



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Der Karl-Borromäus-Brunnen in Wien
Eine Analyse im Kontext der Wiener Moderne und der
politischen Stimmung unter Bürgermeister Karl Lueger

verfasst von | submitted by

Aline Natalie Panajotov BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Werner Telesko Privatdoz.

Inhalt

1. Einleitungsteil.....	3
1.1 Einleitung.....	3
1.2 Methodik und Aufbau der Arbeit.....	4
2. Der Karl-Borromäus-Brunnen – Ort, Gestaltung und Deutung.....	6
2.1 Beschreibung der Brunnenplatzierung und Platzgestaltung.....	6
2.2 Beschreibung des Karl-Borromäus-Brunnens.....	7
2.3 Exkurs: (Typen)Geschichte der Brunnen.....	9
2.4 Beschreibung des Auftrags und der Anforderungen.....	13
2.5 Künstlerische Herangehensweise und Herausforderungen bei Engelhart und Plečnik.....	16
2.6 Die Widmungen der Brunnenanlage.....	21
2.7 Analyse der ersten Szene („St. Carl Borromäus“.....	22
2.8 Analyse der zweiten Szene („Empor die Herzen“.....	24
2.9 Analyse der dritten Szene („Über allem die Liebe“.....	27
2.10 Die Puttigruppen.....	29
2.11 Besonderheiten des Karl-Borromäus-Brunnen – Denkmäler im Vergleich.....	31
3. Historischer und gesellschaftlicher Kontext.....	36
3.1 Politische Stimmung und Karl Luegers Aufstieg.....	36
3.2 Wien um 1900 - Der Jugendstil und die Wiener Moderne. Einbettung des Brunnens.....	39
3.3 Josef Engelharts Rolle als Mitbegründer der Wiener Secession und Auftragskünstler.....	42
4. Thematische Vertiefung und Bedeutungen.....	45
4.1 Rolle, Bedeutung und Ikonografie Karl Borromäus’.....	45
4.2 Darstellungen Karl Borromäus’ in Norditalien.....	47
4.3 Alessandro Manzoni’s <i>I Promessi Sposi</i> (1840), die Pest und Federico Borromeo.....	53
4.4 Karl Borromäus – Ein Heiliger der Herrscher Wiens?.....	55
4.5 Parallelen zur politischen und sozialen Inszenierung von Karl Lueger.....	59
4.6 Exkurs: Bürgermeisterdarstellungen in Wien des 19. Jahrhunderts – Andreas Zelinka.....	63

5. Vergleichende Perspektiven.....	65
5.1 Richard Kauffungen und der Siebenbrunnen – Objektbeschreibung damals und heute.....	65
5.2 Beschädigungen des Siebenbrunnens und Versuche einer Neukontextualisierung.....	67
6. Weitere Exkurse.....	69
6.1 Exkurs: Erste Wiener Hochquellenleitung.....	69
6.2 Exkurs: Zweite Wiener Hochquellenleitung.....	70
7. Zusammenfassung und Verzeichnisse.....	73
7.1 Umgang mit kontroversen Denkmälern.....	73
7.2 Zusammenfassung der Erkenntnisse und Ausblick für weitere Forschungsansätze.....	78
7.3 Literaturverzeichnis.....	81
7.4 Abbildungen.....	86
7.5 Abbildungsverzeichnis.....	112
7.6 Abstract (Deutsch).....	115
7.7 Abstract (English).....	116

1. Einleitungsteil

1.1 Einleitung

Der Karl-Borromäus-Brunnen (Abb. 1), der in den Jahren 1904 bis 1909 aus der Hand des Künstlers Josef Engelhart im Kontext des 60. Geburtstags des Wiener Bürgermeisters Karl Lueger (Abb. 2) entstanden ist, ist ein bisher nicht ausführlich beleuchtetes Beispiel für die Wechselbeziehung zwischen Kunst und politischer Inszenierung in der Zeit des Jugendstils in Wien. Vor dem Bezirksamt des 3. Wiener Gemeindebezirks Landstraße befindlich, der gleichzeitig als Widmungsgeber auftritt, ist der Brunnen eng mit Lueger verknüpft. Darüber hinaus ist dieses Werk auf mehreren Ebenen lesbar: Einerseits stellt er eine Würdigung des populären Bürgermeisters dar, dem die Stadt einige Neuerungen in ihrer Infrastruktur zu verdanken hat, andererseits bezieht sich der Brunnen ikonografisch auf den berühmten Pestheiligen aus dem 16. Jahrhundert, Karl Borromäus (Abb. 3), der mit Lueger als dessen Namenspatron in Verbindung steht. Der Widmungskontext ist dabei von großer Relevanz: Das Objekt entstand zu Ehren eines Politikers, dessen Arbeitspraktiken und öffentliche Darstellung zu seiner Zeit sowohl Bewunderung als auch heftige Kontroversen hervorriefen, die bis heute andauern – wie das Beispiel des Lueger-Denkmal auf der Wiener Ringstraße (Abb. 4) deutlich zeigt.

