Maria Theresia durch den k. k. Hofstatuar Leopold Kießling ein Grabdenkmal aus carrarischen Marmor und Piedestal aus Granit errichten.“

⁷³⁹ Im Dehio Wien wird die Figur irrigerweise mit 1907 datiert, vgl. Dehio Wien, 1996, S. 379.

⁷⁴⁰ Das Grabdenkmal wird in der Diplomarbeit von Hagen nur erwähnt. Die Autorin ging nicht näher darauf ein, da sie annahm, dass es komplett zerstört worden war. Vgl. Hagen, Kiesling, 1994, S. 18.

⁷⁴¹ ÖKT II, 1908, S. 214; Ottakring. Ein Heimatbuch d. 16. Wiener Gemeindebezirkes (hg. AG für Heimatkunde in Ottakring) Wien 1924, S. 205.

⁷⁴² Die Flügel des Genius sind heute abgenommen und befinden sich in der Pfarre in Verwahrung.

das Zitat von Hiob drückt er aber sein Gottvertrauen aus. Der Auftraggeber war als Advokat sicher ein sehr bekannter Mann im damaligen Vorort Neulerchenfeld und wahrscheinlich auch ein Wohltäter der Kirche.

Da der Bildhauer Kiesling 1827 verstarb, dürfte das Grabdenkmal Kofler eines der letzten Grabdenkmäler sein, die er vor seinem Tod geschaffen hat. Er folgte auch hier dem ikonographischen Typus der trauernden Figur an der Urne bzw. dem Portrait des Verstorbenen, den Canova so erfolgreich mit der Stele für Giovanni Volpato (1804/07) (Abb. 27) eingeführt und an weiteren Grabmälern variiert hat. Kiesling hat außer dem Grabdenkmal Kofler noch einige Grabdenkmäler in dieser Art geschaffen: Das nur archivalisch bekannte Grabmal des Herrn J. E. von Pach in Bozen mit einer weiblichen Figur an einer Urne⁷⁴³, das Denkmal der Baronin Arnstein mit der trauernden Wohltätigkeit an der Urne⁷⁴⁴ (vgl. dazu auch Kat. 25) und das Denkmal des Grafen Friedrich von Dalberg-Ostein mit trauerndem Genius vor dem Portrait des Verstorbenen (vgl. Kat. 27, Abb. 216).

Kiesling hatte nach seiner Rückkehr aus Rom 1810 so gut wie keine staatlichen Aufträge erhalten, sondern verdiente sein Einkommen vor allem durch Aufträge von Privatpersonen. Dazu diente ihm das Netzwerk, das er sich durch seinen Förderer Graf Johann Philipp Cobenzl (vgl. Kat. 17) aufgebaut hatte. Naglers Künstlerlexikon erwähnt, dass er vor allem Büsten in jeder Materie und Grabdenkmäler geschaffen hat.⁷⁴⁵ Mit dem Titel eines Hofstatuarius ausgezeichnet, galt er zu seiner Zeit als „berühmter Bildhauer“⁷⁴⁶, dessen Arbeiten allerdings später sehr negativ bewertet wurden. Als Beispiel für so eine Bewertung kann das Grabdenkmal Kofler dienen, das Poch-Kalous, wie auch seine anderen Grabdenkmäler, mit den Worten abqualifizierte, dass diese „den trockenen und seelenlosen Stil der Zeit zeigen, jedoch ohne persönliche Initiative geschaffen sind.“⁷⁴⁷ Zur Verteidigung Kieslings muss man vorbringen, dass das Orientieren an der unbestrittenen Autorität Canovas die Bildhauerei der Zeit geprägt und den Wünschen der Auftraggeber entsprochen hat.⁷⁴⁸

⁷⁴³ Hormayr, Archiv, Nr. 38/39, 1821, S. 134.

⁷⁴⁴ Hormayr, Archiv, 1821, S. 134.

⁷⁴⁵ Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 37, München 1839, S. 8.

⁷⁴⁶ Nagler, Künstlerlexikon, Bd. 37, 1839, S. 5.

⁷⁴⁷ Poch-Kalous, Wiener Plastik, 1970, S. 190.

⁷⁴⁸ Zur Canovabegeisterung in Wien vgl. Schemper-Sparholz, Ingeborg: Canova und Thorvaldsen als Leitfiguren für Bildhauer und Sammler in der Ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien. In: Frodl, Geschichte der Kunst in Österreich 19. Jhd, 2002, S. 447–450.

Kat. 31 Grabdenkmal Aloisia Weeber

Person: K. K. Hofschauspielerin Aloisia (Luise) Karoline W(e)ber

Lebensdaten: 1802–19. 10. 1826

Datierung: 1826

Standort: Wien 18, Denkmalhain im "Währingerpark" Nr. 25, ehem. Währinger Allgemeiner Friedhof

Material: Kalksandstein

Maße: H: 203 cm

B: 112 cm bzw. 130 cm (Aufsatz) bzw. 153 cm (Sockelbereich)

Inschrift: ⁷⁴⁹

Gleich rein und hold war der Verklärten Sinn, / Als Jungfrau, Tochter, Schwester, Künstlerin, / als Rose sahn wir sie vom Sturm verwehen, / Doch wird sie dort als Engel auferstehen

Die k. k Hofschauspielerin Aloisia W(e)ber war von 1816 bis zu ihrem Tod Mitglied des Burgtheaters, an dem sie im Fach der jugendlichen Liebhaberin spielte. Bei einem Gastspiel in München verkörperte sie 1822 erstmals die Julia in der deutschen Fassung von Shakespeares „Romeo und Julia“. Sie verstarb 1826 im Alter von 24 Jahren.⁷⁵⁰

Ihr Grabmonument, von dem heute die Inschriftentafel fehlt, deren Text sich aber durch „Hampeis Epigraphik“ rekonstruieren lässt, steht im Denkmalhain des ehemaligen Allgemeinen Währinger Friedhofs.⁷⁵¹ (Abb. 240, 241) Es besteht aus einer rechteckigen Stele, die durch ein vorkragendes, profiliertes Gesims mit Eckakroterien abgeschlossen wird. Im Gesims befindet sich ein Stern. In die Stele ist eine flache Nische eingetieft, in der auf einem kleinen Podest eine Maske, ein Blumenkranz, eine brennende und eine verloschene Fackel, ein Dolch und ein Schmetterling arrangiert sind. Maske und Dolch sind Attribute der Melpomene, der Muse der Tragödie, und stehen daher für den Beruf der Verstorbenen.⁷⁵² Die verloschene Fackel symbolisiert den Tod. Stern, Schmetterling und der Text der Inschrift

⁷⁴⁹ Die heute fehlende Inschrift ergänzt nach: Hampeis, E. M: Chronologische Epigraphik der Friedhöfe Wiens, Wien 1833, S. 227, Epigraph Nr. 27.

⁷⁵⁰ Zur Person vgl. Flüggen, Ottmar Gustav: Biographisches Bühnenlexikon der Deutschen Theater von Beginn der Deutschen Schauspielkunst bis zur Gegenwart, München 1892, S. 321.

⁷⁵¹ Das Grabmal wird auch bei Kapner, Freiplastik, 1970, S. 267 erwähnt. Kapner kann sich bei der Zuordnung allerdings nur auf Angaben des Friedhofswärters beziehen. Auf Grund eines Vergleiches mit einem Foto im Wien Museum handelt es sich zweifelsfrei um das Grab der Schauspielerin, da hier die Inschriftentafel noch sichtbar ist. Historisches Foto Wien Museum Inv. Nr. 4231/43.

⁷⁵² Ramler, Mythologie, 1792, S. 489, Nr. 106. Attribute für Melpomene sind Dolch und Krone bzw. Dolch und

drücken dagegen die Hoffnung auf das Weiterleben im Jenseits und die Auferstehung aus.⁷⁵³ Mit Hilfe eines Stillebens aus Objekten, das die verstorbene Person charakterisiert bzw. mit Symbolen wie Fackeln und Schmetterling konnte der Bildhauer auch bei einfacheren Gräbern, bei denen ein zu großer Aufwand nicht angebracht war, einen komplexen Inhalt unterbringen. Ein vergleichbares Grab mit einem auf eine Person zugeschnittenem Stilleben schuf beispielsweise Johann Martin Fischer für den Arzt und Priester Fortunat Spöck. (vgl. Kat. 23, Abb. 193).

Da der Schauspielerberuf jahrhundertlang als nicht ehrenvoll galt, wurden Gräber für Schauspieler erst Anfang des 19. Jahrhunderts allgemein üblich, wie Sybille Einholz an Hand von Beispielen von historischen Friedhöfen in Berlin zeigte.⁷⁵⁴ Das Grabmonument für Aloisia Weeber ist wahrscheinlich auch das früheste erhaltene Beispiel eines Denkmals für eine Bühnenkünstlerin in Wien. Schauspieler erhielten später oft sehr aufwendige Monumente im Bereich der Ehrengräber am Wiener Zentralfriedhof, denkt man etwa an die dort kurz vor 1900 entstandenen Grabdenkmäler für Charlotte Wolter oder Marie Geistinger.⁷⁵⁵

Maske mit klagendem Gesicht.

⁷⁵³ Artikel „Stern“ in: Großes Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur, Bd. 1, 2002, S. 295: „Im christlichen Verständnis symbolisieren Sterne das geistige Licht im Gegensatz zur Finsternis. Sie zählen zu den üblichen klassizistische Grabmalsymbolen.“ bzw. Artikel „Grabmalsymbolik“, ebenda, Bd. 1, 2002, S. 124: Dort wird darauf hingewiesen, dass ein Stern auf Grabsteinen von ledig Verstorbenen verwendet wird.

⁷⁵⁴ Einholz Sibylle: „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze ... Grabsteine bedeutender Bühnenkünstler des 19. Jahrhunderts auf den historischen Friedhöfen in Berlin-Kreuzberg.“. In: Festschrift für Peter Bloch (hrsg. von Hartmut Krohm), München 1990, S. 283–296.

⁷⁵⁵ Kitlitschka, Grabkult, 1987, S. 113 bzw. S. 101.

Kat. 32 Josef Klieber (?): Grabdenkmal Stephan Andreas Mükisch

Person: Arzt Stephan Andreas Mükisch

Lebensdaten: 7. 11. 1787–17. 7. 1827

Künstler: möglicherweise Josef Klieber (1773–1850)

Datierung: 1827⁷⁵⁶

Auftraggeber: laut Inschrift die Freunde des Verstorbenen

Standort: Wien 14, Friedhof Hietzing, Denkmalhain (innerhalb der Gruppe 4)

Material: Kalksandstein

Maße: H: 186 cm (=Gesamthöhe, Höhe des Sockels: 24 cm, Höhe des Giebels: 28 cm)

B: 83 cm

T: 26 cm

Inschrift:

STEPHAN ANDREAS MÜKISCH, / GEBOREN ZU TYRNAU IN UNGARN D. VI. NOV.
MDCCLXXXVII / GESTORBEN ZU WIEN D. XVII. JULY MDCCCXXVII. / DEM
THAETIGEN ARZTE DEM EDELGESINNTEN MANNE / UND BIEDERHERZIGEN
FREUNDE / EIN DENKMAHL / VON SEINEN FREUNDEN

Der Arzt Stephan Andreas Mükisch (1782–1827) arbeitete auf dem Gebiet der Kinderheilkunde, ein Anfang des 19. Jahrhunderts noch sehr junges Forschungsgebiet, das sich gerade erst als eigenständiges Fach innerhalb der Medizin etabliert hatte.⁷⁵⁷ Beispielsweise gab es im 1784 von Joseph II. gegründeten Allgemeinen Krankenhaus noch keine eigene Abteilung für Kinder. Erst 1788 wurde – unterstützt vom Kaiser – in der Wollzeile eine private Poliklinik für Kinder Armer errichtet. 1794 gelang es dem Arzt Leopold Anton Gölis, für dieses erste Kinderkrankeninstitut das Öffentlichkeitsrecht zu erlangen.⁷⁵⁸ Mükisch war ein Schüler und Assistent von Gölis und ebenfalls an dieser Institution tätig.⁷⁵⁹ 1826 wurde er Direktor eines weiteren neu gegründeten Kinder-Kranken-Instituts in der damaligen Vorstadt Mariahilf.⁷⁶⁰ Mükisch publizierte zum Thema Kinderheilkunde⁷⁶¹ und beschäftigte sich mit Homöopathie.⁷⁶² Nach seinem Tod 1827 wurde

⁷⁵⁶ Als Datierung wird das Jahr des Todes angenommen. Vgl. ÖKT II, 1908, S. 70. Im Dehio wird die Datierung falsch mit 1737 angegeben vgl. Dehio Wien, 1996, S. 258.

⁷⁵⁷ Zur Situation in Wien vgl. Kapitel „Kinderheilkunde“ in: Lesky, Medizinische Schule, 1965, S. 53–60.

⁷⁵⁸ Lesky, Medizinische Schule, 1965, S. 54.

⁷⁵⁹ Lesky, Medizinische Schule, 1965, S. 55 und S. 57.

⁷⁶⁰ Lesky, Medizinische Schule, 1965, S. 57.

⁷⁶¹ Beyträge zur Kenntniß des kindlichen Organismus. Von St. A. Mükisch, der Arzneykunde Doktor, Mitglieder der medizinischen Fakultät und ausübendem Artze in Wien, Wien 1825.

⁷⁶² Die Homöopathie in ihrer Würde als Wissenschaft und Kunst dargestellt von St. A. Mükisch, der Heilkunde

er am Hietzinger Friedhof begraben.

Sein Grabstein (Abb. 242, 243) folgt dem Typus der einfachen Stele, die durch ein vorkragendes Gesims und einen Segmentbogen abgeschlossen wird. Im Giebel befinden sich ein von einer Schlange umwundener Stab, Symbol des Heilgottes Asklepios (Äskulap) und Hinweis auf den Beruf des Arztes, sowie an den Ecken eine Eule und ein Buch. Das in die Stele eingetiefte Relief zeigt Mükisch bei seiner Tätigkeit als Arzt. Er wendet sich drei Frauen zu, darunter eine Mutter mit Kleinkind, die mit ihren Gesten um Heilung bitten. Er fühlt der vor ihm knienden Frau den Puls, während er in seiner anderen Hand ein nicht mehr eindeutig zu identifizierendes medizinisches Gerät (Zange?) trägt. Begleitet wird er von einem bärtigen Mann, der einen weiteren Patienten, ein Kind, an der Hand führt.

Das Grabmal wurde, wie die Inschrift aussagt, von den Freunden als Denkmal gesetzt, in deren Erinnerung Mükisch weiterlebte. Martina Pippal bringt dieses Grabmal in ihrer „Kleinen Kunstgeschichte Wiens“ als Beispiel für den nun auch im bürgerlichen Milieu Platz greifenden Denkmalcharakter.⁷⁶³ Charakteristisch für diese Gräber ist, dass das Portrait oder die Tätigkeit des Verstorbenen im Mittelpunkt stehen und es im Motiv keinen Bezug mehr zum Transzendenten gibt. Das Grabdenkmal Mükisch ist damit ein frühes Beispiel für jene reinen Denkmal-Grabmäler, die im Lauf des 19. Jahrhunderts in der Sepulkralkultur immer beliebter wurden. Diese sind vor allem im Historismus, etwa auf dem Wiener Zentralfriedhof, im Bereich der Ehrengräber zu finden, bei denen ganz die Würdigung der Person im Vordergrund steht.⁷⁶⁴ Durch das Weglassen der zeitgenössischen Mode wurde der Verstorbene in eine Sphäre der Unsterblichkeit erhoben. Ein Punkt, der in der zeitgenössischen Diskussion um das angemessene Kostüm im Denkmal immer wieder betont wurde.⁷⁶⁵

Als Bildhauer des Grabmals kommt vielleicht Josef Klieber bzw. seine Werkstatt in Frage, da es von ihm einige Grabmalentwürfe gibt, die ähnlich dicht gedrängte Figurengruppen in

Doktor, Mitglieder der medizinischen Fakultät und der Polzey-Bezirksärztlichen Sessionen, Director des zweyten Kinder-Kranken-Institutes, und praktischen Ärzte in Wien, Wien 1826.

⁷⁶³ Pippal, Martina: *Kleine Kunstgeschichte Wiens*, München 2000, S. 121.

⁷⁶⁴ Kitlitschka, *Grabkult*, 1987, Kapitel Portraitmedaillons, Portraitbüsten und ganzfigurige Portraits, S. 91–110.

⁷⁶⁵ Hohl, Hanna: *Segel, Schadow und die Frage des Kostüms in der Denkmalplastik*. In: Johan Tobias Sergel. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1975, S. 58.

einem Relieffeld zeigen.⁷⁶⁶ (vgl. Abb. 244, 245)

⁷⁶⁶ Zu den Entwürfen vgl. Schmid, Klieber, S. 377/78, WV 58 bzw. S. 378, VW 59.

**Kat. 33 Grabdenkmal Gottfried Johann Wenzel, Graf von Purgstall und Sohn mit
Medaillonportrait von Johann Nepomuk Schaller**

Personen: Gottfried Johann Wenzel, Graf von Purgstall und Sohn Wenzel Raphael
 Lebensdaten: 12. 2. 1772–22. 3. 1812 bzw. 19. 2. 1798–7. 1. 1817
 Standort: Riegersburg, Steiermark, Pfarrkirche Hl. Martin, Maximilianskapelle
 Auftraggeberin: Johanna Anna Gräfin von Purgstall, geborene Cranstoun
 Datierung: 1814 und 1817 (graue Granitstelen) bzw. 1827 (Portraitmedaillon)
 Künstler des Portraitmedaillons: Johann Nepomuk Schaller (1777–1842)
 Material: Stelen aus grauem Granit; Bronzeapplikationen, weißer (Tiroler?) Marmor
 (Medaillon); schwarzer Marmor (rundbogige Stele)

Maße: ⁷⁶⁷

Granitstelen:

H: 250 cm

B: ca. 130/140 cm

T: 30 cm

Schwarze mittlere Stele: ca. 200 cm;

Durchmesser des Medaillons: 52cm

Inschrift an der linken Granitstele, für den Vater: ⁷⁶⁸

HIC. SITUS. EST. / GODOFREDUS. WENCESLAUS. / S. R. I. COMES. A. PURGSTALL
 / NATUS. ANNO. MDCCLXXII. / DEFUNCTUS. ANNO. MDCCCXII. / CUI. / VIRTUS.
 DOCTRINA. AMOR. PATRIAE. / VENERATIONEM. / TENERRIMUS. IPSIUS. ANIMI.
 SENSUS. / AMOREM. / CUJUSQUE. PROBI. AC. SAPIENTIS. / UBIQUE. /
 CONCILIARUNT. / UXOR. ET. FILIUS. DOLORE. CONFECTI. / HOC. ILLI
 MONUMENTUM. PONUNT. / SPERANTES. FORE. / UT. / QUORUM. ANIMI/ IN VITA.
 CONJUNCTISSIMI. ERANT. / EARUM. CINERES / HIC. UNA. CONQUIESCANT.

Inschrift an der rechten Granitstele, für den Sohn: ⁷⁶⁹

QUOD. ET QUANTAE. / SPES. / SPLENDIDAE. SUPRIMES. / VOTIS. JAM. JAM. PARES.
 / EHEU. SEPULTAE. JACENT. / HOCCE. TUMOLO. / QUEM. / MOESTA. VIDUA.
 ORBA. / MATER. / CONTRA. NATURAE. MODUM. / EREXIT. FILIO. / WENCESLAO. A.
 PURGSTALL. / S. R. I. COMITI. / ANTIQUAE. STIRIPS. ULTIMAE. SOBOLI. / QUI. / AB.
 INCUNABULIS. USQUE. AD. URNAM. / DELICIAE. DECUS. GLORIA. / PARENTUM. /
 ANNO. XIX. NONDUM. PERACTO. / TERRENIS. VINCULIS. LIBERATUS. / IN.
 COELESTEM. ORIGINEM. / REDIIT. / MDCCCXVII.

Inschrift an der mittleren Stele:

⁷⁶⁷ Maße nach Grassegger, Grabdenkmäler, 1990, S. 14.

⁷⁶⁸ Zitiert nach: Hammer[-Purgstall], Joseph: Denkmal auf das Grab der beyden letzten Grafen von Purgstall.
 Gesetzt von ihrem Freunde Joseph von Hammer. Gedruckt als Handschrift für Freunde. Wien 1821, S. LVII.

IONNA ANNA CRANSTOUN PURGSTALL / CONIUGI ET FILIO IN VITA ET
TUMULO / AMORE JUNCTA

Übersetzung: Johann Anna Cranstoun Purgstall/ dem Gatten und Sohn im Leben und im Grab
/ in Liebe verbunden

Gottfried Johann Wenzel Graf von Purgstall bekam nach dem frühen Tod seines Vaters eine sorgfältige Erziehung.⁷⁷⁰ Mit 17 Jahren unternahm er eine Reise an die verschiedenen deutschen Höfe, wo er wichtige Kontakte knüpfte. Einen Höhepunkt bildete 1790 die Kaiserkrönung Leopolds II. in Frankfurt, wo er während der Krönungsdauer zum Kammerherrn des Kurfürsten von Köln gewählt wurde. Nach der Rückkehr setzte er in Wien seine Studien fort und bereitete sich für den Staatsdienst vor. Für mehrere Jahre hielt er sich danach in den deutschen Kulturzentren Jena, Göttingen und Weimar auf, wo er in engen Kontakt mit den aufklärerischen Schriftstellern Christoph Martin Wieland und Graf Christian zu Stollberg-Stollberg kam. In brieflichem Kontakt stand er mit Johann Wolfgang von Goethe, Johann Gottfried Herder und Johann Caspar Lavater. Danach folgte ein längerer Aufenthalt in Dänemark und später in England. In Schottland lernte er seine spätere Ehefrau Johanna Anna aus dem alten Geschlecht der Cranstoun kennen. Nach der Rückkehr nach Wien war er mehrere Jahre im Staatsdienst als niederösterreichischer Regierungssekretär und bei der Finanzhofstelle tätig. Sein Haus in Wien wurde zum Treffpunkt von Schriftstellern und „vaterländischen“ Patrioten, darunter Moriz Graf Dietrichstein, Peter Freiherr von Frank, Friedrich von Genz, Freiherr von Hormayr, Heinrich von Collin (vgl. Kat. 21) und Joseph von Hammer (vgl. Kat. 26). Seit 1807 war er in der Steiermark, wo sich seine Herrschaften Hainfeld, Riegersburg und Radkersburg befanden, in der Verwaltung tätig und beteiligte sich 1809 bei der Errichtung der Landwehr gegen Napoleon. Während des Krieges kam er in Padua in französische Gefangenschaft. Seine Ehefrau erreichte seine Befreiung, doch war seine Gesundheit sehr angeschlagen. Zu einer erhofften Heilung durch einen Aufenthalt in den Bädern von Pisa kam es nicht mehr, da er auf der Reise dorthin am 22. März 1812 in Florenz verstarb. Sein Sohn und Nachfolger als Graf, Wenzel Gottfried Raphael, war von Kindheit an von schwacher Gesundheit. Er starb 19jährig im Jahr 1817, nur fünf Jahre nach seinem Vater.

⁷⁶⁹ Zitiert nach: Hammer-Purgstall, Denkmal, 1821, S. LVIII.

⁷⁷⁰ Zur Biographie der beiden Grafen vgl. Wurzbach, Bd. 24, 1872, S. 91–92.

Die Grabdenkmäler der beiden letzten Grafen Purgstall stehen in der Schlosskapelle der Riegersburg, in der sich die Familiengruft befindet. (Abb. 246) Die Auftraggeberin war die Witwe bzw. Mutter Johanna Anna Gräfin von Purgstall.

Zuerst entstanden die beiden grauen Granitstelen mit den darauf applizierten Fackeln und Kränzen aus Bronze noch ohne die verbindende Stele mit den Portraits. 1814 war das linke Grabmal für ihren Ehemann fertig gestellt, die Inschrift verfasste der damals noch lebende Sohn.⁷⁷¹ Als dieser wenige Jahre später verstarb, wurde ihm ein vollkommen gleiches Grabmal errichtet, dessen Inschrift Graf Christian von Stollberg verfasst hatte.⁷⁷² Die beiden Stelen waren ursprünglich nur mit einem schwarzen Trauerband aus Marmor mit den Initialen der Auftraggeberin „J. A. P.“ (Johanna Anna Purgstall) verbunden.⁷⁷³

Der Granit bekam als Material für Grabdenkmäler in diesen Jahren eine immer größere Bedeutung. Weitere Beispiele sind etwa das Epitaph für Heinrich Joseph von Collin (1813) oder das Kenotaph für Freiherr Joseph von Hammer-Purgstall (1820/21). (Kat. 21 bzw. 26) Vor allem Goethe hatte ein intensives Interesse an diesem Werkstoff. 1784 schrieb er das Fragment „Über den Granit“, in dem er seine bis dahin gesammelten Erkenntnisse über das Gestein zusammenfasste und es in hymnischen, fast religiösen Tönen pries.⁷⁷⁴ Durch seine Härte bekam Granit die Bedeutung von besonderer Festigkeit und Dauerhaftigkeit und damit Ewigkeit. Eigenschaften, die gerade für Grabmäler geschätzt wurden. Diese entstanden auf Grund der Härte des Materials in einfachen geometrischen Formen, wobei besonderes Augenmerk auf die Qualität der Materialoberfläche gelegt wurde. Auch Joseph von Hammer-Purgstall weist in seiner Beschreibung der Grabmäler Purgstall auf das glänzende Grau der Stelen hin.⁷⁷⁵ Hier lässt sich eine Parallele zur Möbelkunst der Zeit ziehen, da hier ebenfalls eine Reduktion auf geometrische Grundformen, Verzicht auf Dekor und Ornamente eintrat und gegenläufig dazu der Materialität der Oberfläche durch spiegelnde Polituren besondere

⁷⁷¹ Hammer-Purgstall, Denkmal, 1821, S. LVI.

⁷⁷² Hammer-Purgstall, Denkmal, 1821, S. LVI.

⁷⁷³ Hammer-Purgstall, Denkmal, 1821, S. LVI.

⁷⁷⁴ Raff, Materialien, 1994, S. 115.

⁷⁷⁵ Hammer-Purgstall, Denkmal, 1821, S. LIV: „... ein einfaches Denkmahl aus Granit, dessen spiegelndes Grau durch den Goldglanz zweyer umgestürzter Fackeln erleuchtet ist.“

Aufmerksamkeit gewidmet wurde.⁷⁷⁶

Joseph von Hammer-Purgstall, der ein enger Freund der Familie war, würdigte die beiden Verstorbenen ausführlich in seinem 1821 erschienenen Nekrolog in Buchform unter dem Titel *„Denkmal der beyden letzten Grafen von Purgstall. Gesetzt von ihrem Freunde Joseph von Hammer.“* Das Werk wurde als *„Handschrift für Freunde“* gedruckt und war nicht im Buchhandel erhältlich. Es enthält Schriften der Verstorbenen und Texte auf ihren Tod sowie zwei Kupferstich-Portraits.

1827 beauftragte Anna Gräfin Purgstall den Bildhauer Johann Nepomuk Schaller, noch die Portraits der Verstorbenen und ihr eigenes in einem Medaillon zu vereinigen.⁷⁷⁷ (Abb. 247) Das Medaillon wurde auf einer schwarzen Marmorstele befestigt und in den schmalen Streifen zwischen den schon bestehenden Grabsteinen gestellt. Die Profilporträts sind, wie Krasa bemerkt, in der Art antiker Münzbildnisse streng klassisch-ideal gehalten.⁷⁷⁸ Durch das Aneinanderreihen der drei Portraits wurde der Tod der beiden Männer aufgehoben und die liebende Ehefrau und Mutter wieder mit Gatten und Sohn vereint. Das betonte auch die Inschrift, die aussagt, dass die Gräfin den beiden im Leben und im Grab in Liebe verbunden bleibt. Die Gräfin errichtete, da sie keine weiteren Nachkommen hatte, damit auch schon zu Lebzeiten ihr eigenes Grabdenkmal. Als sie 1835 verstarb, vermachte sie Joseph von Hammer den Besitz und Titel, der ihr später in der Schlosskapelle von Hainfeld ein Kenotaph in Form einer ägyptischen Scheintür errichtete. (Abb. 214, vgl. Kat. Nr. 26).

⁷⁷⁶ Vgl. zur Möbelkunst Ottomeyer, Hans/ Schröder, Albrecht K./Winters, Laurie (Hrsg.): Biedermeier. Erfindung der Einfachheit. Publikation zur den Ausstellungen im Milwaukee Art Museum, Albertina Wien etc., Ostfildern 2006, S. 39 bzw. S. 44–54.

⁷⁷⁷ Krasa, Schaller, 1977, S. 120.

⁷⁷⁸ Krasa, Schaller, 1977, S. 97.

Kat. 34 Johann Nepomuk Schaller: Grabdenkmal mit Todesgenius und Psyche

Person: Unbekannt

Künstler: Johann Nepomuk Schaller (1777–1842)

Datierung: um 1827

Standort: Wien, Wien Museum Inv. 27.331 (im Depot)

Ursprünglich am ehemaligen Katholischen Friedhof Matzleinsdorf, Wien 10

Material: Tiroler (?) Marmor;

Maße: 62 x 46, 8 cm

Selma Krasa publizierte 1977 einen Grabdenkmalentwurf von Johann Nepomuk Schaller: eine Stele, die von einem spitzen Giebel mit seitlichen Akroterien abgeschlossen wird.⁷⁷⁹ (Abb. 248) Das darin eingelassene Relief zeigt den Genius des Todes mit Psyche, der Personifikation der Seele. Beide schmiegen ihre Köpfe aneinander und stützen sich auf die gesenkte Fackel des Genius. Das über der Zeichnung liegende Raster weist darauf hin, dass diese in ein größeres Format und ein anderes Medium übertragen wurde. Ein passendes Marmorrelief konnte ich im Depot des Wien Museums entdecken. (Abb. 249, 251) Im Vergleich zur Vorzeichnung wurde bei der Ausführung noch ein Schmetterling hinzugefügt, der auf der Fackel sitzt. Dieses Relief aus dem Museumsdepot möchte ich hier erstmals als ein bisher unbekanntes Werk des Bildhauers Schaller vorstellen.⁷⁸⁰

Das Relief kam 1903 ins Museum und stammt von einem Grabmal des ehemaligen katholischen Matzleinsdorfer Friedhof.⁷⁸¹ Leider geht aus den im Museum vorhandenen Unterlagen nicht hervor, für welchen Auftraggeber es geschaffen wurde.⁷⁸²

Das Relief ist wahrscheinlich um 1827 entstanden. Krasa datiert den Entwurf in diese Zeit, da sie ihn für eine Variante zu einem weiteren Grabmalentwurf von Schaller hält, der 1827 entstanden ist (Abb. 250).⁷⁸³

⁷⁷⁹ Krasa, Schaller, 1977, S. 121, VW 90: „Grabmalsentwurf mit Genius und weiblicher Figur, um 1827, Bleistift, Tuschfeder und Pinsel; 349 x 198 mm; Wien Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett. Inv. 21303, Verm. Preleutner.“

⁷⁸⁰ Der Zusammenhang zwischen dem Schaller-Entwurf und dem Relief im Depot wurde bis jetzt nicht registriert. Bei Krasa wird nur der Entwurf erwähnt. Vgl. Krasa, Schaller, 1977, S. 121 VW 90. Das Relief war zwar bei der Klassizismusaussstellung von 1978 im Wien Museum ausgestellt, im Katalog wird allerdings kein Künstler angegeben. Vgl. Kat. Klassizismus in Wien, 1978, S. 167, Kat. Nr. 376.

⁷⁸¹ Inventarbuch und Karteikarte des Wien Museums. Als Erwerbungsart ist dort angegeben, dass es von der Friedhofsverwaltung Matzleinsdorf übermittelt wurde.

⁷⁸² Auskunft von Dr. Kassal-Mikula, Wien Museum.

⁷⁸³ Vgl. dazu Krasa, Schaller, 1977, S. 121, VW 89. Dieser Entwurf zeigt einen puttenhaften Todesgenius und ist

Das Motiv des Grabreliefs zitiert die antike Statuengruppe von „Amor und Psyche“ aus dem Kapitolinischen Museum in Rom. (Abb. 252) Diese römische Replik einer hellenistischen Statue wurde 1749 in Rom gefunden und war vor allem im 18. und frühen 19. Jahrhundert ein hochgeschätztes Kunstwerk, besonders beachtet wurde es wegen seines „Sentiments“. Der hohe Stellenwert der Statuengruppe wird auch dadurch deutlich, dass sie 1797 als Beutekunst von Napoleon nach Paris gebracht wurde, von wo sie erst 1815 wieder nach Rom zurückkehrte.⁷⁸⁴ Die enge Umarmung und der Kuss der Liebenden in der antiken Gruppe wandelte Schaller in ein schlaftrunkenes, aneinander gelehntes Stehen um.

Die Geschichte von Amor und Psyche war ein besonders beliebtes Thema in Kunst und Literatur um 1800.⁷⁸⁵ Quelle war die spätantike Erzählung des Apuleus, in der, wie Karl Philipp Moritz es in seiner „Götterlehre“ von 1791 ausdrückt, die „*zartesten Begriffe von Tod und Leben ... eingewebt*“ sind.⁷⁸⁶ In dieser handlungsreichen Geschichte wird die Trennung der menschlichen Seele (= Psyche) von ihrem göttlichen Geliebten, ihre Sehnsucht, Irrwege und läuternden Prüfungen erzählt, die mit der Hochzeit des Paares im Olymp und der Aufnahme Psyches in den Kreis der Unsterblichen endet. Das Thema wurde schon seit der Spätantike losgelöst von der rein amourösen Ebene christlich-allegorisch gedeutet: Der Kuss bzw. die Umarmung des Liebespaares steht als Bild für die Wiedervereinigung der erlösungsbedürftigen menschlichen Seele mit der göttlichen Liebe und hatte in der Zeit um 1800 dadurch eine große Bedeutung für die Überlegungen um eine angemessene Darstellung des Todes.⁷⁸⁷ Der Gedanke der Unsterblichkeit der Seele wird im vorliegenden Grabmalrelief durch die Hinzufügung des Schmetterlings noch verdoppelt. Die Verwendung des Themas von Amor und Psyche ist darüber hinaus noch ein Zitat antiker Sepulkralkultur, denn das sich umarmende Paar ist als Motiv schon auf römischen Sarkophagen überliefert.⁷⁸⁸ (Abb. 253)

am Sockel bezeichnet: *Joh. Schaller*, die fiktive Grabinschrift trägt das Datum MDCCCXXVII (1827), Wien Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, (Inv. 21305, Verm. Preleuthner)

⁷⁸⁴ Zur Statuengruppe vgl. Haskell/Penny, Taste, 1981, S. 190. Von der Gruppe gibt es auch eine Variante mit geflügeltem Amor und Psyche, die sich in den Uffizien in Florenz befindet.

⁷⁸⁵ Vgl. dazu die materialreiche Studie von Holm, Christiane: Amor und Psyche. Die Erfindung eines Mythos in Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur (1765-1840), München-Berlin 2006. Sie bezeichnet den Text von Apuleus als „Schwellentext“ für die Zeit um 1800, ebenda, S. 9.

⁷⁸⁶ Moritz, Karl Philipp: Götterlehre oder mythologische Dichtung der Alten. Nachdruck der Ausgabe 1791, Lahr 1948, S. 337.

⁷⁸⁷ Zum Themenkomplex Todesauffassung vgl. Steinmetz, Amor und Psyche, 1989, S. 16, 140, 190 und zusammenfassend S. 233–234.

⁷⁸⁸ Steinmetz, Amor und Psyche, 1989, S. 23.

Kat. 35 Joseph Alois Dialer / Christian Friedrich Förster: Grabdenkmal Franz Schubert

Person: Komponist Franz Schubert
 Lebensdaten: 31. 1. 1797–19. 11. 1828
 Standort: Wien 18, Schubertpark, Ehem. Währinger Ortsfriedhof
 Künstler: Joseph Alois Dialer (1797–1846) (Büste), Christian Friedrich Ludwig Förster (1797–1863) (Architektur)
 Steinmetz: Anton Wasserburger
 Datierung: 1829/1830
 Material: Margaretenr (Kalk)Sandstein, Gusseisen (Büste)
 Maße: Büste: H: 65 cm; B: 34,7 cm; T: 23,3 cm

Inscription:

DIE TONKUNST BEGRUB HIER EINEN REICHEN BESITZ / ABER NOCH SCHÖNERE
 HOFFNUNGEN. / FRANZ SCHUBERT LIEGT HIER. / GEBOREN DEN XXXI. JÄNNER
 MDCCCXCVII / GESTORBEN DEN XIX. NOVEMBER MDCCCXXVIII. / XXXI JAHR
 ALT.

Später angebrachte Inschrift am Architrav:

Seit dem Jahre 1828 ruhte an dieser Stelle / Franz Schubert/ bis am 22 September 1888 die
 Exhumierung und am/ nachfolgenden Tage die Überführung in den Centralfriedhof erfolgte.

Franz Schubert wuchs als Sohn eines Lehrers in der Wiener Vorstadt Lichtental auf und erhielt von seinem Vater bzw. seinem ältesten Bruder seinen ersten Musikunterricht.⁷⁸⁹ Da sich bald seine große Musikalität zeigte, kam er 1808 zu den Hofsängerknaben. 1813 schrieb er dort seine 1. Symphonie und begann nach Verlassen des Konvikts seine vom Vater gewünschte Lehrerausbildung. Nachdem er bis dahin nur für einen kleinen Kreis geschrieben hatte, brachte ihm 1814 die Aufführung der F- Dur-Messe größere Bekanntheit.

Ein Freundeskreis, besonders Joseph von Spaun, Joseph Mayrhofer und Franz von Schober ermöglichten es, dass Schubert ab 1818 als freischaffender Komponist leben konnte. Schubert schuf 9 Symphonien, zahlreiche Chorwerke, Kammermusiken und Tänze sowie 18 Bühnenwerke, die jedoch als einzige zu seinen Lebzeiten nicht sehr erfolgreich waren. Eine besondere Stellung nimmt in seinem Schaffen das Lied ein. Er komponierte fast 1000 Werke für Singstimme und Klavier, darunter etwa „An die Musik“, „Die Forelle“ und die

⁷⁸⁹ Die Angaben zur Person folgen dem Katalog Franz Schubert – Musikergedenkstätten, Historisches Museum der Stadt Wien o. J. [1996], S. 69; Ausführlich zur Person Schuberts: vgl. Deutsch, Otto Erich: Schubert. Die Dokumente seines Lebens, erweiterter Nachdruck der 2. Auflage Leipzig 1980, Wiesbaden/Leipzig/Paris

Liederzyklen „Die schöne Müllerin“ (1823) und „Die Winterreise“ (1827). 1828 starb er im Alter von 31 Jahren und wurde am Währinger Ortsfriedhof, dem heutigen Schubertpark, bestattet.

Sein Grabmal besteht aus einer Ädikula aus St. Margareter Kalksandstein, die aus zwei dorischen Säulen, einem Architrav und einem spitzen Giebel gebildet wird. (Abb. 254) In der Nische befindet sich die Büste Schuberts, Architrav und Sockel tragen die Inschriften. Die Architektur wird von einem gotisierenden Gitter eingefasst.

Für die Errichtung des Grabdenkmals wurde ein Komitee gegründet, dem Freunde Schuberts angehörten und das von der Gesellschaft der Musikfreunde unterstützt wurde.⁷⁹⁰ Zur Finanzierung des Denkmals erfolgte ein Subskriptionsaufruf in der Wiener Zeitung. Der Großteil der Mittel wurde allerdings durch den Verkauf von Noten, nämlich Anselm Hüttenbrenner's „*Nachruf an Schubert in Trauertönen am Pianoforte*“, und einer beigelegten Schubert-Portrait-Lithographie erzielt. Zusätzlich veranstaltete die Sängerin Anna Fröhlich zwei Konzerte, deren Erlös zur Hälfte für das Grabdenkmal gespendet wurde. Der Entwurf zum Grabmal stammt vom Architekten Christian Friedrich Ludwig Förster (1797–1863) nach einer Zeichnung von Schuberts Freund Franz von Schober.⁷⁹¹ Auch Franz Grillparzer beteiligte sich an dem Gemeinschaftsprojekt des Freundeskreises zum Andenken an den Musiker und lieferte mehrere Inschriftenentwürfe, aus denen die heutige Inschrift ausgewählt wurde.⁷⁹² Die Aufstellung des Grabdenkmals erfolgte im Juli 1830.⁷⁹³ Die Kosten betrugen 300 fl.⁷⁹⁴

Die Büste Schuberts aus Gusseisen, die später mit Bronze überzogen wurde, stammt von Joseph Alois Dialer (1797–1846), einem Bekannten Schuberts.⁷⁹⁵ (Abb. 255) Er modellierte das Gipsmodell 1829 ohne Honorar, wonach es dann im Eisenwerk Blansko in Mähren

1996; Hilmar, Ernst/Jestremski, Margaret (Hrsg.): Schubert Enzyklopädie, 2 Bände, Tutzing 2004.

⁷⁹⁰ Zur Entstehungsgeschichte des Grabmals und den Anteil der Freunde Schuberts vgl. Artikel „Grabstätten“ in: Schubert Enzyklopädie, 2004, Bd. 1, S. 261.

⁷⁹¹ Zu Förster vgl., AKL, Bd. XLI, 2005, S. 465.

⁷⁹² Mehrere Entwürfe für die Inschrift von Grillparzer sind vom September 1839 erhalten, vgl. Deutsch, Schubert, 1996, S. 580.

⁷⁹³ Artikel „Grabstätten“ in: Schubert Enzyklopädie, 2004, Bd. 1, S. 261.

⁷⁹⁴ Kostenaufstellung vgl. Deutsch, Schubert, 1996, S. 582.

⁷⁹⁵ Artikel „Grabstätten“ in: Schubert Enzyklopädie, 2004, S. 261 bzw. ebenda, Artikel „Dialer“ Bd. 1, S. 130; bzw. ebenda Artikel „Büsten“, Bd. 1, S. 86; Dialer besuchte von 1815–1823 die Akademie und war ein Schüler von Johann Nepomuk Schaller vgl. AKL, Bd. XXVII, 2000, S. 63.

gegossen wurde.⁷⁹⁶ Dialer gestaltete Schuberts breites Gesicht stark durch und legte Wert auf physiognomische Eigenheiten, wie etwa das Grübchen am Kinn und die bewegte, lockige Frisur. Die sehr lebensnahen Gesichtszüge entstanden dadurch, dass er nach einer Lebend- oder Totenmaske gearbeitet hat.⁷⁹⁷ Die durch ein Foto dokumentierte Lebendmaske gibt hier einen guten Vergleich. (Abb. 256) Durch das Weglassen des Zeitkostüms erscheint Schuberts Grabmalbüste aber auch heroisiert.

Die „retrospektive“ Vergegenwärtigung des Verstorbenen an seinem Grabmal durch ein Portrait erfolgte meist durch das reliefierte Medaillonportrait. Für einen Bürgerlichen und Musiker war es bis dahin nicht üblich, ein Büstenportrait anzubringen. Dies wird auch in einer Beschreibung des Schubertgrabes von 1835 noch hervorgehoben: *"Diese Idee ist ebenso neu als glücklich. Es kann nichts geben, was passender die Erinnerung eines bedeutenden Mannes verewigte, als seine Gesichtszüge"*.⁷⁹⁸

Durch die Art, wie die Kosten aufgebracht wurden und das öffentliche Interesse, das bei der Aufstellung herrschte, ist das Schubertgrab, wie schon das Grab für den Dichter Collin (vgl. Kat. 21), ein Beispiel für ein „Denkmal-Grabmal“ für eine bedeutende Person. Nur der Bereich des Friedhofes oder der Kirche gab damals die Möglichkeit, im öffentlichen Raum ein Denkmal für Personen außerhalb des Herrscherhauses zu setzen.

Das öffentliche Interesse an dem Grabdenkmal zeigt sich auch an den rasch auftauchenden Reproduktionen: Abgebildet wurde es erstmals am 6. 11. 1830 im „Allgemeinen Musikalischen Anzeiger“⁷⁹⁹ und im Verlag Matthias Trentsensky kam um 1830 eine Lithographie heraus.⁸⁰⁰ (Abb. 257) Hampeis veröffentlichte in seiner „Chronologischen Epigraphik der Friedhöfe Wiens“ neben der Grabinschrift ebenfalls eine Lithographie des Grabmales, es ist nur eines von fünf Bildbeispielen, die er abbildet.⁸⁰¹ 1831 veröffentlichte Ferdinand Schubert ein Requiem auf seinen Bruder, dessen Titelblatt ebenfalls das Grabdenkmal zeigt.⁸⁰² (Abb. 258)

⁷⁹⁶ Deutsch, Schubert, 1996, S. 582 bzw. Artikel „Dialer“ in: Schubert Enzyklopädie, 2004, S. 131.

⁷⁹⁷ Artikel „Dialer“ in: Schubert Enzyklopädie, 2004, Bd. 1, S. 130.

⁷⁹⁸ Schmidl, Wiens Umgebungen Band 1, 1835, S. 77.

⁷⁹⁹ Artikel „Grabstätten“ in: Schubert Enzyklopädie, 2004, Bd. 1, S. 261.

⁸⁰⁰ Kat. Schubert, 1996, S. 69, Kat. Nr. 29.

⁸⁰¹ Hampeis, Epigraphik, 1833, S. 36, Nr. 323; zwischen S. 36 und 37 ist eine Lithographie des Grabes beigegeben.

⁸⁰² Scholz, Gottfried: Zu Ferdinands Schuberts *Requiem* - „dem Andenken des verblichenen Tonsetzers Franz

Schubert war auf seinen Wunsch hin auf dem Währinger Ortsfriedhof in der Nähe des Grabes von Ludwig van Beethoven (gest. 1827) bestattet worden.⁸⁰³ Durch die Nähe der beiden Gräber entstand dort eine richtiggehende Wallfahrtstätte für Musikliebhaber. Auf Anregung des Wiener Männergesang-Vereines wurden die beiden Musiker 1863 enterdigt und ihre Überreste nach anthropologischen Untersuchungen wieder in den Grüften beigesetzt.⁸⁰⁴ Seit 1888 befinden sich die Gebeine von Beethoven und Schubert in Ehrengräbern auf dem Zentralfriedhof, wo sie beigesetzt wurden, um dessen Attraktivität zu erhöhen.⁸⁰⁵ Der Wiener Schubertbund betreut seither die alten Gräber die sich im heutigen Schubertpark noch an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort an der ehemaligen östlichen Mauer des Friedhofs befinden.⁸⁰⁶

Schubert geweiht von seinem Bruder“. In: Badura-Skoda, Eva/Gruber, Gerold W. etc. (Hrsg.): Schubert und seine Freunde, Wien/Köln/Weimar 1999, S. 331, 339.

⁸⁰³ Vom Sterbeort her zuständig gewesen wäre der FH Matzleinsdorf. Vgl. Deutsch, Schubert, 1996, S. 550.

⁸⁰⁴ Kastner, Schubertpark, 2000, S. 11.

⁸⁰⁵ Artikel „Grabstätten“ in: Schubert Enzyklopädie 2004, Bd. 1, S. 261.

⁸⁰⁶ Kastner, Schubertpark, 2000, S. 12.

Kat. 36 Josef Klieber: Grabdenkmal Johann Baptist Lampi

Person: Portraitmaler Johann Baptist Ritter von Lampi

Lebensdaten: 31. 12. 1751–11. 2. 1830

Künstler: Josef Klieber (1773–1850)

Datierung: 1830

Standort: Wien 11, Zentralfriedhof Ehrengrab Gruppe O, Reihe 1, Nr. 8, ehemals Währinger Ortsfriedhof (Schubertpark)

Material: Kalksandstein

Maße: H: 266 cm; Figur H: 162 cm; Medaillon H: 58 cm

Inscription: Familiengruft/ JOHANN BAPTIST/ RITTER VON LAMPI/ Rath und Professor der hiesigen k. k. Akademie/ der bildenden Künste/ Mitglied mehrerer Akademien/ Inhaber der goldenen Civil-Ehren-Medaille/ Ehrenbürger von Wien etc./ starb am 11. Febrar 1830 in seinem 80ten Jahre/ ein der Mit- und Nachwelt unvergeßlicher/ Künstler.

Johann Baptist Lampi (Romeno, Südtirol 1751–1830 Wien) war ein gefeierter Portraitmaler seiner Zeit.⁸⁰⁷ Nach seiner Lehrzeit bei einem Maler in Salzburg und nach einem Aufenthalt in Verona ging Lampi nach Trient, wo er bis 1780 ansässig blieb und unter anderem Portraits der damaligen Fürsterzbischöfe von Trient und viele Adelige malte. Von Trient ging er 1780 nach Innsbruck, ein Jahr später war er in Klagenfurt tätig. Nachdem er seinen eigentlichen Namen Lamp italienisiert hatte, ging er 1783 nach Wien, wo er dank einflussreicher Protektion Zugang zu den höchsten Kreisen bekam und unter anderem Kaiser Joseph II. mehrfach portraitierte. 1786 wurde er an der Wiener Akademie Nachfolger des Professors für Historienmalerei Josef Hautzinger. Seit 1788 war er in Polen und anschließend in Russland jeweils am Herrscherhof bzw. für den Adel als Portraitist tätig. 1797 kehrte er nach Wien zurück und wurde ein Jahr später in den erblichen Ritterstand erhoben. Nach seinem Tod 1830 wurde Lampi am Währinger Ortsfriedhof bestattet. Seine sterblichen Überreste wurden 1894 exhumiert und auf den Zentralfriedhof in den Bereich der Ehrengräber überführt, wo sich das Grabdenkmal heute befindet.⁸⁰⁸ (Abb. 259, 260)

Das Grabmal besteht aus einer Stele, die die Inschriftentafel enthält, und die als Podest für das Medaillonportrait Lampis dient, das von einem nackten, geflügelten Jüngling gehalten wird. Dessen Darstellung folgt den Angaben in Ramlers ikonographischem Handbuch, in dem es

⁸⁰⁷ Angaben zur Person folgen Thieme-Becker, Bd. XXII, 1928, S. 272.

⁸⁰⁸ Panchieri, Roberto: L'immagine dell' artista e della sua famiglia in: Mazzocca, Fernando[Hrsg.]: Un

über den „Kunstgeist“ heißt: „Ein Jüngling, mit einem Flämmlein auf dem Haupte, trägt in der Hand das Abbildniß der Naturgöttin Isis, welche an ihren vielen Brüsten zu erkennen ist.“⁸⁰⁹ Das Flämmchen fehlt bei dem Genius, aber er trägt die Isis, die symbolisiert, dass das Vorbild der Kunst die Natur ist. Weiters sind auf dem Grabmal noch die dem Genius zugeordneten „Werkzeuge der schönen Künste“ angeordnet, im Falle des Malers Lampi Buch, Papier- oder Leinwandrolle und Palette. Als einziger Hinweis auf den Tod Lampis steht rechts eine mit einem Tuch verhangene Urne. Dieses ikonographische Programm mit dem „Genius der Kunst“ war für Künstlergrabdenkmäler üblich, wie ein nicht ausgeführter Entwurf zum Grabmal von Heinrich Füger von Vincenz Georg Kininger zeigt. (Abb. 261) Der entwerfende Künstler des Grabdenkmals von Lampi war bis jetzt unbekannt.⁸¹⁰ Laut einem kürzlich erschienenen Katalog über Lampi stammt das Grabdenkmal von Josef Klieber.⁸¹¹ Der Genius lässt sich stilistisch und typenmäßig gut in dessen Werk einordnen. Vergleicht man ihn mit den Genien in der Gruft der Liechtenstein in Wranau (1820) oder mit dem Apoll im Musensaal der Albertina (1823/24), so sind der Kopf- und Gesichtstypus sowie die Körperbildung sehr ähnlich. (Abb. 262, 263) Klieber hat den Grabtypus, bei dem eine allegorische Figur das Portrait hält, später auch für das Grabdenkmal seiner Ehefrau am Matzleinsdorfer Friedhof verwendet (1843/45).⁸¹² (Abb. 264)

ritrattista nell' Europa delle corti. Giovanni Batista Lampi, 1751–1830, Trento 2001, S. 143.

⁸⁰⁹ Ramler, Mythologie, 1792, S. 478, Nr. 97.

⁸¹⁰ Vgl. etwa Pemmer, Hans: Der Wiener Zentralfriedhof. Seine Geschichte und seine Denkmäler, Wien 1924, S. 97, dort als Empiregrabstein in der Art Schallers bezeichnet.

⁸¹¹ Panchieri, Roberto: L'immagine dell' artista e della sua famiglia in: Kat. Lampi, 2001, S. 143. In der Dissertation von Schmid, Klieber, 1987, ist das Grabdenkmal nicht enthalten.

⁸¹² Schmid, Klieber, 1987, S. 382, VW 172.