Der Künstler Engelhart bezog sich für diesen Brunnen auf drei Szenen aus der Vita des Karl Borromäus, die mit den Taten und politischen Programmen des Wiener Bürgermeisters in Verbindung gebracht werden können. Er vermittelt somit gezielt politische Botschaften, stellt aber nicht das einzige Beispiel in Wien und darüber hinaus dar, das künstlerische Symbolik und politisches Gedankengut miteinander verbindet. Es stellt sich hierbei die Frage, ob und inwieweit Lueger respektive die Auftraggeber dieses Brunnens bei der Auswahl des Patrons und der schlussendlichen Gestaltung dessen Luegers politische Ausrichtung durch den symbolischen Gehalt des Heiligenbildes dezent zu verschleiern oder zu betonen beabsichtigten. Weiter: Ob dies eine bewusst getroffene Entscheidung war, die über die bloße Namensverwandtschaft der beiden Personen hinausgeht.

Während andere Beispiele, wie das vorhin erwähnte Lueger-Denkmal an der Wiener Ringstraße, sehr augenscheinlich auf seine politische Bedeutung verweisen, bleibt der politische Inhalt des Karl-Borromäus-Brunnens nahezu verschwiegen. Die Abwendung von einer deutlichen Darstellung des Bürgermeisters zugunsten der des Heiligen Karl Borromäus könnte als geschickte Methode verstanden werden, mit der man Lueger in einem anderen Kontext erscheinen lassen

wollte – mehr als Wohltäter, der sich in die Linie eines Heiligen Karl Borromäus einbettete, als ein Akteur der damaligen Politik. Diese Vermutung könnte auch die Frage beantworten, wieso der Brunnen heute weitestgehend unauffällig bleibt, ganz im Gegensatz zum Objekt auf der Ringstraße. Die Einbindung aktueller Entwicklungen und Debatten rund um die Rezeption von problematischen Denkmälern wird ein Aspekt dieser Arbeit sein.

Eine weitere Ebene in der Betrachtung des Brunnens ist der Zusammenhang zwischen den beiden Künstlern Engelhart und dem Architekten Jože Plečnik. Diese Zusammenarbeit deutet auf eine Verbindung von Kunst und Architektur hin, die in dieser Epoche prägend war und könnte weitere Zusammenhänge im Stil und der Konzeption offenlegen, die bislang nicht ausreichend untersucht worden sind. Die Wirkung des Brunnens ist stark mit dessen Einschreibung in die umliegende Baustruktur verbunden – wie dies auf die Betrachter:innen wirkt, ist ebenso ein Thema der Arbeit. Darüber hinaus wird auf den historischen und gesellschaftlichen Hintergrund eingegangen, in dem das Kunstwerk entstand.

Die Beschreibung des Karl-Borromäus-Brunnens erfolgt in mehreren Abschnitten. Zuerst wird die ikonografische Bedeutung untersucht, die eine tiefgehende Betrachtung der drei Darstellungen aus der Vita des Karl Borromäus einschließen wird. Darauffolgend ist die nächste Stufe eine stilistische Einordnung des Brunnens in Gegenüberstellung mit weiteren Arbeiten aus der Zeit des Jugendstils in Wien. Hierbei sind Engelharts Rollen, einerseits als Mitbegründer der Wiener Secession als auch als Auftragskünstler für den Brunnen, zu beachten. Abschließend folgt die Frage, inwieweit dieses Kunstwerk die Zielsetzungen der Wiener Secession einerseits und die politischen Bestrebungen dieser Zeit respektive Karl Luegers andererseits widerspiegelt. Die in der Literatur vorhandenen Objektbeschreibungen des Brunnens beschränken sich zu einem großen Teil auf eine kurze bildliche Analyse, die kaum über die Oberfläche hinausgeht und die feinen stilistischen Details des Objekts außen vor lässt. Hier stellt sich die vorliegende Masterarbeit das Ziel, den Brunnen tiefgreifender und umfassender zu beleuchten und ihn sowohl in den Kontext der Wiener Moderne als auch der Politik und der sozialen Umstände der damaligen Epoche zu stellen.