Kat. 37 Josef Klieber: Grabdenkmal Anna Kronfels

Person: Anna Kronfels

Lebensdaten: 12. 11. 1807–23. 10. 1831

Künstler: Josef Klieber (1773–1850) zugeschrieben

Datierung: 1831

Standort: Wien 11, Zentralfriedhof, innerhalb der Gruppe 45 B (Grabmalhain mit Biedermeiergräber), ursprünglich am alten Döblinger Friedhof

Material: Kalksandstein

Maße: H: 383 cm (incl. Sockel und Kreuz): B: 314 cm T: 156 cm ; Genius: H: 76 cm B: 55,8 cm;

Relief: H: 82 cm B: 54 cm

Inschrift:

Vorderseite:

IN EINE BESSERE WELT DURCH DIE VORSEHUNG ABERUFEN/ DER ENGEL
SCHAR ZU MEHREN, VERLIES IN CHRISTLICH FROMMER DEMUTH DEM RUF
DES HERRN GEHORCHEND/ ANNA KRONFELS/ GEBOREN DEM XII NOVEMBER
MDCCCVII GESTORBEN DEN XII OCTOBER MDCCCXXXI/ IHRE IRDISCHE
LAUFBAHN ZAERTLICHER LIEBE FÜR IHRE KINDER UNVERBRÜCHLICHE
TREUE FÜR DEN FREUND/ GEWISSENHAFTE PFLICHTERFÜLLUNG,
SANFTMUTH, EDELSINN, BESCHEIDENHEIT/ IM BAND MIT DER FÜLLE ALL DER
JUGENDLICHEN REIZE/ WOMIT NATUR SIE LIEBREICH AUSGESTALTET/
ERWORBEN IHR ALLGEMEINE ACHTUNG/ ALS DENKMAL DER LIEBE UND
FREUNDSCHAFT AUCH JENSEITS DES GRABES GEWEIHT/ VON IHREM FREUNDE

Rückseite:

IN/ TE DOMINE SPERAVI/ NON CONFUNDAR IN ETERNUM

Übersetzung:

Ich habe, o Herr, in Dich vertaut/ damit ich nicht in Ewigkeit verirrt sei

Über Anna Kronfels, die 1831 mit 24 Jahren starb, ist derzeit nur bekannt, was aus der Inschrift hervorgeht. Diese betont besonders ihre positiven Eigenschaften, wie *„zärtliche Liebe für ihre Kinder, unverbrüchliche Treue ... gewissenhafte Pflichterfüllung, Sanftmuth, Edelsinn, Bescheidenheit im Band mit der Fülle all ihrer Jugentlichen Reize ...“*. Der Auftraggeber war ein Freund, der das Grabmal *„als Denkmal der Liebe und Freundschaft auch jenseits des Grabes“* weihte.

Das Grabmonument aus Kalksandstein besteht aus einer Ädikula, die einer Wand mit Zierbändern vorgeblendet ist. (Abb. 265) Die Ädikula wird aus zwei dorischen Säulen, dem Architrav mit der Inschrift und einem Giebel mit Stern gebildet, als Bekrönung dient ein Kreuz aus Metall. In der Nische steht eine Figur eines betenden Engels, der an einer Urne kniet. Eine Besonderheit des Grabdenkmals ist, dass auch die Rückseite ausgearbeitet ist. Dort

befindet sich in einer Nische das Relief der Heiligen Anna, die Maria unterrichtet. (Abb. 266) Den Figureschmuck des Grabes möchte ich Josef Klieber zuschreiben, da eine Hl. Anna und Maria, die dieser für die Gruftkapelle der Esterházy in Nagygyanna (Ungarn) geschaffen hat, im Figurentypus und in der Gestaltung der Kleidung sehr große Ähnlichkeit zu dem Relief des Kronfelsgrabes zeigen.⁸¹³ (Abb. 267) Der Engel auf der Vorderseite (Abb. 268), der sich motivisch noch vom Todesgenius an der Urne ableitet, lässt sich ebenfalls gut mit adorierenden Engelsfiguren Kliebers vergleichen. Eine vergleichbare Haltung und Kopftypus haben beispielsweise die Engel aus der Pfarrkirche des Hl. Ägidius in Gumpendorf (1808).⁸¹⁴ (Abb. 269, 270)

Das Grabdenkmal für Anna Kronenfels ist ein Beispiel für die in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts wieder verstärkt verwendete christliche Ikonographie auf Grabdenkmälern, an denen ein betender Engel statt einem Todesgenius mit Fackel und die Heilige Anna statt einer trauernden Frau Verwendung finden.

Der ursprüngliche Standort war der alte Döblinger Friedhof. Julius Leisching erwähnt 1902 das Grabmal als ein vorbildhaftes Beispiel eines Altwiener Grabsteins in der Zeitschrift für Kunst- und Kunsthandwerk.⁸¹⁵ Auch in den Kunsttopographien von 1908 und 1916 wird der alte Döblinger Friedhof als sehr stimmungsvoll und reich an erhaltenswerten Grabmälern bezeichnet, darunter das Grabmal Kronfels.⁸¹⁶ Der Friedhof war schon 1885 aufgelassen worden, 1927 wurde er in eine Parkanlage (Strauss-Lanner-Park) umgewandelt.⁸¹⁷

Wahrscheinlich kam es damals zur Versetzung auf den Zentralfriedhof in eine Gruppe mit Gräbern von aufgelassenen Friedhöfen, wo sich das Grabdenkmal heute befindet.⁸¹⁸

⁸¹³ Zur Gruft der Esterházy, vgl. Schmid, Klieber, 1987, S. 371–373.

⁸¹⁴ Schmid, Klieber, 1987, S. 374.

⁸¹⁵ Leisching, Julius: Alt Wiener Häuser und Grabsteine. In: Kunst und Kunsthandwerk. Monatschrift des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 1902, S. 589

⁸¹⁶ ÖKT II, 1908 S. 370; ÖKT XV, 1916, S. 262.

⁸¹⁷ Bauer, Friedhofsführer, 2004, S. 179.

⁸¹⁸ Diese Gräber befinden sich auf dem Zentralfriedhof hinter der Dr. Lueger-Gedächtniskirche in der inoffiziellen Gruppe 45 B, die in keinem Friedhofsplan oder Führer verzeichnet ist. Leider bleiben die Denkmäler in diesem Freiluft-Lapidarium daher auch unbeachtet und die Grabdenkmäler sind in einem sehr schlechten Erhaltungszustand. In der Friedhofsverwaltung sind keine Unterlagen vorhanden, wann bzw. welche Grabdenkmäler dorthin versetzt worden sind. (Telefonische Auskunft der Friedhofsverwaltung bzw. der Magistratsabteilung 43, Städtische Friedhöfe, Jänner 2007); In dieser Gruppe befinden sich auch die Grabdenkmäler Vinzenz Kern und Theresia Blumauer, beide ebenfalls vom ehemaligen Schmelzer Friedhof (vgl. Kat. 39, 41).

Kat. 38 Josef Klieber: Grabdenkmal Josef Zimmermann

Person: Chirurg Dr. Josef Zimmermann

Lebensdaten: 7. 9. 1754–6. 4. 1832

Standort: Wien 11, Zentralfriedhof, Gruppe 46 B, Reihe 1, Grab 15/16

Künstler: Josef Klieber

Datierung: 1831/1832

Material: Sandstein, mit Anstrich

Maße: Sockel (H: 55 cm T: 64 cm B: 190 cm); Grabstein: H: 215 cm T: 46 cm B: 148 cm

Figur H: 102 cm

Inschrift:

Links: Josef Zimmermann/ Doctor der Chirurgie/ Mitglied der med. Fakultät/ u. d.

Witwengesellschaft/ a. d. Universität Wien/ Arzt a. d. k. k. Theresianischen/ Ritter-Akademie/

Geb. 7. Sept. 1754/ Gest. 6. April 1832

Rechts: Theresia Zimmermann/ geborene Edle von Leber/ geboren im Jahre 1768/ gestorben im Jahre 1831/ (...)

Wie aus der Inschrift hervorgeht, war Josef Zimmermann Chirurg und Arzt an der k. k.

Theresianischen Ritter-Akademie. Sein Grabmonument wurde 1897 vom Matzleinsdorfer

Friedhof auf den Wiener Zentralfriedhof versetzt.⁸¹⁹ (Abb. 271) Es besteht aus einer flachen

Pyramide, auf der sich das von einem Medaillon umrahmte Portrait des Verstorbenen

befindet. Rechts und links stehen auf je einem Sockel zwei von Tüchern verhangene Urnen.

Hauptschmuck ist eine weibliche Figur an einem Opferaltar, neben ihr ein Storch. Mit ihrer

linken Hand rafft sie eine Draperie, die sie über dem eng anliegenden, hoch gegürteten

Untergewand trägt, während sie in der Rechten eine Opferschale hält und ein Trankopfer

ausführt. Diese Figur wird von Schmidt in ihrer Dissertation über Klieber als antike

Opferpriesterin bzw. Vestalin und der Kranich als Orakelsymbol interpretiert.⁸²⁰ Es handelt

sich dabei aber um eine Darstellung der Allegorie der „Dankbarkeit“. Klieber folgte genau

den Angaben in Ramlers „Kurzgefaßter Mythologie“, wo es heißt: *"Die Dankbarkeit hat*

einen Storch neben sich stehen; oft hält sie zugleich eine Opferschale oder gießt sie aus (...).

Schon im Alterthum war der Storch wegen seiner Frömmigkeit berühmt: denn die jungen

Störche, die von den alten sehr sorgfältig gepflegt und mit dem zartesten Futter groß gezogen

⁸¹⁹ Vgl. Schmid, Klieber, 1987, S. 379, VW 130.

⁸²⁰ Schmid, Klieber 1987, S. 379.

werden, ernähren solche wieder, wenn sie vor Alter oder einer Krankheit wegen unvernünftig sind, sich selbst zu versorgen".⁸²¹ Dort heißt es auch, dass ebenso "*die Liebe zu den Eltern oder die kindliche Liebe*" darzustellen ist.⁸²² Das Grabmal wurde also offenbar von den Kindern in Auftrag gegeben und der Figureschmuck sollte deren Gefühle gegenüber den verstorbenen Eltern verkörpern. Klieber hat die Allegorie der Dankbarkeit auf diese Weise auch in einer Zeichnung zusammen mit anderen allegorischen Gruppen dargestellt.⁸²³ (Abb. 273). Im Rollettmuseum in Baden existiert ein sehr ähnliches Grabmal mit eben dieser Allegorie, das auf Grund des Figurenstils und Typus wahrscheinlich ebenfalls Klieber zuzuschreiben ist.⁸²⁴ (Abb. 272)

Die Darstellung von Opferungen findet sich auch auf Vorbildern aus der Antike, wo auf Altären bzw. Grabdenkmälern Trankopfer an die Götter oder Verstorbenen dargestellt sind. (Abb. 274) Durch die religiöse Interpretation als Tugend konnte das antike Vorbild für ein christliches Grabmal verwendet werden.

⁸²¹ Ramler, Mythologie, 1792, S. 478.

⁸²² Ramler, Mythologie, 1792, S. 479.

⁸²³ Schmid, Klieber, 1987, S. 380, WV 124, Federzeichnung in Tusche, Sepia, laviert, um 1830, Wien Museum; Vierteiliger Entwurf mit der Darstellung von Verdienst und Ruhm, Wohltätigkeit und Liebe, Tugend und Religion sowie Dankbarkeit.

⁸²⁴ Laut Karteikarte im Rollettmuseum Baden Obj. Nr. 132: „*Grabdenkmal mit Allegorie der Dankbarkeit ... übernommen vom Stadtfriedhof am 6. XI. 1996*“. Sonst liegen über das Grabmal keine Informationen vor, laut Dr. Rudolf Maurer, dem Kustos des Badener Museums, handelt es sich wahrscheinlich um eine Skulptur von Klieber.

Kat. 39 Unbekanntes Eisengusswerk: Grabdenkmal Vinzenz Ritter von Kern

Person: Chirurg Vinzenz Ritter von Kern

Lebensdaten: 20. 1. 1760–16. 4. 1829

Datierung: 1829

ausführende Gussstätte: unbekannt

Standort: Wien 11, Zentralfriedhof, innerhalb der Gruppe 45 B (Grabmalhain mit Biedermeiergräber), ursprünglich am Schmelzer Friedhof

Material: Eisenguss

Auftraggeber: unbekannt

Maße: H: 180 cm B: 142 cm

Höhe der Büste: 66 cm

Inschrift: unbekannt, nicht mehr erhalten

Dieses Grabmal mit Büste und Trauerfigur (Abb. 275, 276) befindet sich heute am Zentralfriedhof in einem Denkmalhain, in den künstlerisch interessante Grabdenkmäler von alten aufgelassen Friedhöfen Wiens versetzt wurden, zu denen aber keine Unterlagen existieren. Da die Inschrift fehlt, konnte ich es zuerst keiner Person zuordnen. Auf Grund einer Erwähnung in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege (1911) und eines dort publizierten Fotos gelang es schließlich, es als Grabdenkmal des bedeutenden Chirurgen und Forschers Vinzenz Ritter von Kern (gest. 1829) zu identifizieren, das sich ursprünglich am Schmelzer Friedhof befand.⁸²⁵

Vinzenz Kern wurde nach der Gymnasialmatura Gehilfe bei einem Wundarzt und kam 1783 nach Wien, wo er Praktikant am St. Marxer Hospital wurde.⁸²⁶ Anschließend studierte bis 1790 an der Universität Wien Medizin. 1797 bis 1805 war er Professor für Chirurgie und Geburtshilfe am k. k. Lyzeum in Laibach, wo er u. a. die Pockenimpfung einführte. An der Person Kerns vollzog sich die Entwicklung vom „Bader“ zum wissenschaftlichen Chirurgen. Er war von 1805 bis 1824 Professor der praktischen bzw. von 1824 bis 1829 Professor der theoretischen Chirurgie an der Universität Wien. Kern gründete die chirurgische

⁸²⁵ Pichler, Rudolf: Alt-Wiener Friedhöfe. In: Mitteilung der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege. 3. Folge, Bd. X, Nr. 2, Nov. 1911, S. 532 und Abb. 231. Pichler gibt das Todesdatum von Kern allerdings nicht korrekt mit 1820 an. Erwähnt wird das Grabdenkmal auch in der ÖKT, Bd. II, 1908, S. 209, Nr. 7, dort fälschlich um 1835 datiert. Ein historisches Foto vom Grabdenkmal vgl. auch Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Signatur: 33667 B/C * R.

⁸²⁶ Die Angaben zur Person folgen ÖBL, Bd. 3, 1965, S. 301–302 bzw. Wurzbach, Bd. 11, 1864, S. 187–190.

Lesegesellschaft in Wien und schuf damit Möglichkeiten zur Weiterbildung und wissenschaftlichen Arbeit. 1807 wurde auf sein Betreiben durch Kaiser Franz I. das Wiener Operateurinstitut eröffnet, das zur Grundlage für die Wiener chirurgischen Schulen wurde. Sein wissenschaftlicher Verdienst lag u. a. in der verbesserten Technik der operativen Entfernung von Blasensteinen und in der Reformierung der offenen Wundbehandlung. 1815 wurde er k. k. Rat und Leibwundarzt von Kaiser Franz. 1824 erhielt er das Ritterkreuz des Leopold-Ordens. Kurz vor seinem Tod 1829 wurde er Vizedirektor des medizinisch-chirurgischen und des tierärztlichen Studiums an der Universität Wien.

Kerns Grabdenkmal ist aus dem seit den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts immer beliebter werdenden Material Gusseisen angefertigt. Auf einem Podest steht seine Portraitbüste, betrauert von einer weiblichen Figur. Sie hält eine Schriftrolle in der Hand, neben der Büste steht ein Buch. Kern ist in antiker Kleidung dargestellt, seine Züge sind realistisch wiedergegeben wie ein Vergleich mit einer Portraitlithographie zeigt. (Abb. 277) Die Verwendung einer Büste verweist auf seine Bedeutung als Person des öffentlichen Lebens. Bei der Büste muss ähnlich wie im Fall von Schubert (vgl. Kat. 35) ein Gipsmodell in die Hütte gesendet worden sein, um ein Einzelstück zu gießen. Auch die weibliche Figur ist wahrscheinlich ein Unikat, da ich bis jetzt kein Vergleichsbeispiel in den mir zugänglichen Katalogen bzw. Sekundärliteratur zum Kunsteisenguss finden konnte. Wo das Grabdenkmal entstanden ist, muss offen bleiben, da es keine Signatur trägt. Es könnte aus der Mariazeller Gießerei stammen, in der Büsten und großformatige Trauerfiguren auf Bestellung gegossen werden konnten.⁸²⁷ Auch die Mährische Gusshütte des Grafen Salm in Blansko war für ihre Großplastiken für Friedhöfe, Parks und öffentliche Gebäude bekannt.⁸²⁸

Da das Grabdenkmal durch Rost stark beschädigt ist, hat es heute nicht mehr die patinierte, glänzende Oberfläche, die den Eisenguss ursprünglich auszeichnete. Eisen hatte schon in der Antike die Bedeutung der Trauer, beispielsweise berichtet Plinius, dass nach dem Tod von Augustus die goldenen Fingerringe durch eiserne ersetzt wurden.⁸²⁹ 1784 gelang es im

⁸²⁷ Neureiter, Petrisa: Steirische Kunsteisengüsse als Elemente der Sepulkralkultur, Diplomarbeit Institut für Volkskunde und Kulturanthropologie Universität Graz 2004, S. 34.

⁸²⁸ Leisching, Eduard: Über Gußeisen mit besonderer Berücksichtigung des österreichischen Kunsteisengusses. In: Kunst und Kunsthandwerk, XX. Jg., 1917, S. 212; Die Forschung zu Blansko ist sehr erschwert, da durch einen Brand die alten Modellbücher und Urkunden verloren gegangen sind.

⁸²⁹ Raff, Materialien, 1994, S. 55.

Hüttenwerk Lauchhammer (Niederlausitz) vollrunde Eisengußplastiken zu gießen, v. a. in Preussen wurde die Verwendung von Eisen in der Folge zu einer Metapher von der Befreiung vom napoleonischen Joch und für nationale Erneuerung.⁸³⁰ 1813 entwickelte die Berliner Gußhütte ein vereinfachtes Hohlgußverfahren, mit dessen Hilfe Figuren und Büsten preiswerter als zuvor vervielfältigt werden konnten.⁸³¹ Nun bedienten sich auch namhafte Bildhauer, wie Christian Daniel Rauch und Gottfried Schadow, gerne des Eisengusses. Das schlichte Schwarz, der niedrige Preis und der „nationale“ Charakter des Materials machten den Eisenkunstguß für die nächsten 20 Jahre zu einem zentralen Kunstzweig in Preußen. Die Popularitätswelle erreichte, von dort ausgehend, auch die Habsburgermonarchie. Wichtige Hütten im Bereich der Monarchie waren etwa das Eisenwerk Horowitz (Horovice) in Böhmen, das Anregungen aus Berlin aufnahm, die Hütte in Blansko in Mähren und das Gußwerk in Mariazell in der Steirmark.⁸³²

⁸³⁰ Raff, Materialien, 1994, S. 56.

⁸³¹ ebenda, S. 57.

⁸³² Vgl. Schmuttermeier, Elisabeth: Eisenkunstguss der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst, Ausstellungskatalog, Wien 1992, S. 8–9.

Kat. 40 Eisengusswerk Blansko: Grabdenkmal Stephan Ziegler

Person: Seidenfabrikant Stephan Ziegler

Lebensdaten: 1768–1832

Hersteller des Eisengusses: Eisengusswerk Blansko

Datierung: 1832

Standort: Wien 19, Friedhof Kahlenbergerdorf (Josefsdorfer Waldfriedhof)

Material: Granit, Marmor, Eisen

Maße: H: 200cm

B: 124 cm

T: 93 cm

Medaillon 33,5 cm Durchmesser

Inschrift: Hier ruhet Herr Stefan Ziegler geb. zu Krems den 26ten / Dezember anno 1768 gest. zu Wien den 27ten März anno 1832. / Um die eherne Urne schlingt der Glaube / Schlingt die Lieb und Hoffnung sich, / Nur der niedre Glaub verfällt dem Staube, / Doch der Geist lebt ewiglich / Wo der Born des Lebens quillt / Kurzer Trennung Schmerz vergeht.

Stephan Ziegler, bürgerlicher Seidenzeugfabrikant und Hausinhaber zu Wien, war Mitbegründer der Schottenfelder Seidenindustrie im 7. Bezirk, die dem Bezirk durch ihren Reichtum den Beinamen "Brilliantengrund" eintrug. Er besaß eine Villa am Kahlenberg und wurde neben anderen Familienmitgliedern am so genannten Josefsdorfer Waldfriedhof begraben.⁸³³

Das Grabdenkmal besteht aus einem mehrfach durch Profile gegliederten Sockel aus Granit und einem gußeisernen Aufsatz in Form einer Urne, um die sich eine Schlange windet und die von einem Tuch bedeckt ist. Am Sockel befindet sich das Portrait des Verstorbenen aus Gusseisen, das ursprünglich von zwei heute fehlenden Fackeln flankiert wurde.⁸³⁴ (Abb. 279, 280) Der Aufsatz ist ein bereits in Serie hergestellter Eisenguss der Salmschen Eisenhütte in Blansko, der aus dem Katalog (Abb. 278) bestellt werden konnte, während das Portraitmedaillon eine Sonderanfertigung war.⁸³⁵ Das im 19. Jahrhundert als innovatives

⁸³³ Zur Person Stöger Mayer, Maria: Alte Begräbnisstätten im heutigen 19. Wiener Gemeindebezirk, Diplomarbeit Univ. Wien 1987, S. 102.

⁸³⁴ ÖKT II, 1908, S. 434: Der Grabstein wird als „besonders beachtenswert“ qualifiziert. Erwähnt auch im Dehio Wien, 1996, S. 608.

⁸³⁵ Vgl. Abbildung der Urne in: Illustrierter Katalog des Fürstl. Salm'schen Eisenwerkes Blansko, Niederlage

Material für die unterschiedlichsten Bauaufgaben entdeckte Eisen wurde für die verschiedensten Grabdenkmalformen verwendet. Während auf Wiener Friedhöfen solche Grabmäler eher selten erhalten geblieben sind, finden sich noch viele Beispiele auf Friedhöfen der Steiermark, die meist von der Mariazeller Gießerei produziert wurden.⁸³⁶

Wien III, Marxergasse 28 (...) o. O., o. J. [nach 1821], Tafel 12, Nr. 26 (Katalog im Museum für angewandte Kunst, Wien).

⁸³⁶ Friedrich Grassegger hat in seiner Arbeit über die Grabmäler der Steiermark für den Zeitraum von 1780 bis 1860 53 gusseiserne Denkmäler aufgenommen, vgl. Grassegger, Grabdenkmäler, 1990, Anhang Tabelle II.

Kat. 41 Eisengusswerk Blansko: Grabdenkmal Theresia Blumauer

Person: Theresia Blumauer

Lebensdaten: gest. 3. 5. 1833

Datierung: 1833

Hersteller des Eisengusses: Eisengusswerk Blansko

Standort: Wien 11, Zentralfriedhof, Gruppe 45, ehemals Schmelzer Friedhof

Material: Granit, Gusseisen (Figur)

Maße: H gesamt: über 373 cm; (Granitaufbau H: 223 cm, B: 205 cm, T 108,5 cm; Figur: ca 150 cm, Relief H. 58 cm B: 109 cm)

Inschrift:

Hier ruhet unvergeßlich/ die am 3. May 1833 in ihrem 56. Lebensjahre verblichene/

THERESIA BLUMAUER, GEBORENE LASARA./

Sie war eine treue Gattin und liebende Freundin,/ Eine Mutter der Waisen und Helferin der Bedrängten,/ Gottes Segen ihrer Asche!/
 Am 21. Mai 1845 folgt ihr der geliebte Gatte/ HERMANN BLUMAUER/ in seinem 73. Jahre

ins/ bessere Leben zur tiefsten Trauer/ seiner zurückgelassenen Gattin/ Edel war sein Herz, Erhaben sein Glaube!/ Wohlthun sein Leben, Selig sein Tod.

Das Grabdenkmal für Theresia Blumauer besteht aus grauem Granit, die bekrönende Figur und das Relief sind aus Gusseisen. (Abb. 281, 282) Ein massiver, hoher Sockel trägt die Inschrift, darüber ist die Blendform eines Sarkophages mit Giebelabschluss gestellt. Das in den Sarkophag eingelassene Relief zeigt eine antik gekleidete Frau und Kinder in einer Landschaft. Die Frau beschützt zwei kleine Kinder unter ihrem Mantel und verteilt Geld an einen Knaben. Ein weiteres Kind kniet zu ihren Füßen. Die Bekrönung des Grabmales ist eine weibliche Figur mit Kreuz, die Allegorie des Glaubens, von der heute einige Teile fehlen. Ursprünglich hielt sie in ihrer Linken ein Buch und deutete mit der Rechten zum Himmel. Die Inschrift des Grabes, wo die Verstorbene als „*Mutter der Waisen und Helferin der Bedrängten*“ genannt wird, und die Szenen mit der Almosenspende verweisen auf Theresia Blumauer als Wohltäterin. Auch die bekrönende Figur, eine Allegorie des Glaubens, betont die gottgefälligen Eigenschaften der Verstorbenen. Das Grabdenkmal verwendet die in den 30er Jahren wieder sehr beliebten christlichen Themen, die aber noch in biedermeier-klassizistischen Formen präsentiert werden.

Die Figur des Glaubens stammt aus der Gießerei von Blansko und konnte bereits aus einem

illustrierten Katalog bestellt werden.⁸³⁷ (Abb. 283) Das Relief mit der Almosen spendenden Frau stammt sicher auch aus dieser Mährischen Gießerei, ist aber nicht im Katalog verzeichnet und wurde daher offenbar individuell nach den Bestellerwünschen angefertigt. Das Grabdenkmal steht heute auf dem Zentralfriedhof in einer Gruppe von Grabdenkmälern von aufgelassenen Friedhöfen. Ursprünglich befand es sich auf dem Schmelzer Friedhof.⁸³⁸ Ein historisches Foto zeigt es dort noch von einem eisernen Gitter umgeben.⁸³⁹

⁸³⁷ Illustrierter Katalog des Fürstl. Salm'schen Eisenwerkes Blansko, Niederlage Wien III, Marxergasse 28 (...) o. O., o. J. [nach 1821], Tafel 22 (Wien, Museum für angewandte Kunst).

⁸³⁸ Vgl. ÖKT II, 1908, S. 209, Nr. 9.

⁸³⁹ Vgl. Pichler, Alt-Wiener Friedhöfe, 1911, Tafel 8.

Kat. 42 Josef Käßmann: Grabdenkmal Pauline Freiin Koudelka-Schmerling

Name: Malerin Pauline von Koudelka-Schmerling

Lebensdaten: 8. 9. 1806–30. 7. 1840

Künstler: Josef Käßmann (1784–1856)

Datierung: 1840

Standort: Wien 13, Friedhof Hietzing, Gruppe 5, Gruft 47

Material: Kalksandstein; Relief und Inschriftentafel: Marmor

Maße: H: Sockel 41 cm; Stele: 177 cm; Gesamthöhe: 248 cm

B: Sockel 127 cm; Stele: 117 cm

T: 50 cm

Relief: H: 46 cm, B: 79 cm

Inschrift:

PAULINE VON SCHMERLING / GEB. FREIIN KOUELKA / GEBOREN AM VIII
SEPTEMBER / MDCCCVI / GESTORBEN AM XXX JULY / MDCCCXXX

Pauline Freiin von Koudelka war die bedeutendste Blumenmalerin der Biedermeierzeit in Wien.⁸⁴⁰ Sie wurde 1806 als Tochter des späteren Feldmarschall-Leutnants und Freiherrn Joseph von Koudelka und seiner Ehefrau Katharina geboren. Ihr Vater, der in seiner Freizeit malte und radierte, unterrichtete sie anfangs selbst. Anschließend bekam sie eine systematische Ausbildung in der Blumen- und Stilllebenmalerei in Wien bei Franz Xaver Petter und Ferdinand Georg Waldmüller sowie in Paris u. a. bei Pierre Joseph Redouté. Von 1830 bis 1838 stellte sie in den akademischen Kunstaussstellungen zu St. Anna ihre Blumen- und Fruchtstücke aus, die sie nur mit "Pauline" signierte. Die Zeitgenossen rühmten auch ihre gründliche Bildung, da sie neben Französisch, Englisch und Italienisch auch Altgriechisch und Latein beherrschte. Sie war häufig Gast im Salon der Caroline Pichler, wo sie ihren Mann, den späteren Justizminister Anton Ritter von Schmerling (1805–1893) kennen lernte, den sie 1835 heiratete. Nach der Geburt der Töchter Violetta (1836) und Silvia (1838) war sie weiterhin als Malerin tätig. Pauline Koudelka-Schmerling starb 1840 im Alter von nur 34 Jahren, laut Totenprotokoll der Pfarre Hietzing, an „*Zehrfieber*“.

Ihr Grabdenkmal am Hietzinger Friedhof besteht aus einer leicht geböschten Stele, die durch

⁸⁴⁰ Die Angaben zur Person folgen. Gasselseder, Elisabeth: Pauline von Koudelka-Schmerling. Blumen und Früchte. Ausstellung Galerie Sanct Lucas, Wien 1966, S. 5–7. bzw. Artikel „Koudelka-Schmerling, Pauline“. In: Schmidt-Liebich, Jochen: Lexikon der Künstlerinnen 1700–1900. Deutschland, Österreich, Schweiz, München 2005, S. 247–248.

einen Dreiecksgiebel und seitlichen Akroterien abgeschlossen wird. (Abb. 284, 285) Im Giebelfeld liegen zwei verschlungene Kränze mit wegflatternden Bändern. In die Stele sind ein halbkreisförmig abgeschlossenes Relief und die Inschriftentafel eingelassen. Das Relief zeigt Pauline von Schmerling und ihre beiden Töchter. Sie tragen antikisierende Kleidung und sind von Gegenständen umgeben, die auf Paulines Tätigkeit als Malerin und ihre Interessen verweisen. Rechts liegen Palette und Pinsel, umwunden von einem Lorbeerkranz, darüber steht eine Schale mit Blumen und Früchten. Links sind Zirkel, Lyra und Bücher zu sehen. Das Grabdenkmal zeichnet sich dadurch aus, dass es auf kleinstem Raum ein Portrait der Verstorbenen mit ihren Kindern und als Hinweis auf ihre Kunst ein Stillleben unterbringt. Dadurch wird Pauline sowohl als liebende Mutter als auch durch die verschiedenen Attribute als Künstlerin und gebildete Person individuell charakterisiert.

Das Relief wurde von Elisabeth Gasselseder 1966 aus stilistischen Gründen Joseph Käßmann (1784–1856) zugeschrieben.⁸⁴¹ Joseph Käßmann (auch Kässmann, Kähsmann) war zuerst Schüler bei seinem Vater Franz Käßmann (1751–1837), dann Schüler an der Wiener Akademie, an der er mit einer Herkulesbüste u. a. den Gundel-Preis erhielt.⁸⁴² Seit 1818 war er als Supplikant für den kränkelnden Johann Martin Fischer an der Bildhauerklasse tätig, dann provisorischer Professor. 1819 verwaltete er die Estherházy'sche Kunstsammlung und betreute aus Italien kommende Werke, darunter eine Statue von Canova.⁸⁴³ Von 1823 bis 1829 war er Stipendiat der Akademie in Rom, wo er von Berthel Thorvaldsen gefördert wurde.⁸⁴⁴ 1830 wird er Professor für Bildhauerei an der Akademie. 1851 tritt er in den Ruhestand.⁸⁴⁵ Er gilt als einer der letzten Bildhauer des Klassizismus in Österreich.

Die Zuschreibung des Grabreliefs Koudelka-Schmerling an Käßmann erfolgte von Gasselseder, ohne ein konkretes Vergleichsbeispiel zu bringen. Stellt man seine Statue der „Psyche“ (1826) oder die Gruppe „Jason und Medea“ von 1825 bis 1829 dem Grabmal gegenüber, so erscheint mir die Zuschreibung plausibel.⁸⁴⁶ (Abb. 286, 287). Kopftypus und

⁸⁴¹ Gasselseder, Koudelka-Schmerling, 1966, S. 19, Anm. 12. Das Grabdenkmal wird bei Kohlbeck, Käßmann, 1999 nicht erwähnt.

⁸⁴² Zur Biographie des Künstlers vgl. Thieme-Becker, Bd. XIX, 1926, S. 426 bzw. Kohlbeck, Käßmann, 1999, Bd. 1, S. 19–39.

⁸⁴³ Kohlbeck, Käßmann, 1999, Bd. 2, S. 276.

⁸⁴⁴ Thieme-Becker, Bd. XIX, 1926, S. 426.

⁸⁴⁵ Kohlbeck, Käßmann, 1999, Bd. 2, S. 31.

⁸⁴⁶ Zur Psyche vgl. Versteigerungskatalog Auktionshaus „Im Kinsky“, 63. Auktion 17./18. April 2007, Kat. Nr.

Faltenstil der Psyche bzw. Medea zeigen große Übereinstimmungen mit der antikisierenden Figur am Grab. Ein weiteres Indiz für die Autorenschaft Käßmanns ist, dass er, wie Gasselseder nachweisen konnte, auch später für die Familie gearbeitet hat. Er schuf 1847 das Porträt von Katharina Koudelka (1787–1847), der Mutter von Pauline, am benachbarten Grabmal der Eltern.⁸⁴⁷ (Abb. 288, 289)

558; Zu Jason und Medea vgl. Schemper-Sparholz, Ingeborg: Artikel Jason und Medea. In: Frodl, Geschichte der Kunst in Österreich 19. Jhd., 2002, S. 472.

⁸⁴⁷ Laut Verlassenschaftsakt Baronin Katharina Koudelka vgl. Gasselseder, Koudelka-Schmerling, 1966, S. 19, Anm. 13. Dieses Werk ist nicht bei Kohlbeck, Käßmann, 1999 verzeichnet.

Kat. 43 Franz Jäger der Jüngere: Ein Musterbuch für Grabdenkmäler

a) Franz Jäger d. Jüngere: 16 Entwürfe zu Grabdenkmälern aus seiner Musterblattsammlung

Technik: Bleistift, Tusche, Pinsel

Datierung: um 1833/34

Maße: unterschiedlich

Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett

Inv. Nr.: 22289, 22290, 22297, 22298, 22341, 22342, 22345, 22346, 22389, 22390, 22413, 22414, 22441, 22442, 22443, 22444

Eine Auswahl von Grabdenkmalentwürfen von Franz Jäger d. Jüngeren wurde in diese Arbeit aufgenommen, da diese eine wichtige Quelle für das Aussehen von Grabdenkmälern der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts darstellen.

Franz Jäger der Jüngere (1781–1839)⁸⁴⁸ war, wie sein gleichnamiger Vater, k. k.

Hofsteinmetz und Baumeister und zusammen mit diesem beim Bau der Franzensburg in

Laxenburg tätig.⁸⁴⁹ 1822 unternahm er eine Reise durch Deutschland, auf der zahlreiche

Baufnahmen mittelalterlicher Bauten und Entwürfe im „gotischen“ Stil entstanden.⁸⁵⁰ Jäger

galt danach als Autorität auf dem Gebiet mittelalterlicher Denkmäler. 1827 fertigte er

beispielsweise ein Gutachten über die Erhaltung der Spinnerin am Kreuz in Wiener Neustadt

an und leitete ab 1836 die Restaurierung der Mauritiuskirche in Kremsier.⁸⁵¹ Seine

Kunstsammlung, die unter anderem originale gotische Baurisse enthielt, und seine Bücher

vermachte er zum Großteil schon zu Lebzeiten der Wiener Akademie der bildenden

Künste.⁸⁵² Eine wichtige Einnahmequelle in seinem gut gehenden Steinmetzbetrieb in Wien

6, Hofmühlgasse, war die Ausführung von Grabmonumenten. In seinem Nachlass im

Kupferstichkabinett der Wiener Akademie befinden sich rund 260 Entwürfe und Skizzen zu

Grabdenkmälern. Der Großteil davon, nämlich 217 Entwürfe, sind heute zu einem Buch

gebunden, jeweils zwei Zeichnungen sind auf einem Blatt aufkaschiert und mit einem

⁸⁴⁸ Angaben zum Geburtsjahr differieren in der Literatur. Laut Ausstellungskatalog Franz Jäger – Vater und Sohn. Katalog der Wiener Akademie Nr. 35, Wien 1961, S. 6 ist er 1781 geboren; Im Thieme Becker, Band XVIII, 1925, S. 330 wird als Geburtsjahr 1780 angegeben.

⁸⁴⁹ Zu Franz Jäger d. J. vgl. Thieme, Becker, Band XVIII, 1925, S. 330; Kat. Franz Jäger, 1961, S. 6–7.

⁸⁵⁰ Kat. Jäger, 1961, S. 6.

⁸⁵¹ Kat. Jäger, 1961, S. 6.

⁸⁵² Kat. Jäger, 1961, S. 5.

zweifachen Tuscherand umgeben.⁸⁵³ (vgl. Abb. 290–297) Jägers Zeichnungen hatten die Funktion von Musterblättern, nach denen der Kunde seine Bestellung in Auftrag geben konnte. Auf einem Grabdenkmal findet sich Jägers eigene fiktive Grabinschrift, die auf den Zweck als Vorbildersammlung für andere Bildhauer hinweist: „PAX NOBIS/ FRANZ JAEGER/ INV: IM JAHR 1833./ DEN 29ten JULIUS./ ZUM STUDIUM UND/ GEBRAUCH ANDERER“⁸⁵⁴ Möglicherweise war dies als Titelblatt für eine gedruckte Form des „Musterbuchs“ geplant, die jedoch nicht ausgeführt wurde. Datieren lassen sich die Entwürfe um 1833/1834, da die fiktiven Inschriften auf den Gräbern meist diese beiden Jahreszahlen nennen. Jäger zeigte nicht nur die Architektur und Skulptur selbst, sondern auch die Umgebung wurde genau ausgearbeitet. Dadurch entsteht auch ein Eindruck vom möglichen Aufstellungsort. Die Grabdenkmäler im Freien sind fast immer in der Friedhofsmauer eingelassen oder stehen an dieser. Dieser sozial herausgehobene Standort entwickelte sich aus den josephinischen Bestimmungen, gemäß denen dies der einzige erlaubte Aufstellungsort am Friedhof war.⁸⁵⁵ Vereinzelt wird das Grabdenkmal auch freistehend in der Landschaft dargestellt, auf einem Beispiel erscheint als Hintergrund eine Stadtansicht. (Abb. 297 rechts, Inv. Nr. 22444) Bei den Entwürfen für Innenräume handelt es sich um aufwändigere Grabmonumente, die meist mit vollplastischen Figuren geschmückt sind und für Gruftkapellen oder Mausoleen adeliger Auftraggeber vorgesehen waren. Ab 1830 wurde die Aufstellung eines eigenen Grabdenkmals auf den Friedhöfen durch neue gesetzliche Bestimmungen wesentlich erleichtert. Gegen eine entsprechende Gebühr erteilte der Magistrat der Stadt Wien bzw. die Niederösterreichische Landesregierung dafür die Bewilligung.⁸⁵⁶ Damit wurde ein eigenes Grabdenkmal für eine viel größere Käuferschicht zu einer üblichen und erschwinglichen Form der Memoria. Jäger bekam offenbar so viele Aufträge für Grabdenkmäler, dass ein Bedarf an dementsprechenden Musterblättern bestand. Obwohl Jäger den Zeitgenossen als „*Baukünstler im altdeutschen Style*“⁸⁵⁷ galt, entwarf er

⁸⁵³ Akademie der bildenden Künste, Wien, Kupferstichkabinett Inv. Nr. 22289-22505 = Buch „Grabmäler“ in Mappe 22/119. Zehn Grabmalentwürfe befinden auch im Wien Museum vgl. Kat. Klassizismus in Wien, S. 168, Kat. Nr. 388–395, Datierung um 1835.

⁸⁵⁴ Vgl. Akademie der bildenden Künste, Wien, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 22.479. Für diesen Hinweis danke ich Frau Mag. Margaret Gottfried, die an einer Dissertation über Franz Jäger d. J. arbeitet.

⁸⁵⁵ Zu den josephinischen Bestimmungen vgl. Biedermann, Friedhofskultur, 1978, Bd. 1, S. 33.

⁸⁵⁶ Kitlitschka, Grabkult, 1987, S. 20 bzw. Biedermann, Friedhofskultur, 1978, S. 48.

⁸⁵⁷ Tschischka, Kunst und Alterthümer in dem Österreichischen Kaiserstaate 1836 zitiert nach: Thieme-Becker,

überwiegend Grabdenkmäler in traditionellen klassizistischen Formen und entsprach damit offenbar dem Geschmack der Käufer. In den von mir ausgewählten Grabdenkmälern befindet sich daher nur ein Entwurf mit gotisierenden Architekturelementen. Die Entwürfe zeigen keine individuellen Denkmalkonzeptionen mehr, gemäß dem Gedanken einer Mustersammlung sind die einzelnen Grabformen, Trauerfiguren und die typischen Symbole austauschbar und in immer neuen Variationen zusammengestellt. Als Inspiration für Entwürfe verwendete Jäger selbst Vorbildersammlungen wie z. B. das Stichwerk von Jean Charles Delafosse „Nouvelle iconologie historique ...“, das nachweislich in seinem Besitz war.⁸⁵⁸ So übernahm er ein pyramidenförmiges Grab mit weiblicher Trauerfigur von Delafosse (vgl. Abb. 295 links mit Abb. 298). Weiters wandelte er bereits existierende Grabdenkmäler von anderen Künstlern ab: 1823 zeichnete er einen Entwurf, bei dem er das 1821 für Michael Haydn in St. Peter in Salzburg entstandene Denkmal⁸⁵⁹ um einen betenden Engel ergänzte (Abb. 299, 300).

Die Zeichnungen Jägers sind auch eine wichtige Quelle hinsichtlich der Farbigkeit von Grabdenkmälern im Biedermeier. Aus den Angaben, die er auf den Konstruktionsskizzen machte, geht hervor, dass diese nicht den blanken Stein zeigen, sondern mit Ölfarben gefasst waren. Die Ornamente wurden mit weißer oder goldener Farbe hervorgehoben, um Metallapplikationen zu imitieren. Wie viele Grabdenkmäler Jäger tatsächlich nach diesen Entwürfen ausgeführt hat, ist heute nicht mehr nachvollziehbar, da die meisten damaligen Friedhöfe Wiens nicht mehr existieren. Er hatte aber offenbar keinen Mangel an Aufträgen, da es in seinem Nachlass eine ganze Reihe von Zeichnungen gibt, die Motive aus dem Musterbuch wiederholen und genaue Maßangaben sowie den Vermerk „gemacht“ tragen. Eine genaue Konstruktionsskizze und schriftliche Unterlagen existieren beispielsweise für das Grabdenkmal von Joseph Latour, das er 1834 ausgeführt hat (Abb. 301, 302):

Band XVIII, 1925, S. 330.

⁸⁵⁸ Das Werk „*Nouvelle iconologie historique ou attributs hiéroglyphiques qui ont pour objets les quatre Elements, les quatre Saisons, les quatre Parties du Monde*“, Paris 1771 kam aus Jägers Nachlass in die Bibliothek der Akademie der bildenden Künste in Wien (Signatur 4933 I + II und 4934 I + II).

⁸⁵⁹ Grabmal von Anton Högl vgl. Katalog Landesausstellung: Das älteste Kloster im deutschen Sprachraum. St. Peter in Salzburg, Salzburg 1982, S. 349.

b) Franz Jäger d. Jüngere: Entwurf zum Grabdenkmal Joseph Latour, 1834

32,2 cm x 24,2 cm

Federzeichnung, aquarelliert (Feder in Grau und Schwarz, Pinsel in Blau, Grün, Braun, Gelb)

Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett Inv. Nr. 10.906 (in 19/114)

auf der Vorderseite, rechts unten: „*Franz Jäger fecit*“; Maßangaben in Schuh

als Gesamthöhe ist angegeben: „*8 Schuh ganze Höhe*“

auf der Rückseite: datiert 1834 und Konstruktionsangaben zum Grabmal

Die Inschrift nennt den Verstorbenen, den Hofbeamten Joseph Latour, Edler von Thurnberg:

„HIER RUHET / HERR JOSEPH LATOUR. EDLER VON/ THURNBURG. K.K: RATH
JUBELIRTER / HOFCONTROLOR / UND INHABER DER GROSSEN GOLDENEN
CIVIL-EHREN/ MEDAILE, GEBOHREN DEN 1. AUGUST ANNO 1764 / GESTORBEN
DEN 23ten JULI 1834 IN WIEN / RUHE SEINER ASCHE“

Der Typus des Grabdenkmals ist eine freistehende Stele mit Volutenabschluss, als

Verzierungen sind ein Engelskopf, umgekehrte Fackeln, Kränze und eine Kolumbariennische

mit Totenkopf angebracht. Auf der Rückseite des Entwurfs befinden sich Auf- und Grundriss

mit genauen Angaben zu den verwendeten Materialien. Das Monument bestand aus 4

Teilstücken St. Margarethener (Kalk)-Sandstein, die Schriftplatte aus gelblichem

Kehlheimerstein und 192 Stück römischen Buchstaben aus Metall für die Inschrift. Außerdem

geht aus dem Entwurf die Anweisung hervor, welche Farben für die Fassung verwendet

werden sollten: „*Das ganze Monument wird sein gelblichgrau, und die Verzierungen ganz*

weiß mit guten Ölfarben angestrichen.“

9 Interpretation des Kataloges und Resumée

Ziel meiner Arbeit war es, einerseits die Kenntnisse über die Skulptur im Wiener Klassizismus zu erweitern, andererseits die „Memoria“ in Wien um 1800 zu untersuchen, da das Grabdenkmal eines der zentralen Ausdrucksformen der Erinnerung darstellt.

Bezüglich der Auftraggeber konnte die im Kapitel „Forschungsgegenstand“ zitierte Aussage von Poch-Kalous, dass die Bildhauer nur wenige offizielle, sondern meist nur private Aufträge für Grabdenkmäler bekamen⁸⁶⁰, untermauert werden. Vorrangig gab der Adel Grabskulpturen in Auftrag. Einige Bildhauer verstanden es dabei geschickt, das Netzwerk dieser adeligen Familien zu nutzen. Beispielsweise wurde der Bildhauer Leopold Kiesling durch Johann Philipp Graf Cobenzl bzw. Prosper Fürst Sinzendorf weiterempfohlen und gefördert (vgl. Kat. 17 und 13).

Ab den 20er Jahren, verstärkt in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts, treten bürgerliche Auftraggeber auf. In den Grabdenkmälern spiegelt sich damit der Übergang von einem feudalistischen zu einem bürgerlichen Gesellschaftsmodell wider.

Eine Folge dieser neuen Auftraggeberschicht war, dass im Lauf der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts ein verstärkter Bedarf an Grabdenkmälern bestand. Dieser wurde zunehmend nicht mehr durch Einzelanfertigungen, sondern durch Bestellungen nach Musterbüchern befriedigt. Auf diese Weise wickelte beispielsweise um 1835 der Hofsteinmetz Franz Jäger der Jüngere seine Grabmalproduktion ab (vgl. Kat. 43). Auch die Eisengusswerke, wie etwa jenes in Blansko, produzierten bereits seriell angefertigte Grabdenkmäler, die der Kunde aus Katalogen bestellen konnte (vgl. Kat. 39, 40, 41).

Die Auftraggeber der Grabdenkmäler waren meist die engsten Verwandten des bzw. der Verstorbenen, die damit eines Familienmitgliedes gedachten und sich damit gleichzeitig selbst ein Denkmal setzten. Am häufigsten waren es die Witwe bzw. der Witwer, danach folgten die Kinder bzw. die Geschwister. In einigen Fällen waren es weiter entfernte Verwandte, wie der Neffe oder der Cousin, die eine besondere Beziehung zum Verstorbenen hatten, da sie

⁸⁶⁰ Vgl. Poch-Kalous, Plastik, 1970, S. 190.

beispielsweise die Erben waren (vgl. Kat. 5, 91, 12). In seltenen Fällen ist es auch ein Freundeskreis, der ein „Grab-Denkmal“ finanzierte, wie etwa für den Musiker Franz Schubert (vgl. Kat. 35) oder den Arzt Stephan Andreas Mückisch (vgl. Kat. 32).

Generell gibt es bei den Auftraggebern die Tendenz, dass Gruppen, die man sozialhistorisch mit dem Begriff „Aufsteiger“ bezeichnet, besonderen Wert auf die Konstruktion von Erinnerung legen. Dies zeigt sich an den aufwendigen Grabdenkmälern der Grafen Fries, des Edlen von Mack, oder des Freiherrn von Brukenthal, alles Personen, die erst kürzlich nobilitiert worden waren (vgl. Kat. 1, 7, 12). Auch die Grabdenkmäler mehrerer Ärzte – es sind dies Fortunat Spöck, Johann Peter Frank, Stephan Andreas Mückisch, Joseph Zimmermann und Vinzenz Ritter von Kern – demonstrieren das Selbstbewusstsein dieser neuen bürgerlichen Eliten (vgl. Kat. 23, 28, 32, 38, 39).

Auch bis jetzt nicht denkmalwürdige Personen, etwa Künstler, erhielten durch ihr „Grab-Denkmal“ eine öffentliche Ehrung. So wurde – initiiert von Graf Dietrichstein – in der Karlskirche das Epitaph des „vaterländischen“ Dichters Heinrich Joseph von Collin aufgestellt und feierlich enthüllt (vgl. Kat. 21). Die Freunde des Musikers Franz Schubert sammelten die finanziellen Mittel und organisierten die Errichtung seines Grabdenkmals (vgl. Kat. 35). Weitere Künstlergräber, bei denen die Denkmalfunktion besonders im Vordergrund steht, sind jene des Malers Johann Baptist Lampi (vgl. Kat. 36) und der Schauspielerin Aloisia We(e)ber (vgl. Kat. 31).

Einige Grabdenkmäler gedenken ganz speziell Frauen in ihrer Rolle als „einzigartiger“ Ehefrau. Vor allem wenn die Partnerin sehr jung verstorben war, wurde der Schmerz und die Trauer des hinterbliebenen Witwers häufig durch ein aufwendiges Grabdenkmal mit Inschrift und Figureschmuck kompensiert. Beispiele dafür sind die Grabdenkmäler für Anna von Wallsegg, Barbara Rottmann, Clarissa Freifrau von Pillersdorf und Maria Justina Kofler (Kat. 3, 18, 25, 30). Eine wichtige Rolle spielt dabei einerseits der Sensibilitätskult der Zeit, andererseits gab es auch künstlerische Vorbilder wie das bewunderte Grabmal der Erzherzogin Marie Christine von Antonio Canova mit seiner inszenierten Trauer für die „beste aller Ehefrauen“ („uxori optimae“) (vgl. Kat. 11).

In Ausnahmefällen erfolgte der Auftrag für das eigene Grabmal schon zu Lebzeiten. Dies war der Fall bei Fürst Prosper Sinzendorf, der in seinem Landschaftsgarten ein Grabmal in Form einer Pyramide plante und mit Canova über eine Memorialstele verhandelte, die ihn als Förderer der Künste zeigen sollte (vgl. Kat. 13). Der Grund war hier wahrscheinlich seine Kinderlosigkeit und die daraus resultierende Unsicherheit, ob sich entfernt verwandte Erben um ein angemessenes Grabmal kümmern würden.

Auch Joseph von Hammer-Purgstall gab sein orientalisierendes Grab schon zu Lebzeiten in Auftrag und legitimierte dies mit antiken Vorbildern. Zur Erklärung der zahlreichen fremdsprachigen Inschriften auf dem Grabdenkmal ließ er ein Flugblatt für seine Freunde drucken. Dahinter steckt wiederum der Wunsch, den sozialen Aufstieg zum anerkannten Orientalisten und Sprachforscher zu dokumentieren. Bei den 1836/37 entstandenen Epitaphien, die Hammer-Purgstall in der Schlosskirche setzen ließ, weist jenes für seine Wohltäterin Gräfin Anna Purgstall daraufhin, dass er ihr seinen neu gewonnenen Adelstitel verdankt (vgl. Kat. 26).

An welchen Orten manifestierte sich nun das dauerhafte Totengedächtnis? Im Kapitel „Aufstellungsorte der Grabdenkmäler“ wurden der einschneidende Wandel in der Begräbniskultur durch die josephinischen Reformen und ihre Auswirkung auf die Denkmalsetzung gezeigt. Auf dem Friedhof gab es zunächst nur einen exklusiven Bereich an den Rändern des Begräbnisfeldes, wo ein Grabdenkmal aufgestellt werden durfte. Ab den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts war es leichter möglich ein Grabmal zu setzen, wodurch der Bedarf an Grabmonumenten stieg. Die Aufstellung eines Erinnerungsmonuments im Inneren einer Kirche, die im Sinn einer Ruhmeshalle verstanden wurde, blieb in Wien eine seltene Ausnahme. Solch eine besondere Auszeichnung erhielt etwa der Dichter Heinrich von Collin durch ein Epitaph in der Karlskirche (vgl. Kat. 21).