1.2 Methodik und Aufbau der Arbeit

Für die vorliegende Arbeit werden unterschiedliche Methoden angewendet, um eine möglichst allumfassende Analyse des Karl-Borromäus-Brunnens zu erzielen.

Begonnen wird mit einer Beschreibung der Brunnenanlage und des umliegenden Platzes. Diese schafft eine Grundlage für die späteren inhaltlichen, ikonografischen und historischen Analysen. In diesem Kontext werden auch der Antrag, die Anforderungen und die finale Umsetzung durch die Künstler Engelhart und Plečnik thematisiert.

Darauf aufbauend folgt eine ikonografisch-ikonologische Analyse der Bildszenen und weiteren gestalterischen Motive des Karl-Borromäus-Brunnens. Dabei liegt ein besonderer Fokus auf der Darstellung der Figuren und den Inschriften. Das Ziel ist es, eventuelle tieferliegende Bedeutungen und die damit einhergehende politische Botschaft zu entschlüsseln.

Ergänzend wird ein Vergleich mit weiteren Denkmalbrunnen der Stadt Wien unternommen, um zu erforschen, inwieweit Engelhart sich bei der Gestaltung des Karl-Borromäus-Brunnens an Traditionen gehalten oder sich sogar von diesen abgehoben hat. In diesem Sinne wird in späterer Folge ein weiterer Brunnen als Vergleichsobjekt herangezogen – der Siebenbrunnen von Richard Kauffungen (Abb. 5a / 5b / 5c) – da beide Denkmäler im gleichen historischen Kontext entstanden sind. Auch die jüngsten Ereignisse rund um Beschädigungen und öffentliche Debatten über diese Brunnen werden dabei berücksichtigt.

Anschließend folgt eine kulturgeschichtliche Analyse, um unter anderem die politischen und sozialen Umstände der Zeit Karl Luegers einerseits, andererseits Karl Borromäus' zu beleuchten. Auf diese Weise soll eine Basis für das Verständnis des Brunnens geschaffen werden. In dieser Analyse geht es auch um die Ideologien und Werte, die zur Zeit der Entstehung der Kunstwerke eine Rolle spielten. Es wird gezeigt, wie politische Einflüsse damals gewirkt haben und wie sich Machtverhältnisse und Vorstellungen dieser Zeit in der Gestaltung des Brunnens bis heute widerspiegeln.

Abschließen wird die Arbeit mit einer generellen Diskursanalyse problematischer Denkmäler und den Möglichkeiten einer Neukontextualisierung oder Abänderung dieser. Die Kapitel zeigen, wie historische Kunstwerke im öffentlichen Raum ihre Entstehungszeit widerspiegeln und was sie mit heutigen politischen und gesellschaftlichen Fragen zu tun haben. Wie lässt sich das Gleichgewicht zwischen historischem Bewusstsein und einem kritischen Blick aus heutiger Perspektive aufrechterhalten? Hierbei wird die damit zusammenhängende heutige öffentliche Wahrnehmung der zu betrachtenden Denkmäler und Brunnen thematisiert, zusammen mit der Frage, wie diese heute bewertet werden.

Um eine Grundlage für alle späteren Exkurse und weiterführende Kapitel zu schaffen, folgt nun eine Beschreibung des Brunnens und der ihn umgebenden Anlage.

2. Der Karl-Borromäus-Brunnen – Ort, Gestaltung und Deutung

2.1 Beschreibung der Brunnenplatzierung und Platzgestaltung

Der Brunnen (Abb. 1) wird im Norden von der Sechskrügelgasse eingefasst, im Süden von der Rochusgasse und im Westen vom heutigen Magistratischen Bezirksamt Landstraße. Der Platz liegt somit zentral und gut erreichbar, aber in einem dennoch ruhigen Bereich des 3. Wiener Gemeindebezirks. Die Maße des Karl-Borromäus-Platzes betragen in seiner Breite 14 Meter und in der Länge 22 Meter.