Neben diesem öffentlichen Bereich gibt es in der Sepulkralkultur auch die Bedeutung des Privaten und der Familie. Ein privater Rückzugsort war etwa der Landschaftsgarten, in dem – propagiert von den gartentheoretischen Schriften und legitimiert durch die Gesetze – auch reale Bestattungen stattfanden. Ein Grab in diesem „landschaftliches Elysium“ blieb allerdings ein Privileg des Adels. Die Memoria der Toten wurde aber auch im Wohnumfeld aufrecht erhalten, ein spezielles Phänomen des Trauerkultes der Zeit waren die sogenannten Zimmerkenotaphe. Ein Beispiel ist das im Schloss von Dacice aufgestellte Memorialdenkmal für den Grafen Dalberg-Ohstein (Kat. 27).

Der häufigste Typus bei den Grabdenkmälern des Kataloges ist neben der vollplastischen Grabskulptur die Stele. Die Form der Stele ermöglichte eine besonders platzsparende Aufstellung, welche sowohl am Friedhof als auch im Kirchenraum notwendig war. Die aufwendigsten Monumente entstanden in Landschaftsgärten, wo genug Raum war, um Mausoleumbauten, wie jenes der Grafen Fries (vgl. Kat. 1) oder frei stehende Sarkophage zu errichten, wie es die Grabdenkmäler von Loudon bzw. Wallsegg zeigen (vgl. Kat. 2, 3).

Die oft enormen Kosten des Grabdenkmals wurden üblicherweise privat finanziert. Falls das Monument die Rolle eines öffentlichen Ehrendenkmals übernahm, erfolgte die Finanzierung häufig durch einen Aufruf um Spenden bzw. eine Subskription. (vgl. Grabmal Collin bzw. Schubert, Kat. 21, 35)

Die verwendeten Materialien bei den Grabmonumenten sind Marmor, Sandstein, Granit und Metalle wie Blei und Eisen. Das Epitaph für die Brauereibesitzer Dittmann besteht beispielsweise aus Adneter Rotmarmor mit darin eingelassenen Reliefs aus Blei (vgl. Kat. 14). Hier spielt sicher die Tradition eine Rolle, da Rotmarmore schon im Mittelalter ein bevorzugtes Material für Grabdenkmäler waren. Carraramarmor aus Italien genoss bei den Bildhauern die höchste Wertschätzung. Allerdings ist eine zunehmende Verwendung von heimischen Marmorsorten festzustellen. So machte sich Leopold Kiesling um die Erschließung inländischer Marmorbrüche verdient⁸⁶¹ und verwendete Gföhler und Tiroler Marmor für seine Werke (vgl. Kat. 17, 18, 27)

Granit bekam eine besondere semantische Bedeutung für Denkmäler im Allgemeinen und daher auch für Grabdenkmäler. So fand er als „vaterländisches Material“ am Grabdenkmal für Collin Verwendung, womit auf dessen patriotische Werke während der napoleonischen Kriege hingewiesen werden sollte (vgl. Kat. 21).

Weiters ist das Aufkommen von Grabdenkmälern aus Eisenguss festzustellen, da Eisen als innovatives, vaterländisches und kostengünstiges Material galt. Die Grabdenkmäler waren aber kein Massenprodukt, sondern häufig wurden dabei vorgefertigte Teile, die aus dem Katalog bestellt werden konnten, und individuell angefertigte Teile miteinander kombiniert. Beispielsweise wurden die Büsten von Schubert oder von Vinzenz Ritter von Kern nach individuell angefertigten Gipsmodellen gegossen (vgl. Kat. 35, 39).

Die Ikonographie der Grabdenkmäler zeigt den Bruch mit der barocken Vorstellung des Todes. Das Schreckensbild des Sensenmannes wich dem sanften Bild des Todesgenius, dem Bruder des Schlafes. Im deutschsprachigen Bereich lagen die Wurzeln für die Popularität des Todesgenius bei Gotthold Ephraim Lessing und Johann Gottfried Herder, die in ihren Texten dieses neue Bild propagierten.

⁸⁶¹ Hafner, Grazer Klassizismus, 1977, S. 2.

Die Trauer der Hinterbliebenen wurde in den Grabdenkmälern zum beherrschenden Thema. Eines der häufigsten Motive stellt die weibliche Trauernde dar. Zu beobachten ist dabei aber, dass Allegorien weniger wichtig werden. Beim Grabmal Loudon hat der Ritter keine allegorische Bedeutung mehr, sondern er stellt eine allgemeine militärische Symbolfigur dar (vgl. Kat. 2). Die zeitgenössische Rezeption nannte die Trauernde am Kenotaph Kaiser Leopolds einmal Religion und einmal weinende Germania (vgl. Kat. 6). Am deutlichsten wird der Bedeutungsverlust der Allegorie am Grabdenkmal der Erzherzogin Marie Christine. Die dort dargestellten Tugenden änderten ihrer Bezeichnungen mehrere Male im Lauf des Entstehungsprozesses (vgl. Kat. 11).

Männliche Trauernde sind auf den Grabdenkmälern selten zu finden, da die Trauer weiblich definiert wurde. Eine wichtige Rolle für das Bild der Trauernden spielten die antiken Skulpturen der „Dacia“ und der „Niobe“, die als „Prototypen“ für den Ausdruck fungierten. Ein bisher unbekannter Aspekt am Grabmal Kaiser Leopolds ist, dass die dortige Trauernde, die den Gesichtstypus der Niobe wiederholt, damit auch speziell auf seine Person als Antikensammler anspielt. Bereits als Großherzog der Toskana brachte Leopold die Niobidengruppe von Rom nach Florenz in die Uffizien, wo ihnen ein eigener Ausstellungssaal erbaut wurde (vgl. Kat. 6).

Auf die wichtige Ikonographie der Seele in Form des Schmetterlings bzw. einer weiblichen Figur wurde nicht in einem eigenen Kapitel, sondern bei einzelnen Grabdenkmälern eingegangen. Das im Klassizismus besonders populäre Motiv des Schmetterlings deutet die Metamorphose von der Raupe zum Schmetterling an und steht symbolisch für die Auferstehung (vgl. Grabmal Lorenz Rollett, Kat. 19). Eine weibliche, schwebend dargestellte Figur verkörpert die Reise der Seele ins Jenseits. Diesem „rising soul Typus“ entspricht das Grabdenkmal der Barbara Rottmann (vgl. Kat. 18).

Die Arbeit erbrachte vor allem hinsichtlich des Oeuvres von einzelnen in Wien arbeitenden Künstlern eine ganze Reihe von Neuentdeckungen und Zuschreibungen:

Am Anfang steht das bisher unbekannte Grabmal der Gräfin Wallsegg (vgl. Kat. 3). Es erweitert die Kenntnisse zu Benedikt Henrici, einem Architekten und Bildhauer, dessen Arbeiten noch wenig erforscht sind und der hier mit Johann Martin Fischer zusammenarbeitete. Johann Martin Fischer, einem Klassizisten der ersten Generation, wurde auf Grund der Ähnlichkeit mit gesicherten Werken außerdem das Grabdenkmal Doblhoff zugeschrieben (vgl. Kat. 4).

Das Oeuvre von Leopold Kiesling konnte durch Quellenstudium erweitert werden, neu

identifiziert wurde das Kenotaph für Friedrich Karl Anton von Dalberg-Ostein (vgl. Kat. 27). Auf Grund des Stils wurden Kiesling noch zwei weitere Grabdenkmäler - das Grabdenkmal Johann Friedrich von Löhr und eine Trauerfigur am Hietzinger Friedhof - neu zugeschrieben (vgl. Kat. 22 und 25).

Ebenfalls bisher unbekannt war, dass Giovanni Pisani der Schöpfer des Portraits von Bischof Kossakowski für dessen Grabdenkmal in Baden ist. Dieser heute weitgehend vergessene Künstler betrieb bis 1814 in Wien ein großes Atelier (vgl. Kat. 15). Auch das Grabmal der Barbara Rottmann (vgl. Kat. 18) von Pietro Finelli wurde bis jetzt in der kunsthistorischen Forschung zur Skulptur in Wien nicht beachtet. In der lokalen Literatur gibt es zudem noch eine falsche Zuschreibung an seinen Bruder Carlo Finelli. Hier konnte die notwendige Differenzierung von Pietro und Carlo Finelli durch erneute, umfassende Recherchen des Quellenmaterials vorgenommen werden.

Ein wichtiges Ergebnis der Arbeit ist auch, dass ein neues Werk von Johann Nepomuk Schaller identifiziert werden konnte. Zu einem bisher nur als Entwurf bekannten Grabmal im Kupferstichkabinett der Akademie existiert ein passendes Relief im Depot des Wien Museums (vgl. Kat. 34).

Ein bisher in der Forschung zu Josef Klieber unbekanntes Werk ist das Grabdenkmal von Johann Baptist Lampi (vgl. Kat. 36). Eine von Klieber ursprünglich für das Grabdenkmal Carl Peter Goebel geschaffene Madonna konnte in Zweitverwendung an einem Grabmal am Friedhof Ober St. Veit entdeckt werden. Diese Statue wird zwar in der Literatur erwähnt, galt aber als verschollen (vgl. Kat. 29). Weitere Zuschreibungen an Klieber sind die Grabdenkmäler Stephan Mükisch und Anna Kronfels (Kat. 32, Kat. 37).

Beim Grabdenkmal Quodvulteus Rollett konnte durch den im Badener Rollettmuseum aufgefundenen Vertrag als Schöpfer der weitgehend unbekannte Bildhauer Michael Nesselthaler identifiziert werden (vgl. Kat. 20).

Erstmals wird auch ein Grabrelief von Joseph Käßmann, das die Malerin Pauline von Koudelka-Schmerling zeigt, in einem größeren Zusammenhang vorgestellt. Elisabeth Gasselseder hatte ihm dieses Relief schon 1966 zugeschrieben, allerdings an einer so versteckten Stelle, dass es von der Forschung nicht rezipiert wurde (vgl. Kat. 42).

Aus den im Katalog vorgestellten Grabdenkmälern ergibt sich im untersuchten Zeitraum folgende Situation der Bildhauerei:

Die Arbeiten von Franz Anton Zauner, der 1781 von seinem Stipendium der Akademie in Rom nach Wien zurückgekehrt war, markieren Ende der 80er Jahre des 18. Jahrhunderts den Beginn des Klassizismus in Wien. Zauner vertrat eine antiquarisch-archäologische

Rezeptionsorientierung,⁸⁶² wie dies seine Grabdenkmäler für Fries, Loudon und Kaiser Leopold II. zeigen (vgl. Kat. 1, 2, 6). Der Realismus in den Portraits der Grafen Fries und der Typus des Grabdenkmals dokumentieren außerdem den Einfluss der zeitgenössischen römischen Skulptur auf sein Werk.

Johann Sautner, Franz Christian Thaler und Franz Käßmann waren Schüler von Zauner und die von ihnen geschaffenen Grabdenkmäler für Collin, Clerfayt und Mack sind auch vom Stil ihres Lehrers beeinflusst (vgl. Kat. 21, 9, 7).

Der ersten Generation der Klassizisten gehörte auch Zauners Konkurrent Johann Martin Fischer an, der ebenfalls Aufträge vom Hochadel und Klerus für Grabdenkmäler bekam. Beispiele sind das Grabdenkmal der Anna Gräfin von Wallsegg bzw. das des Bischof Kerens, die seinen strengen, an der Antike orientierten Stil zeigen (vgl. Kat. 3, 5).

Antonio Canova dominierte als Leitfigur in den nachfolgenden Jahrzehnten die Bildhauerei in Wien. Mit dem Grabdenkmal für Erzherzogin Marie Christine, wo ein Trauerzug mit Figuren langsam auf den Eingang der Pyramide zuschreitet, hatte er 1789–1805 eines der meistbewunderten Werke seiner Zeit geschaffen. (vgl. Kat. 11).

In seinem Sog kamen auch andere oberitalienische Künstler in die Stadt, wie Pietro Finelli oder Giuseppe Pisani, die beide mit Grabdenkmälern im Katalog vertreten sind (vgl. Kat. 18, 15). Pisani führte in Wien ein großes Atelier und wurde von der kaiserlichen Familie gefördert.

Parallel dazu arbeiteten in der Stadt als Bildhauer Mitglieder der Wiener Akademie, die als Stipendiaten in Rom gewesen waren, wie Leopold Kiesling oder Johann Nepomuk Schaller. Während ihrer Zeit in Rom hatten sie engen Kontakt zu Canova gehabt, da sie in seinem Atelier arbeiten durften. Beide Künstler beziehen sich im Stil und in der Typologie ihrer Arbeiten auch auf die Innovationen, die Canova auf dem Gebiet des Grabmals entwickelt hatte. Beispiele dafür sind Kieslings Trauerfigur vom Grabmal Zeis (vgl. Kat. 25), das Kenotaph für Graf Dalberg-Ostein (vgl. Kat. 27) oder Schallers Genius vom Grabmal Pillersdorf (vgl. Kat. 24).

Leopold Kiesling arbeitete bei Bedarf auch in einem mehr archäologischen Stil. Durch seinen langen Romaufenthalt und seine intensiven Studien in Museen hatte er gute Kenntnisse über

⁸⁶² Schemper, Etablierung, 1995, S. 262.

antike Sepulkralkultur. Daher wurde Kiesling wegen der Ähnlichkeit mit stadtrömischen Urnen das Grabdenkmal Löhr zugeschrieben (vgl. Kat. 22) bzw. verdeutlicht diesen Stil das an antiken Sarkophagformen orientierte Grabdenkmal Johann Peter Frank (vgl. Kat. 28). Johann Nepomuk Schaller hat sich ebenfalls deutlich mit der Antike auseinandergesetzt. Dies dokumentieren der Todesgenius am Grabmal Pillersdorf, der streng dem Eros von Centocelle folgt (vgl. Kat. 24), bzw. das Grabrelief aus dem Wien Museum, das die antike Gruppe von Amor und Psyche wiederholt (vgl. Kat. 35). Gleichzeitig zeigen Schallers Arbeiten im Ausdruck ein gewisses Sentiment, das wiederum auf den Einfluss Canovas zurückgeht. Ebenfalls ein Romstipendiat war Josef Käßmann, der in seinem Werk aber vor allem Einflüsse Berthel Thorvaldsen, des anderen großen internationalen Vorbildes, verarbeitete. Das von Käßmann geschaffene Relief am Grabdenkmal Pauline Koudelka-Schmerling (vgl. Kat. 42) entstand 1840. Es ist das späteste in die vorliegende Arbeit aufgenommene Denkmal und dokumentiert, wie langlebig die klassizistischen Formen im Bereich des Grabmals waren. Zur selben Zeit gab es schon andere Lösungen, die dem neu aufgekommenen Geist der nazarenisch orientierten Romantik verpflichtet waren. So verwendete Johann Nepomuk Schaller bei seinem 1816 in Rom entstandenen Entwurf für das Grabdenkmal von Andreas Hofer bereits Renaissanceformen.⁸⁶³

Allgemein dokumentiert die Arbeit, dass die dauerhafte Konstruktion von Erinnerung in Form eines Grabdenkmals um 1800 für die Auftraggeber eine sehr wichtige Rolle gespielt hat und für die ausführenden Künstler eine lohnende Aufgabe darstellte. Es ist zu hoffen, dass die Grabdenkmäler damit stärker in den Blickpunkt des öffentlichen Interesses treten, vor allem jene, die durch ihre Aufstellung im Freien ohne Schutz vor der Witterung in ihrem Bestand gefährdet sind.

⁸⁶³ Vgl. zu dem Entwurf: Reiter, Cornelia: „Akademischer“ Klassizismus versus „Nazarenische Romantik“. Josef Klieber und Johann Nepomuk Schaller als Antipoden an der Wiener Akademie und das Fortleben romantischer Strömungen in der Bildhauerei. In: Frodl, Geschichte der Kunst in Österreich 19. Jhd., 2002, S. 452.

III. ANHANG

10 Literaturverzeichnis

Ungedruckte Quellen:

Codex Cartenschmid: Abbildung Aller Epitaphien und Gruftsteine der sämmtlichen Kirchen zu Wien und einigen Gottes-Aeckern ausser den Linien. Auf Verlangen des Hoch-Wohlgebohrnen Herrn Grafen Ignatz von Fuchs, Oberstablmeister im Erzherzogtum Oesterreich Unter und Ober der Enns, Gesammelt und Gezeichnet von Gebhard Gartenschmid, Wappenmahler in dem k. k. Department der Heraldik. 8 Bände Handschriftensammlung der Budapester Széchény-Bibliothek, fol. Germ. 1529 um 1810/20

Eine Fotokopie der Bände befindet sich in der Forschungsstelle für Geschichte des Mittelalters. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Inschriften des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Wien 1, Fleischmarkt 22.

Nachlass Anton Rollett, Stadtarchiv Baden

Chronik der Pfarre Neulerchenfeld, 1. Teil 1690–1890, handschriftliches Manuskript, o. J.

Sterbebuch der Pfarre Altsimmering

Gedruckte Quellen, Literatur:

Adel, Collin, 1967

Adel, Kurt (Hrsg.): Heinrich Joseph von Collin. Auswahl aus dem Werk, Wien 1967

Anonym, Denkmal der Freundschaft, 1804

Anonym: Die Kunst, geliebten Abwesenden ein Denkmahl der Freundschaft und sanften Erinnerung mit wenig Aufwand in seinem Zimmer zu errichten. Ein Beitrag zur Verschönerung des Ameublements, Wien 1804

Anonym, St. Laurenz, 1955

Anonym: Unsere Pfarre St. Laurenz: in: Altsimmeringer Pfarrblatt (VII. Jg.), Nr. 8, Juli 1955

Anonym: Festschrift St. Laurenz, 1976

Festschrift St. Laurenz. Von der Wehrkirche zum Pfarrzentrum, Wien 1976

Ariès, Geschichte, 1982

Ariès, Philippe: Geschichte des Todes, München 1995⁷ (1. Auflage 1982)

Arndt, Karl: Denkmal und Grabmal, 1979

Arndt, Karl: Denkmal und Grabmal. Notizen zur Entwicklung seit dem 18. Jahrhundert. In:

Boehlke, Wie die Alten, 1979, S. 17–26

Arnegger, Sinzendorf, 2000

Arnegger, Katharina: Das Geschlecht der Sinzendorf, Diss. Univ. Wien 2000

Aurenhammer, Fernkorn, 1959

Aurenhammer, Hans: Anton Dominik Fernkorn, Wien 1959

Badura-Skoda, Schubert, 1999

Badura-Skoda, Eva/Gruber, Gerold W. etc. (Hrsg.): Schubert und seine Freunde, Wien/Köln/Weimar 1999

Bianchi, Rom, 1971

Bianchi Bandinelli, Ranuccio: Rom – das Ende der Antike. Die Römische Kunst in der Zeit von Septimus Severus bis Theodosius I., München 1971

Bandion, Pfarrkirche Penzing, 1993

Bandion, Wolfgang J.: Wien Penzing. Pfarrkirche zum Hl. Jakobus d. Ä., Salzburg 1993

Bauer, Friedhofsführer, 2004

Bauer, Werner T.: Wiener Friedhofsführer. Genaue Beschreibung sämtlicher Begräbnisstätten nebst einer Geschichte des Wiener Bestattungswesens, Wien, 2004⁵ (ergänzte und vollständig überarbeitete 5. Auflage)

Becker, Landschaften, 1879

Becker, Moritz Alois: Niederösterreichische Landschaften mit historischen Streiflichtern. Schottwien – Gloggnitz – Wartenstein – Hernstein, Wien 1879

Behrmann/Karsten, Grab, Kult, Memoria 2007

Behrmann, Carolin/ Karsten, Arne/ Zitzlsperger, Philipp (Hrsg.): Grab, Kult, Memoria. Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung, Köln/Weimar/Wien 2007

Berger, Spuren, 1989

Berger Günther: Spuren der Vergänglichkeit. Aufgelassene und verschwundene Friedhöfe in Wien. In: Wiener Geschichtsblätter, Beiheft 1/1989, S. 1–12 (=Veröffentlichung des Wiener Stadt- und Landesarchivs, B. 24, 1989)

Bergmann, Numismatik, 1858

Bergmann, Joseph: Pflege der Numismatik in Österreich im XVIII. und XIX. Jahrhunderte. Das k. k. Moderne Münz- und Medaillencabinet von 1783–1797 und das k. k. Münz- und Antikencabinet unter Director Neumann von 1798–1816, Wien 1858

Bertsch, Ephemere, 1994

Bertsch, Christoph: Das Ephemere fordert Dauerhaftigkeit. Einige Anmerkungen zur Politischen Ikonographie der Habsburgischen Triumphbögen im 18. Jahrhundert. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege, Heft 1/2, 1994, S. 42–49

Biedermann, Friedhofskultur, 1978

Biedermann, Wolfgang: Friedhofskultur in Wien im 19. Jahrhundert. Das Bestattungswesen vom Josephinismus bis zur Gründerzeit, Dissertation Univ. Wien 1978, 2 Bände

Bloch, Tod, 1979

Bloch, Peter: Der Tod aus der Sicht der Hinterbliebenen. In: Boehlke, Wie die Alten den Tod gebildet, 1979, S. 27–36

Bloch, Heroen, 1980

Bloch, Peter: Heroen der Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft. In: Trier Eduard/Weyres Willy (Hrsg.) Kunst d. 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. IV, Plastik, Düsseldorf 1980, S. 281–346

Bloch, Umgang, 1987

Bloch, Peter: Vom Umgang mit den Toten. In: Kat. Oh ewich, 1987, S. 167–184

Böck, Merkwürdigkeiten, 1823

Böck, Franz Heinrich: Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenz-Stadt Wien und ihrer nächsten Umgebungen. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde, Teil 1 und 2, Wien 1823

Boehlke, Wie die Alten den Tod gebildet, 1979

Boehlke, Hans Kurt (Hrsg.): Wie die Alten den Tod gebildet - Wandlungen der Sepulkralkultur 1750–1850, Kasseler Studien zur Sepulkralkultur, Band 1, Mainz 1979

Boehlke, Kirchhof, 1984

Boehlke, Hans Kurt (Hrsg.): Vom Kirchhof zum Friedhof - Wandlungsprozesse zwischen 1750 und 1850, Kasseler Studien zur Sepulkralkultur, Band 2, Kassel 1984

Bösel/Krasa, Monumente, 1994

Bösel, Richard/Krasa, Selma: Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession; eine Ausstellung des Kulturkreises Looshaus und der Graphischen Sammlung Albertina [Looshaus, 5. Mai bis 3. Juli 1994], Wien 1994

Bol, Villa Albani, 1989

Bol, Peter C. (Hrsg.): Katalog der antiken Bildwerke I (=Forschungen zur Villa Albani), Berlin 1989

Branky, Puppe und Schmetterling, 1901

Branky, Franz: Puppe und Schmetterling als Symbol eines Grabdenkmales. In: Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, 18. Jg., Nr. 10, Oktober 1901, S. 87–88

Braun, Jenseits, 1996

Braun, Hans-Jürgen: Das Jenseits. Die Vorstellung der Menschheit über das Leben nach dem Tode, Zürich 1996

Brauneis, Mozart Requiem, 1993

Brauneis, Walter: „Dies irae, Dies illa – Tag des Zornes, Tag der Klage“. Auftrag, Entstehung und Vollendung von Mozarts „Requiem“. In: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, Band 47/48 (1991/92) Wien 1993, S. 33–36.

Breyer, Frank, 1983

Breyer, Harald: Johann Peter Frank - Fürst unter den Ärzten Europas, Leipzig 1983

Buchinger, Monument, 1996

Buchinger, Günther: Das Kalksburgener Monument – Ein Werk des Revolutionsklassizismus in Wien. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 50. Jg. (1996), Heft 3, S. 207–208

Burg, Zauner, 1915

Burg, Hermann: Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich, Wien 1915

Busch, Sentimentalisches Bild, 1993

Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993

Buttlar, Grab im Garten, 1995

Buttlar, Adrian von: Das Grab im Garten. Zur naturreligiösen Deutung eines arkadischen Gartenmotivs. In: Wunderlich, Heinke (Hrsg.): „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert, Tagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 20. – 23. 11. 1991, Heidelberg 1995, S. 79–119

Calliano, St. Helena, 1920

Calliano, Gustav: Die Geschichte der Pfarrkirche St. Helena bei Baden, Baden 1920

Capra, Laudongrab, 1968

Capra, Maria: Das Laudon-Grab in Hadersdorf, in: Penzinger Museumsblätter, Heft 18, Wien 1968, S. 309–313

Colvin, Architecture and the after-life, 1991

Colvin, Howard: Architecture and the after-life, New Haven/London, 1991

Conversationsblatt

Conversationsblatt. Zeitschrift für wissenschaftliche Unterhaltung, Jg. 1819, 1820

Curl, Celebration of Death, 1980

Curl, Stevens James: A Celebration of Death. An Introduction to some of the buildings, monuments and settings of funerary architecture in the Western European Tradition, London/New York 1980

Croll, Haydn, 1987

Croll, Gerhard/Vössing, Kurt: Johann Michael Haydn. Sein Leben, sein Schaffen, seine Zeit, Salzburg 1987

Cséfalvay, Esztergom, 2002

Cséfalvay, Pál: Die Basilika, der Domschatz und der Burgberg zu Esztergom, Budapest 2002

Czeike, Wienlexikon, 1992–2004

Czeike, Felix: Historisches Lexikon Wien. Band 1–6, Wien 1992–2004

Dehio Steiermark, 1982

Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark (ohne Graz), Wien 1982

Dehio Wien, 1996

Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien. X. bis XIX. und XXI. bis XXIII. Bezirk, Wien 1996

Dehio Wien, 2003

Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien I. Bezirk - Innere Stadt, Wien 2003

Dehio Niederösterreich, 2003

Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Niederösterreichs. Südlich der Donau, 2 Teile, Horn/Wien 2003

Delafosse, Iconologie, 1771

Delafosse, Jean Charles: Nouvelle iconologie historique ou attributs hiéroglyphiques qui ont pour objets les quatre Elements, les quatre Saisons, les quatre Parties du Monde, Paris 1771

Denk, Wieselburg, 1953

Denk, Stefan: Kirchliche Altertümer in der Pfarre Wieselburg, Amstetten 1953

Deutsch, Schubert, 1996

Deutsch, Otto Erich: Schubert. Die Dokumente seines Lebens, erweiterter Nachdruck der 2. Auflage Leipzig 1980, Wiesbaden/Leipzig/Paris 1996

Dietrichstein, Denkmal, 1813

Dietrichstein, Moriz von: Über das Denkmahl des k. k. Hofrathes und Ritters des Leopold-Ordens Heinrich Joseph Edler von Collin, Wien 1813

Dizionario biografico degli italiani

Caravale, Mario (Hrsg.): Dizionario biografico degli italiani, bisher erschienen Bd. 1–68 (Malatucca - Mangelli), Roma 1960–2007

Döring, Denkmalverständnis, 1990

Döring, Jürgen: Das „Zeitalter der Monumenten-Wuth“. Zum Denkmalverständnis um 1800 in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Band 29, 1990, S. 111–149

Drescher, Grabdenkmale, 1979

Drescher, Kurt: Die Grabdenkmale in und um die Badener Kirchen, Baden 1979

Einholz, Grabsteine Bühnenkünstler, 1990

Einholz Sibylle: „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze ... Grabsteine bedeutender Bühnenkünstler des 19. Jahrhunderts auf den historischen Friedhöfen in Berlin-Kreuzberg“. In: Festschrift für Peter Bloch (hrsg. von Hartmut Krohm), München 1990, S. 283–296

Einholz, Berliner Sepulkralplastik, 1990

Einholz, Sibylle: Was der Nachwelt bleibt - Einblicke in die Berliner Sepulkralplastik. In: Kat. Ethos und Pathos, Berlin 1990, S. 257–280

Englebert, L'enterrement, 1965

Englebert, Georges: L'enterrement du Feldmaréchal Charles-Joseph Prince de Ligne. In: Revue Internationale d'Histoire Militaire, No 24, 1965, S. 355–364

Fischer/Zander, Weiblichkeit, 2004

Fischer, Norbert/Zander Sylvia: Tod, Trauer und Weiblichkeit in der Grabmalkultur vom späten 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert. Teil 1 und 2; In: Ohlsdorf Zeitschrift für Trauerkultur, Nr. 85 und 86, Ohlsdorf 2004 (Online Ausgabe siehe: www.fof-ohlsdorf.de)

Fischer, Brukenthal, 2007

Fischer, Lisa: Eden hinter den Wäldern. Samuel von Brukenthal: Politiker, Sammler, Freimaurer in Hermannstadt/Sibiu, Wien/Köln/Weimar 2007

Flüggen, Bühnenlexikon, 1892

Flüggen, Ottmar Gustav: Biographisches Bühnenlexikon der Deutschen Theater von Beginn der Deutschen Schauspielkunst bis zur Gegenwart, München 1892

Friedensblätter

Friedensblätter. Eine Zeitschrift für Leben. Literatur und Kunst, 31. Oktober 1815

Frimmel, Plastiker, 1912

Frimmel, Theodor: Einige österreichische Plastiker des 18. und frühen 19. Jahrhundert. In: Wiener Zeitung 28. März 1912, S. 13

Frodl, Geschichte der Kunst Österreich, 19. Jhd, 2002

Frodl, Gerbert (Hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert, Band 5, München/Berlin/London/New York 2002

Füssli, Annalen, 1802

Füssli, Hans Rudolph: Annalen der bildenden Künste für die Österreichischen Staaten, Teil 2, 1802

Gaheis, Wanderungen, 1801-1809

Gaheis, Franz de Paula: Wanderungen und Spazierfahrten in die Gegenden Wiens, 2. umgearbeitete und vermehrte Auflage, Wien 1798–1808, Band 1–9

Gasselseder, Koudelka-Schmerling, 1966

Gasselseder, Elisabeth: Pauline von Koudelka-Schmerling. Blumen und Früchte. Ausstellung Galerie Sanct Lucas, Wien 1966, S. 5–7

Gause-Reinhold, Christinendenkmal, 1990

Gause-Reinhold, Angelika: Das Christinen-Denkmal von Antonio Canova und der Wandel in der Todesauffassung um 1800. Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte 15, Frankfurt a. M./Bern/New York 1990

Gerlach, Alte Grabmalkunst, 1909

Alte Grabmalkunst. Eine Sammlung künstlerischer charakteristischer Grabmäler Deutschlands und Österreichs aus der Zeit Anfang des 15. Jhd. bis Anfang des 19. Jhd. Photographisch Naturaufnahmen von Martin Gerlach, Vorwort von Josef Dernjac, Wien 1909 (= Die Quelle XI)

Gerlach, Antikenstudien, 1973

Gerlach, Peter: Antikenstudien in Zeichnungen klassizistischer Bildhauer, München 1973

Grabner, Naturärzte, 1961

Grabner, Elfriede: Naturärzte und Kurpfuscher in der Steiermark. In: Zeitschrift des historischen Vereins für Steiermark, 52. Jg., 1961, S. 84–87

Grabner, Malerei und Skulptur, 1999

Grabner, Sabine: Malerei und Skulptur des 19. Jahrhunderts. 1790–1890. In: Toman, Rolf (Hrsg.): Wien - Kunst und Architektur, Köln 1999, S. 216–272

Grassegger, Grabdenkmäler, 1990

Grassegger Friedrich: Grabdenkmäler in der Steiermark zwischen 1780 und 1860. Ein Beitrag zur Erforschung der Sepulkralkultur des 19. Jahrhunderts in Österreich, Diplomarbeit Univ. Wien 1990

Grodziski, Galizien-Lodomerien, 1996

Grodziski, Stanislaw: Das Königreich Galizien-Lodomerien und die Bukowina im Kaisertum Österreich (1772–1848). In: Kaisertum Österreich 1804–1848. Ausstellungskatalog Schallaburg, Bad Vöslau 1996, S. 55–66

Großes Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur, 2002, 2005

Zentralinstitut für Sepulkralkultur Kassel (Hrsg.), Sörries, Reiner (Bearb.): Großes Lexikon der Bestattungs- und Friedhofskultur. Wörterbuch zur Sepulkralkultur. Band 1, Volkskundlich- kulturgeschichtlicher Teil: Von Abdankung zur Zweitbestattung, Braunschweig 2002; Band 2 Archäologisch-Kunstgeschichtlicher Teil: Von Abfallgrube bis Zwölftafelgesetz, Braunschweig 2005

Hafner, Spöck, 1975

Hafner, Otfried: Fortunat Spöck, Wunderdoktor und auch Gewerke in Alt-Graz. In: Neue Zeit Graz, 6. April 1975

Hafner, Grazer Klassizismus, 1977

Hafner, Otfried: Zur Grazer Kunstgeschichte des Klassizismus. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, Nr. 1, 1977, S. 1–6

Hagen, Antike in Wien, 2002

Hagen, Bettina: Antike in Wien. Die Akademie und der Klassizismus um 1800, Mainz am Rhein 2002

Hagen, Kiesling, 1994

Hagen, Bettina: Der Bildhauer Leopold Kiesling und seine Werke. Diplomarbeit Univ. Wien 1994

Hajós, Romantische Gärten, 1989

Hajós, Géza: Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien, Wien/Köln 1989

Hajós, Schönbrunner Schlossgärten, 1995

Hajós, Beatrix: Die Schönbrunner Schlossgärten. Eine topographische Kulturgeschichte, Wien/Köln/Weimar 1995

Hamann, Habsburgerlexikon, 1988

Hamann, Brigitte: Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, Wien 1988

Hammer-Purgstall, Briefe Ernstbrunn, 1819

Hammer(-Purgstall), Joseph: Briefe aus und über Ernstbrunn. In: Sartori, Franz (Hrsg.): Österreichs Tibur oder Natur- und Kunstgemälde aus dem österreichischen Kaiserthume, Wien 1819, S. 1–49

Hammer-Purgstall, Denkmal, 1821

Hammer[-Purgstall], Joseph: Denkmal auf das Grab der beyden letzten Grafen von Purgstall. Gesetzt von ihrem Freunde Joseph von Hammer. Gedruckt als Handschrift für Freunde. Wien 1821

Hammer-Purgstall, Inschriften, 1850

[Hammer-Purgstall, Joseph]: Inschriften zu Hainfeld in Steiermark, Wien 1850

Hammer-Purgstall, Erinnerungen, 1940

Hammer-Purgstall, Joseph von: Erinnerungen aus meinem Leben (1774–1852), Wien 1940 (= „Fontes rerum Austriacarum“ 70. Band, 2. Abteilung 1940)

Hammer-Purgstall, Führer, 1959

Kulturreferat der Stadt Klosterneuburg (Hrsg.): Hammer-Purgstall in Klosterneuburg Weidling. Ein Führer durch die Hammer-Purgstall-Gedenkstätten in Klosterneuburg Weidling, Klosterneuburg 1959

Hampeis, Epigraphik, 1833

Hampeis, E. M.: Chronologische Epigraphik der Friedhöfe Wiens, Wien 1833 1. Band (nur 1 Band erschienen)

Happe, 1991

Happe, Barbara: Die Entwicklung der deutschen Friedhöfe von der Reformation bis 1870, Tübingen 1991

Happe, Friedhöfe der Aufklärung, 2005

Happe, Barbara: „Tod ist nicht Tod - ist nur Veredelung sterblicher Natur“. Friedhöfe in der Aufklärung. In: Fischer, Norbert/Herzog, Markwart (Hrsg.): Nekropolis: Der Friedhof als Ort der Toten und der Lebenden. Stuttgart 2005 (=Irseer Dialoge. Kultur und Wissenschaft interdisziplinär, Bd. 10), S. 35–57

Hartmann, Genien, 1969

Hartmann, Jörgen Birkedal: Die Genien des Lebens und des Todes. Zur Sepulkralikonographie des Klassizismus. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 12, Tübingen 1969, S. 11–37

Haskell/Penny, Taste, 1981

Haskell, Francis/Penny, Nicholas: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven/London 1981

Hawlik, Der schöne Tod, 1989

Hawlik-van de Water, Magdalena: Der schöne Tod. Zeremonialstrukturen des Wiener Hofes

bei Tod und Begräbnis zwischen 1640 und 1740, Wien/Freiburg/Basel 1989

Hawlik, Kapuzinergruft, 1993²

Hawlik-van de Water, Magdalena: Die Kapuzinergruft. Begräbnisstätte der Habsburger in Wien, Wien/Freiburg/Basel 1993²

Heimatbuch Ottakring

Ottakring. Ein Heimatbuch d. 16. Wiener Gemeindebezirkes. (Hrsg.) von AG für Heimatkunde in Ottakring, Wien 1924

Heinz, Figürliche Künste, 1982

Heinz Günther: Die Figürlichen Künste zur Zeit Joseph Haydns In: Kat. Joseph Haydn in seiner Zeit, Eisenstadt, 1982, S. 175–195

Helbig, Führer, 1963

Helbig, Wolfgang: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Band 1 (Päpstliche Sammlungen im Vatikan und Lateran), Tübingen 1963

Hengerer, Macht und Memoria, 2005

Hengerer, Mark (Hrsg.): Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der frühen Neuzeit, Köln/Weimar/Wien 2005

Herder, Werke

Herder, Johann Gottfried: Sämtliche Werke, hrsg. von Bernhard Suphan, 33 Bände, Berlin 1877–1913, Reprographischer Nachdruck Hildesheim 1967–1968

Hildebrandt, Beitrag, 1950

Hildebrandt, Hans: Ein Beitrag zu Franz Anton Zauners Denkmal der Grafen Fries. In: Form und Inhalt. Kunstgeschichtliche Studien. Otto Schmitt zum 60. Geburtstag, Stuttgart 1950, S. 291–294

Hof- und Staats-Schematismus

Hof- und Staats-Schematismus der kaiserl. auch kaiserl. königl. und erzherzoglichen Haupt und Residenz. Stadt Wien, der daselbst befindlichen höchsten und hohen unmittelbaren Hofstellen, Chargen und Würden, niederen Kollegien, Instanzen und Expedition nebst vielen anderen zum allerhöchsten Hof, der Stadt und den Erblanden gehörigen, geistlichen, weltlichen und Militärabteilungen, Versammlungen Stellen und Ämter, Jahrgang 1781–1814

Holzschuh, Schloss Eisenstadt, 1995

Holzschuh, Gottfried: Zur Baugeschichte des Fürstlich Esterházy'schen Schlosses in Eisenstadt. In: Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten, Mäzene, Eisenstadt 1995

Holm, Amor und Psyche, 2006

Holm, Christiane: Amor und Psyche. Die Erfindung eines Mythos in Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur (1765–1840), München/Berlin 2006

Hormayr, Archiv, 1821, 1822

Hormayr, Josef von: Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, Jg. 1821, 1822

Hinteregger, Gasser 1993

Hinteregger Martina: Das Denkmal und Grabmal bei Hans Gasser, Diplomarbeit Univ. Wien 1993

Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst, 1779–1785

Hirschfeld, Christian Cay Lorenz: Theorie der Gartenkunst, Band 1, Leipzig 1779; Band 2 und 3 Leipzig 1780; Band 4, Leipzig 1782; Band 5, Leipzig 1785

Hohl, Kostüm, 1975

Hohl, Hanna: Sergel, Schadow und die Frage des Kostüms in der Denkmalplastik in: Johan Tobias Sergel. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle 22. Mai–21. Sept. 1975, Hamburg 1975, S. 58–71

Hubert, Sulpture, 1964

Hubert, Gérard: La sculpture dans l'Italie napoléonienne, Paris 1964

Ilg, Kunstverlust, 1895

I[lg, Albert]: Ein Kunstverlust für Wien. In: Die Presse, 18. April 1895, o. S. (Feuilleton)

Irwin, Flaxman, 1979

Irwin, David: John Flaxman. 1755–1826, sculptor, illustrator, designer, London 1979

Irwin, European Tombs, 1981

Irwin, David: Sentiment and Antiquity: European Tombs 1750–1830. In: Wholey, Joachim (Hrsg.): Mirrors of mortality, London 1984

Janecek, Inschriften, 1956

Janecek, Karl: Lateinische Inschriften an Bauwerken und Denkmälern Wiens, Wien 1965

Janetschek, Mödling, 1987

Janetschek, Kurt: Spaziergang durch Mödling, Mödling 1987

Janson, Rezension, 1980

Janson, Horst: Rezension zum Ausstellungskatalog „Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen zur Sepulkralkultur“... In: Kunstchronik. Monatschrift für Kunstwissenschaft und Denkmalpflege, Nürnberg Jg. 33, 1980, Heft 4, S. 126–129

Kapner, Freiplastik, 1970

Kapner, Gerhardt, Freiplastik in Wien, Wiener Schriften, Heft 31, Wien 1970

Karsten, Tod und Verklärung, 2004

Karsten, Arne/ Zitzlsperger, Philipp (Hrsg.): Tod und Verklärung. Grabmalkultur in der frühen Neuzeit, Köln 2004

Kastner, Schubertpark, 2000

Kastner, Richard H.: 75 Jahre Schubertpark. Zur Geschichte einer Wiener Kulturstätte. In: Unser Währing. Vierteljahresschrift des Museumsvereins Währing, Heft 2, 2000, S. 2–27

Kat. Angelika Kaufmann, 1998

Baumgärtel Bettina (Hrsg.) Katalog Angelika Kaufmann 1741–1807 (Retrospektive) Kunstmuseum Düsseldorf u. a., Ostfildern-Ruit 1998

Kat. Bilder vom Tod, 1992

Bilder vom Tod. 168. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. 30. Oktober 1992–10. Jänner 1993, hrsg. von Sylvia Mattl-Wurm, Wien 1992

Kat. Blansko

Illustrierter Katalog des ‚Fürst Salm’schen Eisenwerkes Blansko‘. Niederlage Wien III., Marxergasse 28, Niederlage Brünn, Großer Platz, o. O., o. J. [nach 1821]

Kat. Dannecker, 1987

Holst, Christian: Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer. Katalog der Ausstellung Stuttgart, Band 1, Stuttgart 1987; Gauss, Ulrike: Johann Heinrich Dannecker. Der Zeichner. Katalog der Ausstellung Stuttgart, Band 2, Stuttgart 1987

Kat. Die großen Architekten, 1986

Rychlik, Othmar (Hrsg.): Die großen Architekten der Ringstraßenzeit, ihre Vorläufer und Nachfahren auf dem Lande, Vöslau 1986

Kat. Erfindung der Einfachheit, 2006

Ottomeyer, Hans/Schröder, Albrecht K./Winters, Laurie (Hrsg.): Biedermeier. Erfindung der Einfachheit. Publikation zur den Ausstellungen im Milwaukee Art Museum, Albertina Wien etc., Ostfildern 2006

Kat. Ethos und Pathos, 1990

Peter Bloch/Sibylle Einholz/Jutta von Simson (Hrsg.): Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914, Ausstellungskatalog, Berlin 1990

Kat. Himmeler Blick, 1998

Henning, Andreas/Weber, Gregor J. M.: „Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari, Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlung Dresden, Emsdetten/Dresden 1998

Kat. Jäger, 1961

Franz Jäger – Vater und Sohn. Ausstellungskatalog der Wiener Akademie Nr. 35, Wien 1961

Kat. Kerens, 1992

Heinrich Johann von Kerens, Katalog des Diözesanmuseums St. Pölten, St. Pölten 1992

Kat. Klassizismus in Wien, 1978

Klassizismus in Wien, Katalog der 56. Sonderausstellung, Historisches Museum d. Stadt Wien 1978

Kat. Künstlerleben in Rom, 1991

Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum u. a., Nürnberg 1991

Kat. Lampi, 2001

Mazzocca, Fernando (Hrsg.): Un ritrattista nell’ Europa delle corti. Giovanni Batista Lampi, 1751–1830, Trento 2001

Kat. La Numismatique, 1987

La numismatique au siècle des Lumières 1683–1794. Ausstellung anlässlich der Europalia 87 Österreich. Banque Nationale de Belgique, Münzkabinett Kunsthistorisches Museum Wien, Österreichische Nationalbank, Ausstellungskatalog, Brüssel 1987

Kat. Ligne, 1982

Kat. Charles Joseph Fürst de Ligne. Ausstellungskatalog Albertina 18. 2–28. 3. 1982, Wien 1982

Kat. Marmi degli Zar, 1996

I Marmi degli Zar. Gli Scultori Carraresi all'Ermitage e a Peterhof. Ausstellungskatalog Carrara, Accademia di Belle Arti e Massa, Palazzo Ducale, Milano 1996

Kat. O ewich, 1987

Fischer, Christoph/Schein, Renate (Hrsg.): O ewich is so lanck. Die historischen Friedhöfe in Berlin Kreuzberg – ein Werkstattbericht, Ausstellung im Berliner Landesarchiv, Berlin 1987

Kat. Römische Antikensammlungen, 1998

Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. Ausstellungskatalog der Winckelmann-Gesellschaft in Wörlitz und Winckelmann-Museum Stendal, Mainz 1998

Kat. Sammelust, 2003

Seewald, Jan: Barocke Sammelust. Die Sammlungen des Baron Samuel von Brukenthal. Katalog zur Ausstellung im Haus der Kunst München, Wolfratshausen 2003

Kat. Schubert, 1996

Katalog Franz Schubert – Musikergedenkstätten Historischen Museum der Stadt Wien o. J. [1996]

Kat. Schwäbischer Klassizismus, 1993

Holst, Christian (Hrsg.): Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit. 1770–1830, Ausstellung Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1993 (2 Bände, Katalog- und Aufsatzband)

Kat. Settecento a Roma, 2005

Lo Bianco, Anna (Hrsg.): Il Settecento a Roma, Ausstellung Roma Palazzo Venezia, Cinisello Balsamo (Milano) 2005

Kat. St. Michael, 1988

St. Michael (1288–1988). Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien. Historisches Museum der Stadt Wien, 113. Sonderausstellung, Wien 1988

Kat. Tirolische Nation 1984

Die Tirolische Nation 1790–1820. Ausstellung Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Innsbruck 1984

Kat. Trippel, 1993

Ulrich, Dieter/Sigerist, Daisy: Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen. Ausstellungskatalog Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1993

Kat. Wallsegg und das Mozart Requiem, 1991

Ernst Stranz/ Pfadfindergilde Wartenstein-Gloggnitz (Hrsg.): Graf Wallsegg und das Mozart Requiem. Begleitpublikation zur Ausstellung in der Volksschule in Enzenreith-Wörth bei Gloggnitz, Gloggnitz 1991

Kat. Wallsegg und das Mozartrequiem, 2006

Ernst Stranz/ Pfadfindergilde Wartenstein-Gloggnitz(Hrsg.): Graf Wallsegg und das Mozart-Requiem, Begleitpublikation zur Ausstellung im Museum in der Schlosskirche Gloggnitz, Gloggnitz 2006

Kat. Veneto, 1989

Il Veneto e l'Austria. Vita cultura artistica nelle citta venete 1811–1866, Ausstellungskatalog Verona Palazzo della Gran Guardia, Milano 1989

Kat. Zaubertöne, 1990

Zaubertöne. Mozart in Wien (1781–1791). Ausstellung Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990

Kaulbach, Abschied, 1993

Kaulbach, Hans-Martin: Abschied, Krieg und Trauer. Szenen der Kunst im Bezug zur Zeitgeschichte. in: Kat. Schwäbischer Klassizismus, 1993, S. 209–231

Keller, Propyläen, 1990

Keller, Harald: Die Kunst des 18. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte, Band 10, Sonderausgabe Berlin 1990

Keiblinger, Melk, 1869

Keiblinger, J. F.: Geschichte des Benedictiner-Stiftes in Melk in Niederösterreich, seiner Besitzungen und Umgebungen, Bd. 2, Wien 1869

Kieslinger, Gesteinskunde, 1951

Kieslinger, Alois: Gesteinskunde für Hochbau und Plastik. Fachkunde für Steinmetzen, Bildhauer, Architekten und Baumeister, Wien 1951

Kitlitschka, Grabkult, 1987

Kitlitschka, Werner: Grabkult und Grabskulptur in Wien und Niederösterreich. Vom Historismus zur Moderne, Wien 1987

Klamt, Schmetterling, 1987

Klamt, Johann Christian: Der Schmetterling als Symbol der unsterblichen Seele. In: Kat. Oewich, 1987, S. 221–228

Klein, Propaganda, 1988

Klein, Bruno: L'arco di Lorena. Habsburgische Propaganda in Florenz in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes Florenz, Band 32, Heft 1 / 2, 1988

Knispel, Geschichte der Friedhöfe, 1992

Knispel, Franz: Zur Geschichte der Friedhöfe in Wien, Wien 1992

Koch, Sarkophage, 1993

Koch, Guntram: Sarkophage der römischen Kaiserzeit, Darmstadt 1993

Kohn, Inschriftensammler, 1998

Kohn, Renate: Wiener Inschriftensammler vom 17. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert, Wien 1998

Kolbeck, Käßmann, 1999

Kolbeck, Gertrude: Der Bildhauer Joseph Käßmann und seine Zeit. 1784–1856, Diplomarbeit Univ. Wien 1999

Kräftner, Klassizismus und Biedermeier, 2004

Kräftner, Johann: Klassizismus und Biedermeier. Publikation anlässlich der Ausstellung im Liechtenstein Museum Wien, München/Berlin/London/New York 2004

Krasa, Christinengrabmal, 1967/68

Krasa, Selma: Antonio Canovas Denkmal der Erzherzogin Marie Christine. In: Albertina Studien 5/6, 1967/68, Wien 1970, S. 67–134

Krasa, Schaller, 1977

Krasa-Forian, Selma: Johann Nepomuk Schaller, 1777–1842. Ein Wiener Bildhauer aus dem Freundeskreis der Nazarener, Wien 1977

Krasa, Käßmann, 1988

Krasa, Selma: Der Bildhauer Franz Käßmann und seine Arbeiten für St. Michael. Bemerkungen zu Tradition und Zeitstil in der sakralen Skulptur des Klassizismus in Wien In: Kat. St. Michael, 1988, S. 211–219

Krasa, Franz Denkmal, 1993

Krasa-Florian, Selma: Pompeo Marchesis Kaiser-Franz-Denkmal in Wien. Die kunstpolitischen Beziehungen des Kaiserhofes zu Lombardo-Venetien 1814-1848. In: Archiv und Forschung. Das Haus-, Hof- und Staatsarchiv und seine Bedeutung für die Geschichte Österreichs und Europas. Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, Bd. 20, 1993, S. 202-239

Krasa, Christinendenkmal, 1994

Krasa, Selma: Das Grabmal der Erzherzogin Marie Christine. In: Bösel/Krasa, Monumente, 1994, S. 31–37

Kroupa, Alchemie, 1986

Kroupa, Jiří: Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770–1810 [=Alchemie des Glücks. Spätaufklärung und Mährische Gesellschaft 1770–1810], Kroměříž/Brno 1986

Kuhn-Forte, Antikensammlungen, 1998

Kuhn-Forte, Brigitte: Antikensammlungen in Rom. In: Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. Ausstellung der Winckelmann-Gesellschaft in Wörlitz, Mainz a. Rhein 1998

Kunisch, Loudons Nachruhm, 1999

Kunisch, Johannes: Loudons Nachruhm. Die Geschichte einer Sinnstiftung, Opladen/Wiesbaden 1999 (hg. von der Nordrhein-Westfälischen Akademie der

Wissenschaften)

Lederer, Collin, 1921

Lederer, Max: Heinrich Joseph von Collin und sein Kreis. Briefe und Aktenstücke, Wien 1921 (Hg: Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Archiv für Österreichische Geschichte 109. Band, 1. Hälfte)

Leisching, Altwiener Grabsteine, 1902

Leisching, Julius: Alt Wiener Häuser und Grabsteine. In: Kunst und Kunsthandwerk. Monatschrift des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 1902, S. 581–590

Leisching, Gusseisen, 1917

Leisching, Eduard: Über Gusseisen mit besonderer Berücksichtigung des österreichischen Kunsteisengusses. In: Kunst und Kunsthandwerk. Monatschrift XX. Jg. 1917, S. 185–218

Lesky, Medizinische Schule, 1965

Lesky, Erna: Die Wiener Medizinische Schule im 19. Jahrhundert, Graz/Köln 1965

Lesky, Meilensteine, 1981

Lesky, Erna: Meilensteine der Wiener Medizin. Große Ärzte Österreichs in drei Jahrhunderten, Wien/München/Bern 1981

Lessing, Wie die Alten, 1769

Lessing, Gotthold Ephraim: Wie die Alten den Tod gebildet (1769) zitiert nach: G. E. Lessing. Gesammelte Werke, Neue Rechtmäßige Ausgabe, Bd. 5, Leipzig 1855, S. 272–335

Licht/Finn, Canova, 1983

Licht, Fred/Finn, David: Antonio Canova – Beginn der modernen Skulptur, München 1983

Lilli, Aspetti, 1991

Lilli, Maria Sofia: Aspetti dell arte neoclassica. Sculture nelle chiese romane 1780 – 1845, Istituto nazionale di Studi Romani, Roma 1991