Zum Brunnenensemble gehört ebenfalls eine „*ovale Umfassungsmauer*“¹ – in ihrer Form bedingt durch den rechteckigen Platz. Diese erfüllt eine rahmende Funktion für die Anlage, die auf diese Weise zu einem ruhigen Rückzugsort avanciert. Die Mauer wird an zwei Stellen von Treppen durchbrochen, die auf das untere Niveau der Anlage führen. Diese haben nicht nur eine funktionale Bedeutung, sondern sind auch von gestalterischer Relevanz. Mit der Versenkung des Brunnens wird ein Übergang des oberen Niveaus zur unteren Ebene markiert. Der Grund für die Versenkung des Werks liegt in dem Fakt, dass hier zwei in sich geschlossene Figurengruppen dargestellt werden – zusätzlich wird der Brunnen auf diese Weise vertikal aufgeteilt. Im oberen Teil wird die Vita des Heiligen Karl Borromäus behandelt und tritt mit den Betrachter:innen im oberen Bereich des Platzes in visuellen Kontakt. Somit widmet sich der obere Bereich der Vermittlung der spirituellen und historischen Bedeutung des Heiligen. Die Gruppen der Putti sind in der Versenkung positioniert und befinden sich auf Augenhöhe mit den Betrachtenden. Dadurch entsteht eine beinahe unmittelbare und gleichzeitig persönliche Verbindung zwischen den Figuren und den Betrachter:innen, was die Wirkung des Brunnens weiter verstärkt.

Die Versenkung führt dazu, dass die Betrachter:innen den Brunnen aus unterschiedlichen Perspektiven, mit verschiedenen Blickwinkeln betrachten können. Diese Inszenierung fördert ein dynamisches Erleben des Werks, das über die statische Auseinandersetzung hinausgeht.

Die bauliche Umgebung hat sich im Verlauf der vergangenen Jahrzehnte verändert, dennoch konnte die zentrale Bedeutung des Brunnenensembles erhalten werden. Die Tatsache, dass der Karl-Borromäus-Platz so versteckt liegt und Passant:innen regelrecht überrascht, ist verwunderlich. Von den insgesamt vier Zugängen, die über die Rochusgasse und die Sechskrügelgasse aus beiden Richtungen auf den Platz führen, lässt allein die Annäherung von der Seite der Rochuskirche eine Öffnung im Straßen- und Gassengefüge errahnen (Abb. 6). Keine der anderen drei Möglichkeiten

1 Engelhart 1943, S. 201.

bereitet die Passant:innen darauf vor (Abb. 7). Kleine Platzanlagen mitten in der Stadt, die dicht von Häuserzeilen umgeben sind – wie es beim Karl-Borromäus-Brunnen der Fall ist – gibt es in Wien zuhauf. Doch die Detailverliebtheit dieses Objekts ist zu aufwendig, als dass es mit seiner eher verbauten, fast schon zurückhaltenden Platzierung in Einklang stehen könnte. Es entsteht ein Ungleichgewicht zwischen der mangelnden Prominenz des Platzes – und somit des Brunnens – und dem künstlerischen Anspruch des Gesamtkunstwerks aus Brunnen samt Anlage.

Auf der anderen Seite ist jedoch ein anderer Aspekt der Platzierung sehr gelungen: Tritt der:die Betrachter:in aus dem Bezirksamt, wird diese:r vom Heiligen Karl Borromäus ‚empfangen‘ (Abb. 8a / 8b). Wechselt man den Standort und begibt sich auf die gegenüberliegende Seite der Anlage – mit Blick auf den Brunnen, hinter dem das Bezirksamt als Kulisse fungiert –, so fügt sich der Brunnen stimmig in den vorgegebenen Platz ein (Abb. 11). Zwischen Brunnen und Amtsgebäude lässt sich eine visuelle Beziehung erkennen – sie kommunizieren auf einer gestalterischen Ebene auf harmonische Art und Weise. Die Engelsfiguren an der Fassade des Amtes finden ihre Entsprechung in den Putti des Brunnens, und der Obelisk tritt mit den vier Pilastern in der Mittelachse des Gebäudes in visuellen Kontakt und leitet den Blick auf diese über.

Abschließend kann festgehalten werden, dass die Platzierung des aufwendig gestalteten Brunnens, der eng eingefasst von Häuserzeilen steht, eine Seltenheit im Stadtraum ist. Dies wird jedoch durch die gestalterische Abstimmung zwischen den architektonischen Elementen des Bezirksamtes und des Brunnens ausgeglichen. Die so entstandenen Korrespondenzen zwischen Brunnen und Gebäude führen dazu, dass sich das Werk Engelharts und Plečniks harmonisch in den Platz einfügt, vor allem aus bestimmten Blickwinkeln, die sich bei einer bewussten Auseinandersetzung mit dem Karl-Borromäus-Platz erschließen.

2.2 Beschreibung des Karl-Borromäus-Brunnens

Der am Karl-Borromäus-Platz 1 im 3. Wiener Gemeindebezirk befindliche Brunnen steht, wie bereits beschrieben, in einer Versenkung des Straßenniveaus. An zwei Stellen – einmal vor dem Eingang zum Bezirksamt des Bezirks Landstraße und zusätzlich auf der gegenüberliegenden Seite – kann das Brunnenensemble über jeweils fünf Stufen betreten werden.

Das Objekt besitzt drei Schauseiten, wobei jene, die dem Bezirksamt direkt gegenüberliegt, im Folgenden als die Hauptschauseite bezeichnet wird (Abb. 8a / 8b). Ebenfalls dreigeteilt ist die vertikal verlaufende Gestaltung des Brunnens.

Mittig aus dem runden Brunnenbecken heraus erhebt sich ein Sockel in Form eines Dreipasses und bildet somit die erste Ebene. Auf jeder der drei Seiten ist eine Inschrift eingelassen. Die Hauptschauseite trägt die Inschrift „*Der Bezirk Landstrasse dem großen Volksbürgermeister Dr. Karl Lueger*“ (Abb. 12). Dem Uhrzeigersinn folgend, befindet sich an der zweiten Seite des Dreipasses der Text „*Errichtet an dessen politischer Wiegestätte zur bleibenden Erinnerung an seinen 60. Geburtstag, den 24. Oct. 1904*“ (Abb. 13). Abgeschlossen wird der Sockel, weiter dem Uhrzeigersinn folgend, mit der Inschrift „*Unvergänglich ist sein Ruhm, unvergleichlich die Fülle seiner Liebe für seine Vaterstadt*“ (Abb. 14). Zusätzlich zu den Inschriften sind die Namen der beteiligten Künstler unter den Gruppen aus Putti verzeichnet – Josef Engelhart, Jože Plečnik, der Erzgießer Hans Frömml und abschließend Eduard Hauser, der als Hofsteinmetz Erwähnung findet.

Auf diesem Dreipass stehen Putti in Gruppen zu jeweils fünf (Abb. 15). Die Posen der Putti innerhalb einer Gruppe gleichen sich nicht, demnach ist jede der fünf Figuren in ihrer Körperhaltung individuell gestaltet. Sie halten respektive balancieren eine weitere, ebenfalls dreipassförmige, jedoch schmalere Ebene, die die Bühne für drei unterschiedliche Szenen bildet. Zusätzlich zu den drei Putti-Gruppen stützt, mittig in der senkrechten Achse des Brunnens, ein Sockel in Form eines Akanthusblattes das Brunnenensemble.

Der vorhin erwähnte schmalere zweite Sockel ist vollständig von Weinreben und -ranken überzogen, auf denen Tiere – Fische, Reptilien und Amphibien unterschiedlicher Art – das Florale durchbrechen (Abb. 16). Insgesamt sind es über dreißig Tiere, die diesen Brunnenteil beleben.²

Zur zweiten Ebene gehörend, befinden sich drei Szenen aus der Vita des Heiligen Karl Borromäus. Man kann sie als das Herzstück des Brunnenensembles ansehen – sie verdeutlichen und fassen die ausschlaggebenden Botschaften der gesamten Anlage zusammen. Die Szenen werden nun im Folgenden genauer beschrieben.

Die Szene der Hauptschauseite, die den Titel „*St. Carl Borromäus*“ (Abb. 8a / 8b) trägt, zeigt den Heiligen als Kardinal in der Mitte zusammen mit von der Pest erkrankten Menschen. Im *Kapitel 4.1* wird auf die Bedeutung der Kardinalstracht und die Hintergründe näher eingegangen. Auf der linken Seite hebt eine weibliche Figur dem Heiligen ein Kind entgegen, das von Karl Borromäus mit einem Kreuz in der Hand berührt wird. Zu Füßen des Heiligen kniet eine Frau, die sich in verzweifelter Haltung an der Kleidung von Karl Borromäus festhält und ihn anfleht. Gleichzeitig bittet eine weitere männliche Figur den Heiligen ebenfalls um Segnung und Heilung. Dabei hält er dessen linke Hand und führt sie an sein Gesicht. Abgeschlossen wird die Szene auf der rechten Seite durch eine geneigt stehende Frau, die einen Säugling an ihren Rücken gebunden trägt.

2 Anm.: Eidechsen, Lurche, Frösche, Krageneidechsen, Kröten, Chamäleons, Echsen, Dornsteufel, Rochen, Flugdrachen, Fische, Schildkröten.