Lind, Grabdenkmäler, 1859

Lind, Karl: Grabdenkmäler in NÖ. In: Berichte und Mitteilungen des Alterthumsvereines zu Wien, Band III, Wien 1859, S. 311

Lippold, Skulpturen, 1956

Lippold, Georg: Die Skulpturen des Vaticanischen Museums, Berlin/Leipzig 1956

Loidl, Penzing, 1974

Loidl, Franz: Pfarrkirche Penzing. Haller'sches Grabmahl. In: Beiträge zur Wiener Diözesangeschichte, Beilage des Wiener Diözesanblattes, 15. Jg. Nr. 5, 1974, S. 39

Ludwig, Grabmal, 1959

Ludwig, V.O.: Das Hammer-Purgstall-Grabmal auf dem Weidlinger Friedhof. In: Hammer-Purgstall, Führer 1959, S. 45–48

Lurker, Wörterbuch Symbolik, 1991

Lurker, Manfred: Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart, 1991⁵

Mariuz, Canova, 2003

Mariuz, Paolo: Antonio Canova: la „Memoria onoraria del principe Prosper von Sinzendorf“ ovvero „Stele di Ottavio Trento“. In: *Arte Veneta. Rivista di storia dell'arte*, Bd. 60, Milano 2003, S. 131–137

Mattl-Wurm, Wien, 1999

Mattl-Wurm, Sylvia: Wien vom Barock bis zur Aufklärung, (=Geschichte Wiens, Band IV), Wien 1999

Matsche- von Wicht, Grabmal, 1979

Matsche- von Wicht, Betka: Das Grabmal im Landschaftsgarten. In: Boehlke, Wie die Alten den Tod gebildet, 1979, S. 45–56

Matsche- von Wicht, Kriegerdenkmal, 1994

Matsche- von Wicht, Betka: Zum Problem des Kriegerdenkmals in Österreich in der Ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Koselleck, Reinhard/Jeismann, Michael (Hrsg.): *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler der Moderne*, München 1994

Mayer, Mack, 1904

Mayer von Rosenau, David Sylvester: Gedenkschrift eines verdienstvollen Wiener Bürgers Franz Edler von Mack Hofjuwelier der Kaiserin Maria Theresia und seine Bedeutung für Kalksburg, Mauer und Umgebung, Atzgersdorf bei Wien 1904

Meissner, Doblhoff, 1993

Meissner Hans: Die Doblhoffs und Baden-Weikersdorf. Vom Fürstendiener zum Industriemanager. (= Neue Badener Blätter, Band 4) , Baden 1993

Meissner, Nachlaß Rollett, 1995

Meissner, Hans: Nachlaß Anton Rollett, Rollettmuseum, Baden, o. J. [ca. 1995]

Memmesheimer, Typologie, 1969

Memmesheimer, Paul Arthur: Das klassizistische Grabmal. Eine Typologie, Dissertation Bonn 1969

Messerer, Gedanken, 1963

Messerer, Wilhelm: Zu extremen Gedanken über Bestattung und Grabmal um 1800. In: *Probleme der Kunstwissenschaft*, Band I, Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jhd., Berlin 1963, S. 172–195

Mikocka-Rachubowa, Canova, 2001

Mikocka-Rachubowa, Katarzyna: Canova jego Krag i Polacy, okolo 1780–1850 [Canova, sein Kreis und die Polen, um 1780–1850], 3 Bände, Warszawa 2001

Mollo, Wien's Gebäude und Monumente, 1822

Mollo, Tranquillo: Wien's vorzüglichste Gebäude und Monumente, Wien o. J. (1822); Nachdruck mit einer Einführung von Robert Wagner, Graz 1986

Monatsblatt Altertums-Verein, 1895, 1901, 1915, 1916

Monatsblatt des Altertum-Vereins zu Wien

Moritz, Götterlehre, 1791/1948

Moritz, Karl Philipp: Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten. Nachdruck der Ausgabe 1791, Lahr 1948

Nagler, Künstlerlexikon

Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 37, München 1839

Nahmrod, Villa Borghese, 1988

Nahmrod, Enzra: Villa Borghese. Die Sammlungen. Die Villa. Der Park, Firenze 1988

Neureiter, Kunsteisengüsse, 2004

Neureiter, Petrisa Steirische Kunsteisengüsse als Elemente der Sepulkralkultur, Diplomarbeit Institut für Volkskunde und Kulturanthropologie Universität Graz 2004

Nitsche, Schaffen, 1992

Nitsche, Wolfgang: Das Schaffen der hochklassizistischen deutschen Bildhauer:

Akademismus, Romerlebnis, Innovation und Antikenrezeption, Bergisch Gladbach/Köln 1992

ÖBL

Österreichische Akademie der Wissenschaften: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Wien 1957–lf.

Oexle, Memoria, 1995

Oexle, Otto Gerhard (Hrsg.): Memoria als Kultur (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 121), Göttingen 1995

ÖKT II, 1908

Tietze, Hans: Österreichische Kunsttopographie. Band II. Denkmale der Stadt Wien XI – XXI Bezirk, Wien 1908

ÖKT, XVIII, 1924

Frey, Dagobert: Österreichische Kunsttopographie, Band XVIII, Denkmale des politischen Bezirks Baden, Wien 1924

ÖKT, LII, 1995

Österreichische Kunsttopographie, Bd. LII, Die Sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck, Teil II, Wien 1995

Panofsky, Grabplastik, 1993

Panofsky Erwin: Grabplastik – Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini, hrsg. von Horst W. Janson mit einer Vorbemerkung von Martin Wanke Köln 1993 (erstmalig erschienen 1965)

Panzetta, Dizionario, 1994

Panzetta, Alfonso: Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento, Volume Primo, Torino 1994

Pavanello/Praz, Canova, 1976

- Pavanello, Giuseppe/Praz, Mario: L'opera completa del Canova, Milano 1976
- Pemmer, Zentralfriedhof, 1924
- Pemmer, Hans: Der Wiener Zentralfriedhof. Seine Geschichte und seine Denkmäler, Wien 1924
- Penny, Church Monuments, 1977
- Penny, Nicholas: Church Monuments in Romantic England, New Haven/London 1977
- Perger, Palais Esterházy, 1994
- Perger, Richard: Das Palais Esterházy in der Wallnerstraße zu Wien, Wien 1994
- Pesendorfer, Loudon, 1989
- Pesendorfer, Franz: Feldmarschall Loudon. Der Sieg und sein Preis, Wien 1989
- Pezzl, Umgebungen Wiens, 1812
- Johann Pezzl: Die Umgebungen Wiens als Fortsetzung der Beschreibung Wiens, Wien 1812
- Pichler, Alt-Wiener Friedhöfe, 1911
- Pichler, Rudolf: Alt-Wiener Friedhöfe, in: Mitteilung der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, 3. Folge, Bd. X, Nr. 2, November 1911, S. 523–542 + Tafeln I–IX
- Pippal, Kunstgeschichte, 2000
- Pippal, Martina: Kleine Kunstgeschichte Wiens, München 2000
- Plieger, Stelen, 1993
- Plieger, Cornelia: Die Stelen Antonio Canovas, Dissertation Univ. Wien 1993
- Poch-Kalous, Fischer, 1949
- Poch-Kalous, Margarethe: Johann Martin Fischer, Wiens bildhauerischer Repräsentant des Josefinismus, Wien 1949
- Poch-Kalous, Wiener Plastik, 1970
- Poch-Kalous, Margarethe: Wiener Plastik im 19. Jahrhundert. In: Geschichte der Stadt Wien, Neue Reihe, Bd. VII/1, Wien 1970, S. 165–245
- Podbrecky, Döblinger Friedhof, 1990
- Podbreky, Inge / Kristan, Markus: Menschen – Schicksale – Monumente, Döblinger Friedhof Wien, Wien 1990
- Prahl, Prag, 2000
- Prahl, Roman: Prag 1780–1830, Kunst und Kultur zwischen Epochen und Völkern, Prag, 2000
- Prahl, Umění náhrobku, 2004
- Prahl, Roman (a kolektiv): Umění náhrobku v českých zemích let 1780–1830 [Grabmalkunst in den böhmischen Länder von 1780–1830], Praha 2004
- Pötzl-Malikova, Hochaltar, 1988
- Pötzl-Malikova, Maria: Zur Geschichte des Hochaltars. In: Katalog St. Michael, 1988, S.

197–211

Raff, Materialien, 1994

Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994

Ramler, Mythologie, 1792

Ramler, Karl Wilhelm: Kurzgefaßte Mythologie oder Lehre von den fabelhaften Göttern, Halbgöttern und Helden des Alterthums. In zwey Theilen nebst einem Anhang, welcher die Allegorie und ein vollständiges Register enthält. Mit vierzehn Kupfern, Berlin 1792

Reidel, Herigoyen, 1982

Reidel, Hermann: Emanuel Joseph Herigoyen, Königlich bayerischer Oberbaukommissär 1748–1817, München/Zürich 1982

Reiter, Cornelia: „Akademischer“ Klassizismus versus „Nazarenische Romantik“. Josef Klieber und Johann Nepomuk Schaller als Antipoden an der Wiener Akademie und das Fortleben romantischer Strömungen in der Bildhauerei. In: Frodl, Geschichte der Kunst in Österreich 19. Jhd., 2002, S. 451–453.

Ressel, Baden, 1982

Ressel, Johannes: Kirchen und Kapellen, religiöse Gedenksäulen und Wegzeichen in Baden bei Wien, Baden 1982²

Ripa, Iconologia, 1603

Ripa, Cesare: Iconologia overo descrittione di diversi imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione, Roma 1603, fotografischer Nachdruck, Hildesheim–New York 1970

Rizzi, Baugeschichte, 1997

Rizzi, Georg Wilhelm: Zur Baugeschichte des Palais Esterházy in Wien-Wallnerstrasse in: Kaiser, Hans Jörg (Hrsg.): Bericht über die Revitalisierung des Palais Esterházy, Wien 1997, S. 9–27

Rollett, Chronik, 1896

Rollett, Hermann: Neue Beiträge zur Chronik der Stadt Baden bei Wien, Band 9, Baden bei Wien 1896

Ruge, Grabmal, 1996

Ruge, Konstanze: Das Grabmal im Landschaftsgarten. Ein Beitrag zur Entwicklung des Phänomens anhand von Beispielen aus Wien und Umgebung, Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Diplomarbeit Univ. Wien 1996

Schemper, Grabdenkmäler St. Michael, 1988

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Die Grabdenkmäler. In: Kat. St. Michael, 1988, S. 236–243

Schemper, Etablierung, 1995

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Die Etablierung des Klassizismus in Wien. Friedrich H. Föger und Franz A. Zauner als Stipendiaten bei Alexander Trippel in Rom. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band 52, 1995, S. 247–270

Schemper, Canova Leitfigur, 2002

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Canova und Thorvaldsen als Leitfiguren für Bildhauer und Sammler in der Ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien. In: Frodl, Geschichte der Kunst in Österreich 19. Jhd., 2002, S. 447–450

Schemper, Antike in Wien, 2003

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Antike in Wien – die Akademie und der Klassizismus um 1800. Ausstellung der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste. In: Kunsthistoriker aktuell, Nr. 1/2003, S. 6

Schemper, Grabdenkmäler, 2005

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Grab-Denkmäler der Frühen Neuzeit im Einflussbereich des Wiener Hofes. Planung, Typus, Öffentlichkeit und mediale Nutzung. In: Henger, Macht und Memoria 2005, S. 345–380

Schilling, 1816

Schilling J. B.: Grabmal der Barbara von Rottmann in der Pfarrkirche zu Penzing nächst Wien von Canovas Meißel, eine Kunstmerkwürdigkeit von Österreich, Wien 1816

Sciolla, Canova, 1989

Sciolla, Gianni C.: Antonio Canova. Plastiken von Liebe und Tod, Trezzano 1989

Smetana, Entwurf Wallsegg, 2006

Smetana, Alexandra: Ein bisher unbekannter Entwurf zum Grabmal der Anna von Wallsegg. Typus, Motiv und Aufstellungsort des Grabmals sowie Anmerkungen zu den beteiligten Künstlern Johann Henrici und Johann Martin Fischer. In: Kat. Wallsegg und das Mozart-Requiem, 2006, S. 31–40

Schmid, Klieber, 1987

Schmid, Hildegard: Josef Klieber, eine Monographie, Diss. Univ. Wien 1987

Schmidt-Liebich, Lexikon, 2005

Schmidt-Liebich, Jochen: Lexikon der Künstlerinnen 1700–1900. Deutschland, Österreich, Schweiz, München 2005

Schmidl, Wiens Umgebungen, 1835–1839

Schmidl, Adolf: Wien's Umgebungen auf zwanzig Stunden im Umkreise, Nach eigenen Wanderungen geschildert, Wien 1835–1839, 3 Bände (Band 1 1835, Band 2 1838, Band 3 1839)

Schmuttermeier, Eisenkunstguss, 1992

Schmuttermeier, Elisabeth: Eisenkunstguss der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst, Ausstellungskatalog, Wien 1992

Schoewen, Opfergeräte, 1940

Schoewen, Renate von: Römische Opfergeräte, ihre Verwendung im Kultus und in der Kunst. (=Archäologische Studien Heft 1), Berlin 1940

Scholz, Requiem, 1999

Scholz, Gottfried: Zu Ferdinands Schuberts Requiem - „dem Andenken des verblichenen Tonsetzers Franz Schubert geweiht von seinem Bruder“. In: Badura-Skoda, Eva / Gruber, Gerold W. etc. (Hrsg.): Schubert und seine Freunde, Wien/Köln/Weimar 1999, S. 331–340

Scholz-Hänsel, 1987

Scholz-Hänsel, Michael: ... Was soll hier eine Feder! In: Kat. Dannecker, Bd. 2, 1987, S. 19–25

Schubertenzyklopädie, 2004

Hilmar, Ernst/Jestremski, Margaret (Hrsg.): Schubert Enzyklopädie, 2 Bände, Tutzing 2004

Schuller, Brukenthal, 1957, 1969

Schuller, Georg: Samuel von Brukenthal, Band 1, München 1957 bzw. Band 2, München 1969

Schwarz, Stuppach, 1979

Schwarz, Mario: Stuppach - das Schloss in dem ein Papst zu Gast war. In: Steine sprechen. Zeitschrift der Österreichischen Gesellschaft für Denkmal und Ortsbildpflege, Nr. 60/61, 1979, S. 6–8

Schwarz, Klassizismus, 1982

Schwarz, Architektur des Klassizismus und der Romantik in Niederösterreich, St. Pölten 1982

Simon, Augustus, 1986

Simon, Erika: Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende, München 1986

Sinn, Marmorurnen, 1987

Sinn, Friederike: Stadtrömische Marmorurnen (=Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur Band 8), Mainz 1987

Spickernagel, Geschlechtsspezifische Form, 1989

Spickernagel Ellen: „Poetische Freiheit“ und „prosaische Beschränkung“. Zur Geschlechtsspezifischen Form von Grabmal und Denkmal im Klassizismus. In: Kritische Berichte 17, Heft 4, 1989, S. 60–76

Spickernagel, Trauer, 1989

Spickernagel, Ellen: Groß in der Trauer. Die weibliche Klage um tote Helden in Historienbildern des 18. Jahrhunderts. In: Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760–1830, hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Ausstellungskatalog Historisches Museum Frankfurt a. M., 1989, S. 308–324

Spiel, Arnstein, 1962

Spiel, Hilde: Fanny von Arnstein oder Die Emanzipation. Ein Frauenleben an der Zeitenwende, Frankfurt am Main 1962 (benutzte Ausgabe Auflage 1991)

Spek, Grabstätte, 1947

Spek, Rudolf: Die Grabstätte Brukenthals. In: Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalschen Museum, Nr. XII, 1947, S. 39

Stadie-Lindner, Zimmerkenotaphe, 1991

Stadie-Lindner, Babette.: Zimmerkenotaphe. Ein Beitrag zur Sepulkralkultur des 18., 19. und 20. Jahrhunderts, Dissertation F. U. Berlin 1991

Steinmetz, Amor und Psyche, 1989

Steinmetz, Christel: Amor und Psyche. Studien zur Auffassung des Mythos in der bildenden Kunst um 1800, Köln 1989

Stögermayer, Begräbnisstätten, 1987

Stögermayer, Maria: Alte Begräbnisstätten im heutigen 19. Wiener Gemeindebezirk, Diplomarbeit Univ. Wien 1987

Sturmfeder, Kindheit, 1910

Sturmfeder, Luise: Die Kindheit unseres Kaisers. Briefe der Baronin Luise von Sturmfeder. Aja Seiner Majestät, bearbeitet von Anton Weimar, Wien [1910]

Svobodova, Dačice, 1987

Svobodova, Katharina: Dačice, Ceske Budejovice 1987

Teply, Türkensteine, 1979

Teply, Karl: Die Hadersdorfer Türkensteine. Zugleich ein Beitrag für eine fällige Laudonbiographie. In: Wiener Geschichtsblätter, 34. Jg., 1979, H. 4, S. 149–170

Thieme-Becker

Ulrich Thieme, Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bände, Leipzig 1907–1950

Tietze, Rezension Burg, 1917

Tietze, Hans: Rezension zu Burg, Hermann. Franz Anton Zauner. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, Band 40, 1917, S. 92–96

Toman, Klassizismus, 2000

Toman, Rolf (Hrsg.), Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung. 1750-1848, Köln 2000

Toman, Wien, 1999

Toman, Rolf (Hrsg.), Wien. Kunst und Architektur, Köln 1999

Tomenendal, Türkische Gesicht, 2000

Tomenendal, Kerstin: Das türkische Gesicht Wiens, Wien 2000

Vaterländische Blätter

Vaterländische Blätter für den Österreichischen Kaiserstaat, Wien 1808–1814

Vicario, 1990

Vicario, Vincenzo: Gli Scultori italiani. Dal neoclassicismo al Liberty, Lodi 1990

Vlaicu, Brukenthal, 2003

Vlaicu, Monika: Neues über Todestag und Grabdenkmal Samuels von Brukenthal. In: Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde 26 Jg., 2003, Heft 1, S. 1–6

Wagner, Akademie, 1967

Wagner, Walter: Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967

Wandruszka, Leopold, 1963 bzw. 1965

Wandruszka, Adam: Leopold II. Erzherzog von Österreich, Großherzog von Toskana, König von Ungarn und Böhmen, Römischer Kaiser, 2 Bände, Wien/München (Bd. 1, 1963, Bd. 2, 1965)

Weidmann, Wien's Umgebungen, 1823

Weidmann, Franz Carl: Wien's Umgebungen. Historisch-malerisch geschildert, Wien 1823

Weifert, Medaillen, 1893

Weifert, Hugo: Meine Sammlung von Medaillen auf die Eroberung Belgrads in den Jahren 1688, 1717 und 1789 und auf den Frieden von Passarowitz 1718. Bearbeitet und hrsg. Von Josef Nentwich, Wien 1893

Weiss, Othmarskirche, 1979

Weiss, Alfred: Othmarskirche, Romanische Kirche, Martinskirche. Kunsthistorischer Führer, Band 2, Mödling o. J. [ca. 1979]

Widemann, Streifzüge, 1805–1808

Widemann, Joseph Georg: Mahlerische Streifzüge durch die interessantesten Gegenden um Wien, 4 Bände, Wien 1805–1808

Winckelmann, Sämtliche Werke, (Hrsg.) von Joseph Eiselein, 1825–35 (Neudruck 1965)

Winckelmann, Johann Joachim: Sämtliche Werke. Einzige vollständige Ausgabe. Dabei Porträt, Facsimilie und ausführliche Biographie des Autors; unter dem Texte die frühern und viele neue Citate und Noten (...) und vierfacher Index. (Hrsg.) Von Joseph Eiselein, Donaueschingen 1825–1835, photomechanischer Neudruck Osnabrück 1965

Winckelmann, Geschichte, 1764 (2. Auflage Wien 1776)

Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764. Vollständige Ausgabe, Phaidon Verlag, Wien 1934

Witzmann, Löschenkohl, 1979

Witzmann, Reingard: Hieronymus Löschenkohl. Bildreporter zwischen Barock und Biedermeier, hg. vom Historischen Museum der Stadt Wien, Wien 1979

Wöhler, Sepulkralskulptur, 1995

Wöhler, Claudia: Die Sepulkralskulptur in den Kirchen Wiens vom ausgehenden 17. Jahrhundert bis zur josephinischen Reform von 1783/84, Diplomarbeit Univ. Wien 1995

Wolff, Mozarts Requiem, 1991

Wolff, Christoph: Mozarts Requiem. Geschichte, Musik, Dokumente, Partitur des Fragments, Kassel/München 1991

Wolfsgruber, St. Augustin, 1888

Wolfsgruber, Cölestin: Die Hofkirche zu St. Augustin in Wien, Augsburg 1888

Wurm, Grabdenkmäler, 1979

Wurm, Sylvia: Grabdenkmäler Niederösterreichischer Adelige der Maria-Theresianischen und Josefinischen Zeit, Diss. Univ. Wien 1979

Wurzbach, 1856–1890

Wurzbach, Constant von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750–1850 im Kaiserstaate und seinen Kronländern gelebt haben, Bd. 1–59, Wien 1856–1890

Wrigley, Pantheons, 2004

Wrigley, Richard (Hrsg.): Pantheons. Transformations of a monumental idea, Ashgate 2004

Zanker, Klassizistische Statuen, 1974

Zanker, Paul: Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderungen des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit, Mainz am Rhein 1974

Zinzendorf, Tagebücher, 1972

Zinzendorf, Karl von: Wien von Maria Theresia bis zur Franzosenzeit. Aus den Tagebüchern des Grafen Karl von Zinzendorf. Ausgewählt, aus dem Französischen übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Hans Wagner, Wien 1972

Zwach, Denkwürdigkeiten, 1860

Zwach, Joseph: Denkwürdigkeiten der Stadt Datschitz, Wien 1860

Internetrecherchen:

Bisová, Osteinové v Německu (...)

Bisová, Jana: Osteinové v Německu a v českých zemích [Die Ostein - von Deutschland in ein tschechisches Schloss]

URL: <http://zamekdacice.cz/ostein.html> (6. 5. 2007)

Bisová, K autorství (...)

Bisová, Jana: K autorství náhrobku Osteina-Dalberga [Zur Autorenschaft des Grabdenkmals Ostein-Dalberg]

URL: <http://www.zamekdacice.cz/nahrobek.html> (28. 4. 2006)

Bisová, Státní zámek (...)

Bisová, Jana: Státní zámek v Dačicích - průvodce stavebním vývojem a jeho současný stav [Das staatliche Schloss Datschitz - Führer seiner der baulichen Entwicklung bis zum gegenwärtigen Zustand]

URL: <http://www.zamekdacice.cz/stavba.html> (27. 3. 07)

Online Ausgabe der Zeitschrift für Trauerkultur www.fof-ohlsdorf.de (9. 11. 2007)

Artikel über Joseph Weber von Fürnberg vgl. <http://geschichte.landesmuseum.net> (1. 11. 2006)

Informationen über das Brukenthalmuseum, Sibiu: vgl. www.brukenthalmuseum.ro (1. 11. 2006)

Sammlung von antiken Gläsern der Universität Bochum vgl. <http://www.ruhr-uni->

bochum.de/kusa/Ant.Glas.htm (1. 5. 2007)

Über die Familie Dalberg vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Dalberg_%28Adelfamilie%29
(28. 5. 07)

11 Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Matsche- von Wicht, Grabmal, 1979, S. 46
 Abb. 2: Matsche- von Wicht, Grabmal, 1979, S. 49
 Abb. 3: Buttlar, Grab im Garten, 1995, S. 104
 Abb. 4: Wien Museum, Inv. Nr. 34.458, Foto der Verfasserin
 Abb. 5: Bauer, Friedhofsführer, 2004, S. 244
 Abb. 6: Knispel, Geschichte der Friedhöfe, 1992, S. 61
 Abb. 7: 850 Jahre St. Stephan. Symbol und Mitte in Wien. 1147–1997, Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1997, S. 292
 Abb. 8: Foto der Verfasserin
 Abb. 9: Prahl, Umění náhrobku, 2004, S. 122
 Abb. 10: Frodl, Geschichte der Kunst in Österreich 19. Jhd, 2002, S. 470
 Abb. 11: Prahl, Prag, 2000, S. 322
 Abb. 12: Stadie-Lindner, Zimmerkenotaphe, 1991, S. 714
 Abb. 13: Kat. Schwäbischer Klassizismus, 1993, S. 277
 Abb. 14: Foto der Verfasserin
 Abb. 15: Winckelmann, Geschichte, 1764 (1934), Tafel vor S. 145
 Abb. 16: Winckelmann, Geschichte, 1764 (1934), Tafel vor S. 145
 Abb. 17: Kat. Römische Antikensammlungen, 1998, S. 53
 Abb. 18: Busch, Sentimentalische Bild, 1993, S. 216
 Abb. 19: Kat. Trippel, 1993, 30
 Abb. 20: Haskell/Penny, Taste, 1981, S. 194
 Abb. 21: Penny, Church Monuments, 1977, 67
 Abb. 22: Gerlach, Antikenstudien, 1973, S. 229
 Abb. 23: Kat. Tirolische Nation 1984, S. 497
 Abb. 24: Online Ausgabe der Zeitschrift für Trauerkultur, Nr. 86, 20004, S. 2 (www.fof-ohlsdorf.de (9. 11. 2007)
 Abb. 25: Busch, Sentimentalische Bild, 1993, S. 213
 Abb. 26: Busch, Sentimentalische Bild, 1993, S. 221
 Abb. 27: Aus: Lilli, Aspetti, 1991, Abb. 33
 Abb. 28: Kaulbach, Abschied, 1993, S. 222, Abb. 160
 Abb. 29: Busch, Sentimentalische Bild, 1993, S. 142
 Abb. 30: Hartmann, Genien, 1969, S. 11, Abb. 2
 Abb. 31: Holm, Amor und Psyche, 2006, S. 84, Abb. 51
 Abb. 32: Holm, Amor und Psyche, 2006, S. 84, Abb. 52
 Abb. 33: Hartmann, Genien, 1969, S. 17, Abb. 18
 Abb. 34: Claude Keisch: Zur Todesikonographie bei Andreas Schlüter. In: Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte, Bd. 13, Berlin 1971, Tafel 12, Abb. 1 und 2
 Abb. 35: Happe, Friedhöfe der Aufklärung, 2005, S. 35
 Abb. 36: Lilli, Aspetti, 1991, Abb. 48
 Abb. 37: Lilli, Aspetti, 1991, Abb. 6
 Abb. 38: Hajós, Romantische Gärten, 1989, Tafel VII
 Abb. 39: Burg, Zauner, 1915, Tafel V
 Abb. 40: Witzmann, Löschenkohl, 1979, Tafel 27, S. 79
 Abb. 41: Hildebrandt, Beitrag, 1950, S. 292
 Abb. 42: Burg, Zauner, 1915, Figur 24, S. 74
 Abb. 43: Kat. Trippel, 1993, S. 21