Dem Uhrzeigersinn folgend gelangt der:die Betrachter:in zur nächsten Szene mit dem Titel „*Empor die Herzen*“ (Abb. 9a / 9b). Dargestellt werden insgesamt sechs Personen – ein Kind, zwei weibliche und drei männliche Figuren. Alle Personen sind durch Berührung miteinander verbunden. Links beginnend, umfassen sich ein Kind und eine Frau. Weiter hält die Frau mit ihrer rechten Hand eine männliche Figur an deren rechte Schulter. Diese Figur trägt einen Beutel, Stiefel und einen Stock und hält die höchste Figur, den alten Mann in der Mitte, am Rücken. Die alte Figur steht nach vorn gebeugt und sucht sich Unterstützung bei der männlichen Figur, die ebenso gebeugt, eine am Boden sitzende Frau an seine Beine lehnt.

Die dritte Szene aus der Vita des Heiligen Karl Borromäus schließt den Kreis und trägt den Titel „*Über allem die Liebe*“ (Abb. 10a / 10b). Fünf Figuren bilden diese Gruppe – zwei Frauen und drei Männer. Durch ihre Kleidung lässt sich ein höherer sozialer Stand der Figuren herauslesen. Links steht eine Dame mit erhobenen Armen und richtet ihren Blick auf eine vor ihr kniende männliche Person. Diese scheint etwas zu sammeln und hält eine dafür vorgesehene Schale in Richtung der Frau. Ein weiterer Mann, der sich in der Mitte der Szene befindet, beobachtet das Geschehen zwischen den beiden eben beschriebenen Figuren und legt etwas in die Schale der bittenden Person. Innerhalb dieser Gruppe bilden die beiden Figuren links ihre eigene Untergruppe. Eine andere kleine Gruppe wird durch einen Mann gebildet, der eine Dame begleitet. Es scheint, als würden sie die Szene bald verlassen. Sein Blick ist auf die Frau gerichtet, während diese ihre Augen gesenkt hält.

Zwischen den eben genannten Szenen aus der Vita des Heiligen erhebt sich ein weiterer, jedoch stilisierter Akanthus, auf dem ein Obelisk aufgesetzt wurde, der auf diese Weise die dritte und letzte Ebene des Brunnens bildet. An der Schauseite ist der Titel sowie die Datierung des Brunnens auf der unteren Hälfte des Obeliskens eingraviert – „*Carl Borromaeus Brunnen 1909*“. Abgesehen davon weist der Obelisk keine weiteren Beschriftungen oder Dekorationen auf.

2.3 Exkurs: (Typen-)Geschichte der Brunnen

Um die Besonderheiten des Karl-Borromäus-Brunnens in ihrer vollen Tiefe begreifen zu können, lohnt sich ein genauerer Blick auf die historische Entwicklung dieses Mediums als bauliches Element und die Definition dessen, was ein Brunnen ist und welche Gestaltungsmöglichkeiten hier bestehen.

Ein Brunnen ist nicht nur ein Bauwerk, dessen Aufgabe es ist, Wasser bereitzustellen, sondern auch ein Objekt, das in vielen Fällen verschiedene gesellschaftliche, religiöse oder

politische Aussagen transportiert. Berücksichtigt man, dass die Wahl des Standorts für eine Stadtgründung schon immer maßgeblich von der Verfügbarkeit natürlicher Ressourcen, wie Wasser, beeinflusst wurde, kann dies auch eine Ebene weiter gedacht werden. Somit wird die generelle Verbindung zwischen Wasser und politischen Entscheidungen oder Entwicklungen deutlich.³ Sauberes Wasser war nicht nur eine grundlegende Voraussetzung für das Überleben und auch das Wachstum der städtischen Bevölkerung, sondern hatte auch Einfluss auf die Planung und Organisation des urbanen Raumes. So lässt sich nachvollziehen, dass Wasser und somit Brunnen in der Stadtgeschichte sowohl zierende als auch politische Instrumente waren und zu einem symbolischen Medium aufsteigen und gemacht werden konnten. Die Widmung von Brunnen für Bürgermeister Karl Lueger scheint auch in dieser Hinsicht schlüssig.

Der Brunnen muss im Zusammenspiel all seiner Ebenen gelesen werden – die Beschäftigung mit diesem hat bewiesen, dass eine einfache Beschreibung nicht greift.

Da sowohl das Forschungsobjekt als auch die im *Kapitel 2.11* vergleichend aufgelisteten Brunnen im öffentlichen Raum stehen, können diese grundsätzlich als *Stadtbrunnen* zusammengefasst werden. Solcherlei Brunnen sind öffentlich zugänglich und erfüllen in ihrer Geschichte eine Vielzahl von Funktionen, die über die reine Wasserversorgung hinausgehen: die Löschung von Bränden oder die Wasserversorgung auf städtischen Märkten. Aufgrund des Fakts, dass sich diese Brunnen an zentralen Orten in der Öffentlichkeit befanden und teilweise noch immer befinden, wurden die unterschiedlichen visuellen Aussagen auf religiöser oder politischer Ebene von den Menschen in ihrer Umgebung auch wahrgenommen. Der öffentliche Raum war vor allem damals ein Zentrum des sozialen Lebens, und Brunnen wurden, bevor Trinkwasser in den eigenen Wohnungen verfügbar war, zu bedeutenden Treffpunkten, an denen sich die Menschen austauschen konnten.⁴

Laut Miller (1999) wird die Wasserversorgung im Verlauf der Brunnenentwicklung durch die Verwendung christlicher Figuren in der Gestaltung kirchenpolitisch aufgeladen – Wasser bereitzustellen, wurde als „*göttliche Handlung*“⁵ interpretiert. Miller bezieht sich hierbei auf die Zeit der Antike, des Mittelalters,⁶ auch des Barocks.⁷ Jedoch könnte dies im Kontext des Karl-Borromäus-Brunnens weitergedacht werden. Betrachtet man das Forschungsobjekt vor diesem Hintergrund, erlebt die Sakralisierung Karl Luegers, der als einer der Initiatoren der Zweiten Wiener Hochquellwasserleitung gilt, eine weitere, neue Ebene. Wie der Heilige Karl Borromäus den Menschen in der Pest sowohl materiell als auch emotional beistand, versorgte Lueger die

3 Symmes 1999, S. 9.

4 Symmes 1999, S. 9.

5 Miller 1999, S. 57.

6 Miller 1999, S. 57.

7 Miller 1999, S. 62.

Bewohner:innen Wiens mit sauberem Wasser.

Grundsätzlich wurden Darstellungen religiöser Figuren an Brunnen im Verlauf ihrer gestalterischen Entwicklung immer seltener. Ein weiteres Beispiel, neben dem Karl-Borromäus-Brunnen, kann als Verbindung zwischen Herrschern und religiöser Symbolik im 19. Jahrhundert gesehen werden, nämlich der *Fontaine Saint-Michel* in Paris (Abb. 17) aus der Hand Gabriel Daviouds, entstanden im Jahr 1860.⁸ Im Zentrum dieses Brunnens befindet sich dessen Namensgeber, der Erzengel Michael. Darüber hinaus sind mit den Darstellungen von Klugheit, Tapferkeit, Mäßigung und Gerechtigkeit die vier Kardinaltugenden vertreten. Über diesen Tugenden schließen wiederum die Allegorien der Bescheidenheit und Macht das komplexe Brunnenensemble ab.⁹ Die beiden Allegorien umrahmen das Wappen der Stadt Paris, darunter befindet sich die Widmung, die die Entstehung des Brunnens unter der Herrschaft Napoleons III. bezeugt. Der französische Kaiser wird hiermit durch die Verbindung mit Tugenden und allegorischen Figuren auf einer moralischen und ideologischen Ebene gezeigt.

Im Vergleich dazu verweist der Karl-Borromäus-Brunnen mit der Darstellung und den gewählten Titeln der drei einzelnen Figurengruppen auf die drei göttlichen Tugenden – Glaube (Hauptschauseite mit Karl Borromäus als Inbegriff des rechten Glaubens), Liebe (deutlich durch den Titel „Über allem die Liebe“) und Hoffnung (angespielt durch den Titel „Empor die Herzen“ und dem damit zusammenhängenden Appell, die Hoffnung auch in schweren Phasen, wie während der Pest, nicht zu verlieren). Da Karl Lueger mit diesem Brunnen in Verbindung steht, gehen somit diese Tugenden auch automatisch auf dessen Person über.

Brunnen können nicht nur in ihrer inhaltlichen Funktion herausfordernd sein, sondern ebenfalls künstlerisch. Die meisten dieser Objekte sind allseitig sichtbar und ermöglichen somit eine Betrachtung von fast allen Seiten. Die daran arbeitenden Bildhauer sahen sich folglich mit neuen kreativen Herausforderungen konfrontiert, und die Entwicklung der Stadtbrunnen hatte auch wesentlichen Einfluss auf die Freiskulptur.¹⁰ Auch die Veränderung in der Materialwahl sei zu erwähnen – von Holz zu Materialien wie Metall, Bronze, ebenso Stein.