- Abb. 44: Burg, Zauner, 1915, Tafel VI
 Abb. 45: Kat. Trippel, 1993, S. 20
 Abb. 46: Kat. Settecento a Roma, 2005, S. 167
 Abb. 47: Teply, Türkensteine, 1979, S. 154
 Abb. 48 bis 56: Fotos der Verfasserin
 Abb. 57: Weifert, Medaillen, 1893, Tafel IV, Abb. 28
 Abb. 58: Weifert, Medaillen, 1893, Tafel V, Abb. 36
 Abb. 59: Weifert, Medaillen, 1893, Tafel IX, Abb. 86
 Abb. 60: Weifert, Medaillen, 1893, Tafel X, Abb. 96
 Abb. 61: Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv. Nr. 143.526, Foto KHM
 Abb. 62: Wien, Wien Museum Inv. Nr. 88.780, Foto der Verfasserin
 Abb. 63: Kat. Ethos und Pathos, 1990, S. 52
 Abb. 64: Kat. Ligne, 1982, S. 136, Kat. 10.03
 Abb. 65: Foto der Verfasserin
 Abb. 66: Kunisch, Loudons Nachruhm, 1999, S. 29, Abb. 12
 Abb. 67: Kunisch, Loudons Nachruhm, 1999, S. 28, Abb. 11
 Abb. 68: Wien, Wien Museum Inv. Nr. 62.074, Foto der Verfasserin
 Abb. 69: Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett Inv. Nr. 34976, Foto der Verfasserin
 Abb. 70: Foto der Verfasserin
 Abb. 71: Bianchi, Rom, 1971, S. 45
 Abb. 72: Simon, Augustus, 1986, S. 173, Abb. 227
 Abb. 73: Schemper-Sparholz, Ingeborg: Das Münzbildnis als Kritische Form in der Höfischen Porträtplastik des 18. Jahrhunderts in Wien. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 92, 1996, S. 188, Abb. 228
 Abb. 74: Bol, Villa Albani, 1989, Tafel 61, Abb. 4 und 5
 Abb. 75: Kat. Wallsegg und das Mozartrequiem, 2006, S. 21
 Abb. 76: Rizzi, Baugeschichte, 1997, S. 26, Abb. 15
 Abb. 77: Rizzi, Baugeschichte, 1997, S. 28, Abb. 16
 Abb. 78: Prahl, Umění náhrobku, 2004, S. 278, Abb. 346
 Abb. 79: Kat. Wallsegg und das Mozartrequiem, 2006, S. 20
 Abb. 80: Foto der Verfasserin
 Abb. 81: Calliano, St. Helena, 1920, S. 17
 Abb. 82: Kat. Kerens, 1992, S. 94
 Abb. 83: Foto der Verfasserin
 Abb. 84: Tomann, Rolf (Hrsg.), Wien. Kunst und Architektur, Köln 1999, S. 249
 Abb. 85 bis 89: Fotos der Verfasserin
 Abb. 91: Klein, Propaganda, 1988, S. 266
 Abb. 92: Klein, Propaganda, 1988, S. 267
 Abb. 93: Keller, Propyläen, 1971, Abb. 242
 Abb. 94: Foto der Verfasserin
 Abb. 95: Kat. Himmelsender Blick, 1998, S. 32
 Abb. 96: Kat. La Numismatique, 1987, Kat. 244
 Abb. 97: Poch-Kalous, Wiener Plastik, 1970, Tafel 73, Abb. 258
 Abb. 98: Hubert, Sulpture, 1964, Abb. 7
 Abb. 99: Kat. Trippel, 1993, S. 19
 Abb. 100: Wien, Wien Museum Inv. Nr. 108.985, Foto der Verfasserin
 Abb. 101: Foto: Bildarchiv ÖNB 507.608-B
 Abb. 102: Mollo, Wien's Gebäude und Monumente, 1822 (Nachdruck 1986)
 Abb. 103: Toman, Wien, 1999, S. 248

- Abb. 104: Kat St. Michael, 1988, S.212
 Abb. 105-107: Fotos der Verfasserin
 Abb. 108: Monatsblatt des Alterthums-Vereins zu Wien, XI. Band, 1915, Nr. 9/10, S. 178
 Abb. 109-110: Fotos der Verfasserin
 Abb. 111: Gerlach, Alte Grabmalkunst, 1909, Tafel 42, Abb. 6
 Abb. 112 bis 115: Fotos der Verfasserin
 Abb. 116: Toman, Wien, 1999, S. 250
 Abb. 117 bis 122: Fotos der Verfasserin
 Abb. 123: Bösel/Krasa, Monumente, 1994, S. 33
 Abb. 124: Krasa, Christinengrabmal, 1968, S. 110, Abb. 2
 Abb. 125: Krasa, Christinengrabmal, 1968, S. 122, Abb. 22
 Abb. 126: Krasa, Christinengrabmal, 1968, S. 125, Abb. 28
 Abb. 127: Krasa, Christinengrabmal, 1968, S. 127, Abb. 30
 Abb. 128: Krasa, Christinengrabmal, 1968, S. 129, Abb. 33
 Abb. 129: Krasa, Christinengrabmal, 1968, S. 131, Abb. 37a
 Abb. 130: Lexikon Bestattungs- und Friedhofskultur, Bd. 1, 2002, S. 362
 Abb. 131: Waissenberger, Robert (Hg.): Wien 1815–1848. Bürgersinn und Aufbegehren. Die Zeit des Biedermeier und Vormärz, Wien 1986, S. 375
 Abb. 132: Foto der Verfasserin
 Abb. 133: Prahl, Umění náhrobku, 2004, S. 186
 Abb. 134: Gerlach, Alte Grabmalkunst, 1909, Tafel 22, Abb. 3
 Abb. 135: Foto der Verfasserin
 Abb. 126: Vlaicu, Brukenthal, 2003, S. 5, Abb. 3
 Abb. 137: Vlaicu, Brukenthal, 2003, S. 5, Abb. 4
 Abb. 138: Vlaicu, Brukenthal, 2003, S. 6, Abb. 5
 Abb. 139: Spek, Grabstätte, 1947, o. S.
 Abb. 140 bis 141: Fotos der Verfasserin
 Abb. 142: Aus: <http://www.khm.at/static/page639.html> (15.5.2007)
 Abb. 143: Simon, Augustus, 1986, S. 167
 Abb. 144: Mariuz, Canova, 2003, S. 132
 Abb. 145: Mariuz, Canova, 2003, S. 132
 Abb. 146: Mariuz, Canova, 2003, S. 135
 Abb. 147: Mariuz, Canova, 2003, S. 135
 Abb. 148: Sciolla, Canova, 1989, S. 72
 Abb. 149 bis 155: Fotos der Verfasserin
 Abb. 156: Cséfalvay, Esztergom, 2002, S. 24
 Abb. 157-158: Fotos der Verfasserin
 Abb. 159: Codex Gartenschmid, um 1810/20; Nach der Kopie des Codex in der Forschungsstelle für Geschichte des Mittelalters, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Inschriften des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Bd. 8, S. 16
 Abb. 160: Holm, Amor und Psyche, 2006, S. 124
 Abb. 161: Kat. Tirolische Nation 1984. S 477
 Abb. 162: Lippold, Skulpturen, 1956, Bd. III/2, Tafel 102, Nr. 82
 Abb. 163: Hartmann, Genien, 1969, S. 15, Abb. 16
 Abb. 164-169: Fotos der Verfasserin
 Abb. 170: Pavanello/Praz, Canova, 1976, Abb. 98
 Abb. 171: Foto der Verfasserin
 Abb. 172: Irwin, Flaxman, 1979, S. 128
 Abb. 173: Irwin, Flaxman, 1979, S. 130
 Abb. 174: Mollo, Wien's Gebäude und Monumente, 1822 (Nachdruck 1986)

- Abb. 175-181: Fotos der Verfasserin
 Abb. 182: Baden, Rolletmuseum, Nachlass Anton Rollett
 Abb. 183-184: Fotos der Verfasserin
 Abb. 185: Dietrichstein, Denkmal 1813, o. S.
 Abb. 186-187: Fotos der Verfasserin
 Abb. 188: Colvin, Architecture and the after-live, 1991, S. 59, Abb. 45
 Abb. 189: Koch, Sarkophage, 1993, S. 64, Abb. 35
 Abb. 190: Sinn, Marmorurnen, 1987, S. 243, Kat. 626
 Abb. 191-193: Fotos der Verfasserin
 Abb. 194: List, Camillo / Ilg, Albert: Bildhauer-Arbeiten in Österreich Ungarn. Von der (sic!) Barocke bis zum Empire. Lichtdrucke nach Naturaufnahmen figuraler Plastik, 60 Blätter
 Wien 1896/97, Tafel 48
 Abb. 195: Gerlach, Alte Grabmalkunst, 1909, Tafel 8, Abb. 1
 Abb. 196: Wien Museum Inv. Nr.186.485, Foto der Verfasserin
 Abb. 197: Zanker, Klassizistische Statuen, 1974; Tafel 81, Abb. 2
 Abb. 198: Zanker, Klassizistische Statuen, 1974; Tafel 81, Abb. 1
 Abb. 199: Lilli, Aspetti, 1991, Abb. 45
 Abb. 200-201: Fotos der Verfasserin
 Abb. 202: Pavanello/Praz, Canova, 1976, Abb. 183
 Abb. 203: Pavanello/Praz, Canova, 1976, Abb. 262
 Abb. 204: Pavanello/Praz, Canova, 1976, Abb. 264
 Abb. 205: Kat. Veneto, 1989, S. 113
 Abb. 206: Foto der Verfasserin
 Abb. 207: Foto, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv NB 506.623B
 Abb. 208: Spiel, Arnstein, 1962, nach S. 288
 Abb. 209-217 Fotos der Verfasserin
 Abb. 218: Kat. Lampi, 2001, S. 306, Abb. 58a
 Abb. 219: Licht/Finn, Canova, 1983, S. 63
 Abb. 220-211: Fotos der Verfasserin
 Abb. 222: Svobodova, Dačice, 1987, Innenseite Umschlag
 Abb. 223-227: Fotos der Verfasserin
 Abb. 228: Wien Museum, Inv. Nr. 13723, Foto der Verfasserin
 Abb. 229: Koch, Sarkophage, 1993, S. 130, Abb. 72
 Abb. 230: Curl, Celebration of Death, 1980, S. 49, Abb. 24
 Abb. 231-232: Fotos der Verfasserin
 Abb. 233: Schmid, Klieber, 1987, Abb. 387
 Abb. 234: Prahl, Umění náhrobku, 2004, S. 242, Abb. 325
 Abb. 235: Schmid, Klieber, 1987, Abb. 377a
 Abb. 236-243 Fotos der Verfasserin
 Abb. 244: Schmid, Klieber, 1987, Abb. 399
 Abb. 245: Schmid, Klieber, 1987, Abb. 400
 Abb. 246-247: Fotos der Verfasserin
 Abb. 248: Akademie der bildenden Künste, Wien, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 21303, Foto der Verfasserin
 Abb. 249: Wien Museum, Inv. Nr. 27331, Foto der Verfasserin
 Abb. 250: Akademie der bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett, Inv. 21305, Foto der Verfasserin
 Abb. 251: Wien Museum, Inv. Nr. 27331, Foto der Verfasserin
 Abb. 252: Holm, Amor und Psyche, 2006, S. 77, Abb. 41
 Abb. 253: Holm, Amor und Psyche, 2006, S. 80, Abb. 40

- Abb. 254: Foto der Verfasserin
 Abb. 255: Kat. Schubert, 1996, S. 56, Kat. 7
 Abb. 256: Badura-Skoda, Schubert, 1999, S. 352, Abb. 17
 Abb. 257: Kat. Schubert, 1996, S. 69, Kat. 29
 Abb. 258: Badura-Skoda, Schubert, 1999, S. 339
 Abb. 259-260: Fotos der Verfasserin
 Abb. 261: Kat. Klassizismus in Wien, 1978, Abb. 47
 Abb. 262: Schmid, Klieber, 1987, Abb. 367/A
 Abb. 263: Schmid, Klieber, 1987, Abb. 320/B
 Abb. 264: Schmid, Klieber, 1987, Abb. 411
 Abb. 265-266: Fotos der Verfasserin
 Abb. 267: Schmid, Klieber, 1987, Abb. 378/I=J
 Abb. 268: Foto der Verfasserin
 Abb. 269 und 270: Schmid, Klieber, 1987, Abb. 389A+B
 Abb. 271-272: Fotos der Verfasserin
 Abb. 273: Schmid, Klieber, 1987, Abb. 405
 Abb. 274: Bainchi, Rom 1971, S. 58, Abb. 58
 Abb. 275-276: Fotos der Verfasserin
 Abb. 277: Czeike, Wienlexikon, Bd. 3, S. 493
 Abb. 278: Illustrierter Katalog des Fürstl. Salm'schen Eisenwerkes Blansko, Niederlage Wien III, Marxergasse 28 ... o. O., o. J. [nach 1821], Tafel 12, Nr. 26; Wien, Museum für Angewandte Kunst
 Abb. 279-282: Fotos der Verfasserin
 Abb. 283: Illustrierter Katalog des Fürstl. Salm'schen Eisenwerkes Blansko, Niederlage Wien III, Marxergasse 28 ... o. O., o. J. [nach 1821], Tafel 22; Wien, Museum für Angewandte Kunst
 Abb. 284-285: Fotos der Verfasserin
 Abb. 286: Auktionskatalog, Im Kinsky, 63. Kunstauktion, 17.4–18.4. 2007, Los Nr. 558
 Abb. 287: Toman, Wien, 1999, S. 252
 Abb. 288-297: Fotos der Verfasserin
 Abb. 298: Jean Charles Delafosse: Nouvelle iconologie historiqueParis 1771, Bd. II, Blatt 104 c, Wien, Akademie der bildenden Künste, Bibliothek, Inv. Nr. 49233, Foto der Verfasserin
 Abb. 299: Foto der Verfasserin
 Abb. 300: Croll, Haydn, 1987, S. 156
 Abb. 301-302: Fotos der Verfasserin

12 Zusammenfassung

Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Grabdenkmal im Wiener Klassizismus. Ziel war es, einerseits die Kenntnisse über die Skulptur zu erweitern, andererseits die „Memoria“ in Wien um 1800 zu untersuchen, da das Grabdenkmal eines der zentralen Ausdrucksformen der Erinnerung darstellt.

Am Beginn stehen Begriffsdefinitionen zu „Memoria“ und „Totengedächtnismal“ und es wird die Bedeutung des Grabmals für das Denkmalverständnis um 1800 betont.

Den Hauptteil im ersten Teil der Arbeit bildet das Kapitel über die Aufstellungsorte der Grabdenkmäler, da sich dort die dauerhafte Erinnerung an die Verstorbenen manifestiert. Dies sind private Rückzugsorte, wie ein abgeschiedener Bereich im Landschaftsgarten, eine Nische in einem Zimmer oder eine Gruftkapelle. Andererseits gibt es die Memoria der Verstorbenen im öffentlichen Raum, wobei sich der Friedhof im Lauf des 19. Jahrhunderts zu einer neuen Kultstätte des Bürgertums entwickelte. Die Aufstellung eines Epitaphs im Inneren einer Kirche stellte eine besondere Ehre dar, da der Kirchenraum zunehmend als Pantheon für verdiente Personen verstanden wurde.

Im nachfolgenden Kapitel werden zwei Hauptmotive der Grabdenkmäler interpretiert. An Hand der weiblichen Trauernden wird ausgeführt, wie Johann Joachim Winkelmann und seine Zeitgenossen die Trauer geschlechtsspezifisch definierten und in antiken Figuren wie der „Dacia“ und der „Niobe“ antike Prototypen für den Ausdruck fanden. Der Genius des Todes, der Bruder des Schlafes, verkörperte das neue euphemistische Bild des Todes, das seine Popularität im deutschsprachigen Bereich vor allem den Schriften Gotthold Ephraim Lessings und Johann Gottfried Herders verdankte.

Der anschließende, chronologisch geordnete Katalog bildet den zweiten Teil der Diplomarbeit und enthält 42 Grabdenkmäler, wobei die verschiedensten Phänomene der Erinnerungskultur dokumentiert werden sollten. Ziel war eine kunsthistorisch deskriptive Erfassung der einzelnen Monumente und die Dokumentation der jeweiligen Entstehungsgeschichte.

Recherchiert wurden die Biographie des Verstorbenen, die Beziehung zum Auftraggeber und der ausführende Künstler. Von Interesse waren weiters der Typus des Grabmals, das ikonographische Programm und spätere Veränderungen. Erfasst wurden auch die Reaktionen der Zeitgenossen, etwa in Form von Berichten in Zeitschriften. Falls die Erinnerung an den Verstorbenen noch in einem anderen Medium als der Skulptur aufrecht erhalten wurde, etwa in einer graphischen Abbildung, wurde dies ebenfalls dokumentiert.

Das früheste Werk im Katalogteil ist das Grabdenkmal der Grafen Fries von Franz Anton Zauner, ein Schlüsselwerk für den Beginn des Klassizismus in Wien. Den Schlusspunkt der Arbeit setzen die Grabdenkmäler des k. k. Hofsteinmetzen Franz Jäger d. Jüngeren, der um 1835 auf Grund der viel stärkeren Nachfrage ein Musterbuch mit Entwürfen angelegt hat.

Im Katalog wurden mehrere bisher unbekannte Grabdenkmäler aufgenommen, wie das Grabmal der Gräfin Anna von Wallsegg im Garten von Schloss Stuppach, entworfen von Benedikt Henrici und ausgeführt von Johann Martin Fischer. Der Katalog dokumentiert auch den Einfluss von Franz Anton Zauner auf seine Schüler Franz Käßmann, Franz Christian Thaler und Johann Sautner und ihre Grabdenkmäler. Danach wurde die Skulptur des Klassizismus von Antonio Canova als Leitfigur dominiert. Von Canova stammt das Grabdenkmal der Erzherzogin Marie Christine, das ein Paradigma des klassizistischen Grabdenkmals darstellt und eines der bekanntesten Werke der Zeit war.

In Wien arbeiteten noch weitere italienische Bildhauer, wie Pietro Finelli, der das Grabdenkmal für Barbara Rottmann mit dem damals populären Thema der Seelenreise ins

Jenseits ausführte. Ein großes Atelier führte Giuseppe Pisani, von dem das bisher unbekannte Portraitrelief am Grabdenkmal des Bischofs Kossakowski stammt. Den Einfluss von Canova auf die Bildhauerei Wiens dokumentieren darüber hinaus die Arbeiten von Leopold Kiesling und Johann Nepomuk Schaller, die als Stipendiaten der Wiener Akademie in Rom mit diesem in engem Kontakt gestanden waren. Von Kiesling konnten mehrere bisher unbekannte Werke identifiziert werden, darunter das Zimmerkenotaph für den Grafen Dalberg-Ostein, das die Bedeutung des Totengedächtnisses im privaten Wohnumfeld unterstreicht. Johann Nepomuk Schallers Oeuvre konnte ebenfalls durch ein neu entdecktes Grabrelief mit Amor und Psyche, das eine damals sehr populäre antike Gruppe zitiert, erweitert werden. Auch Josef Klieber, einem vielbeschäftigten Bildhauer der Zeit, konnten einige Arbeiten neu zugeschrieben werden. Der Bildhauer Josef Käßmann, ein weiterer Stipendiat der Wiener Akademie, schuf 1840 mit dem Grabrelief für die Malerin Pauline Koudelka-Schmerling ein Denkmal für eine Künstlerin und ein Beispiel für die Langlebigkeit des Klassizismus im Bereich des Grabdenkmals.

Der zunehmende Bedarf an Grabdenkmälern wurde seit den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts auch durch Denkmäler aus Gusseisen befriedigt. Dabei wurden häufig bereits in Serie vorgefertigte Teile, die der Kunde aus einem Katalog bestellen konnte, und individuell hergestellte Teile, wie Büsten, miteinander kombiniert.

Aufwendige Grabdenkmäler waren im untersuchten Zeitraum vorrangig ein Privileg adeliger Familien, jedoch dokumentiert der Katalog, dass zunehmend bürgerliche Auftraggeber auftraten, womit sich im Bestand der Grabdenkmäler auch der Übergang vom feudalistischen zum bürgerlichen Gesellschaftsmodell widerspiegelt.

13 Lebenslauf

Alexandra Smetana, geb. Mayerhofer
geboren am 7. 12. 1967 in Klosterneuburg
verheiratet seit 1997

Ausbildung:

1987 Matura an der Handelsakademie Tulln
ab 1989 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, 1. Diplomprüfung 1993
1991–1995 Studium Geschichte an der Universität Wien
1995 Abschluss des Lehrganges der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien
für „Projektorientierte Arbeit im Bildungs- und Kulturwesen“
Projekt: Organisation eines Symposiums zum Thema „Museum und Ausstellung in Österreich
1918–1945“ und Mitarbeit bei der Herausgabe des Bandes: Posch, Herbert / Fliedl, Gottfried
u. a. (Hg.): Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918–45, Wien
1996

Beruflicher Werdegang:

1988–1991 Land Niederösterreich, Tätigkeit im Bereich der Personalverrechnung

Seit 1996 als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Österreichischen Nationalbibliothek
(Flugblätter-, Plakate- und Exlibris-Sammlung).

Schwerpunkt der dortigen Tätigkeit liegt im Bereich der formalen und inhaltlichen
Erschließung der Sammlungsobjekte, der Erwerbung für die sammlungseigene Fachbibliothek
und der Forschung zum Plakat und Exlibris.

Mitarbeit unter anderem an folgenden Projekten:

1998 Verführungen. Plakate aus Österreich und Deutschland von 1914 bis 1945.
Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz

1999 Exlibrisausstellung Kassensaal der Creditanstalt, 1010 Wien

Forschungsprojekt EPOC (European Posters Collection)

Katalogisierung der Sammlung Donau (historische Plakatsammlung des Bundes
Österreichischer Gebrauchsgraphiker)

Erstellung eines Katalogisierungsschemas für die Exlibris-Datenbank und Katalogisierung der
Exlibris Sammlung Ankiewicz-Kleehoven

2004 Ausstellung „Schnee von Gestern“ – Winterplakate der Österreichischen
Nationalbibliothek

2004 Ausstellung „Aufbruch und Idylle - Exlibris österreichischer Künstlerinnen 1900–1945“

2007 Auszeichnung mit dem Remo-Palmirani-Preis für Forscher zum Thema Exlibris für das
Buch „Aufbruch und Idylle – Exlibris österreichischer Künstlerinnen 1900–1945“

Sonstige berufliche Tätigkeit:

1991–1997 Führungen im Ausstellungszentrum Schallaburg, bei der Niederösterreichischen Landessaussstellung und im Künstlerhaus

1991 bis laufend Führungen für die Stadtgemeinde Tulln (Schielemuseum, Ausstellungen im Minoritenkloster, Stadtführungen)

2003 Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien Mitarbeit an der Ausstellung über den Plakatkünstler Hermann Kosel

Publikationen:

Claudia Karolyi, Alexandra Mayerhofer: Das Glück des Sammelns. Die Exlibris-Sammlung Ankwicz-Kleehoven in der ÖNB. In: Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift. Hrsg. von der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien 1997, 46, 1, S. 91–114

Claudia Karolyi, Alexandra Smetana: Exlibris – Vom Bücherzeichen zur Künstlergraphik. Katalog zur Ausstellung: Exlibris – Vom Bücherzeichen zur Künstlergraphik. Exlibris aus der Österreichischen Nationalbibliothek im Kassensaal der Creditanstalt, 1010 Wien, Schottengasse 6–8, 20. April bis 14. Mai 1999

Alexandra Smetana, Claudia Karolyi: Der Künstler und seine Mäzene. Unbekannte Exlibris und Exlibrisentwürfe von Josef Hoffmann für Otto und Mäda Primavesi. In: Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift. Hrsg. von der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien 2002, 49, 2, S. 353–380

Alexandra Smetana: Das Exlibris als Psychogramm. Anmerkungen zu Arbeiten von Aloys Wach (1892–1940). In: Wiener Kunsthefte, Zeitschrift für Druckgraphik, Nr. 3, September 2001, Wien 2001, S. 20–21

Alexandra Smetana: Emil Orlik – Zum Japonismus im Exlibris. In: Wiener Kunsthefte. Zeitschrift für Druckgraphik, Wien, Nr. 1, März 2003, Wien 2003, S. 20f.

Alexandra Smetana: Plakate von Hermann Kosel. In: Peter Noever (Hrsg.): Hermann Kosel. The Holy Every Day. Wien 2003, S. 39–83 (=MAK Studies 4)

Alexandra Smetana: Oskar Laskes Bilderwelten im Miniaturformat. Ein Blick auf seine Exlibris und Bucheignerstempel. In: Wiener Kunsthefte. Zeitschrift für Druckgraphik, Nr. 1, März 2004. Wien 2004, S. 18f.

Alexandra Smetana: Biographien der Künstlerinnen und Künstler der Winterplakate der ÖNB. In: Christian Maryška (Hrsg.): Schnee von gestern. Winterplakate der Österreichischen Nationalbibliothek Wien: Holzhausen Verlag 2004, S. 201–213

Claudia Karolyi, Alexandra Smetana: Aufbruch und Idylle. Exlibris österreichischer Künstlerinnen 1900–1945 Wien: Österreichische Exlibris-Gesellschaft, Österreichischer Kunst- und Kulturverlag 2004

Alexandra Smetana: Ein bisher unbekannter Entwurf zum Grabmal der Anna von Wallsegg. Typus, Motiv und Aufstellungsort des Grabmals sowie Anmerkungen zu den beteiligten Künstlern Johann Henrici und Johann Martin Fischer. In: Ernst Stranz/ Pfadfindergilde Wartenstein-Gloggnitz (Hrsg.): Graf Wallsegg und das Mozart-Requiem, Begleitpublikation zur Ausstellung im Museum in der Schlosskirche Gloggnitz, Gloggnitz 2006, S. 31–40

Alexandra Smetana: Exlibris und Werbegraphiken von Franz von Zülow. In: Österreichisches Jahrbuch für Exlibris und Gebrauchsgraphik 2005-2006, Bd. 64, S. 78–92

Seit 2004 Autorin für das Allgemeine Künstlerlexikon (AKL), Verlag K. G. Saur (Artikel: Mathilde Flögl, Lois Gaigg, Fritz Gareis, Rudolf Geyer, Erwin Gibson)

IV. BILDTEIL