Spätestens ab dem Spätmittelalter wurden Brunnen abseits ihres primären Nutzens als Wasserversorgungsquelle für repräsentative Zwecke verwendet.¹¹

Im Folgenden soll eine kurze Typengeschichte der Stadtbrunnen beschrieben werden, die als Grundlage für die späteren Kapitel dienen soll.

Die Genese dieses Mediums geht zurück in die Zeit der Antike, in der viele Städte

⁸ Miller 1999, S. 63.

⁹ Miller 1999, S. 63.

¹⁰ Teufel-Nachbagauer 2006, S. 19.

¹¹ Teufel-Nachbagauer 2006, S. 20.

Versorgungsstellen mit Wasser aufwiesen, teils auch in Form von dekorierten *Brunnenhäusern*. Die darauffolgende Zeit der Romanik wiederholte die bereits gängigen Formen – erst die Gotik entwickelte die Brunnenform nördlich der Alpenregion weiter und schuf eine Ästhetik, die vertikale Formen gegenüber horizontalen bevorzugte.¹² Zusätzlich existierten sogenannte *Zisternenbrunnen*, die mit einer baldachinartigen Konstruktion überdacht waren. Des Weiteren wurde laut Teufel-Nachbagauer (2006) in Deutschland der *Stockbrunnen* eingeführt. Dieser bestand aus einer senkrecht stehenden Wasserröhre, die im Hochmittelalter oft in Form von Fialtürmchen, ähnlich den Türmen gotischer Kirchen, gestaltet war. In der Renaissance wurde der ‚Stock‘ dann zum Sockel umgestaltet. Wurden die Sockel mit Figuren bekrönt, handelte es sich um sogenannte *Tugendbrunnen*. Die für diesen Zweck verwendeten Figuren entstammten dem christlichen Glauben, aktuellen historischen Ereignissen oder der antiken Mythologie.¹³ Der *Schaftbrunnen* weist in seiner Grundform Parallelen zum Tugendbrunnen auf, jedoch ist die Säule, respektive der Schaft, mit vegetabilen Elementen verziert, wie Akanthusblättern oder Pinien.¹⁴ Wird über diese Säule Wasser in ein Auffangbecken geleitet, spricht man in der Terminologie von einem *Schalenbrunnen*. Diese Varianten des Brunnentyps erfreuten sich vorwiegend im 14. Jahrhundert großer Beliebtheit und waren weitverbreitet. Eine Weiterentwicklung dieser Formen fand schließlich im Quattrocento statt. In dieser Phase entwickelte sich der sogenannte *Kandelaberbrunnen*. Charakteristisch für diesen Typ ist erneut eine zentral aufragende Säule, die mehrere übereinander angeordnete, sich nach oben verkleinernde Schalen trägt. Der obere Abschluss der Säule wird auch hier mit einer figürlichen Darstellung bekrönt.¹⁵

Je mehr sich die Varianten der Brunnen entwickelten, desto mehr begannen die Figuren, architektonische Funktionen zu übernehmen und aus der architektonischen Struktur herauszutreten. Sie entwickeln eine größere Eigenständigkeit und sind so gestaltet, dass sie eine Rundumansicht ermöglichen und auf diese Weise von mehreren Perspektiven wahrgenommen werden können.¹⁶ Aus dieser Entwicklung gingen die *Monumentbrunnen* hervor, die – wie der Begriff bereits deutlich macht – zwei zentrale Funktionen in sich vereinen: einerseits als Denkmal/Monument und andererseits als funktionierende Brunnenanlage.¹⁷ Dieser Typus kann am Beispiel des Karl-Borromäus-Brunnens nachempfunden werden.

Je nach Bedeutung eines Brunnens war zusätzlich die Platzierung wichtiger Teil der Planung und der schlussendlichen Wirkung beziehungsweise Funktion. Soll ein Brunnen von allen Seiten

12 Teufel-Nachbagauer 2006, S. 21.

13 Teufel-Nachbagauer 2006, S. 22.

14 Teufel-Nachbagauer 2006, S. 23.

15 Teufel-Nachbagauer 2006, S. 24.

16 Teufel-Nachbagauer 2006, S. 25.

17 Teufel-Nachbagauer 2006, S. 25.

sichtbar sein, ist eine zentrale Aufstellung an einem Platz oder einer Wegkreuzung ideal. Einen anderen Reiz haben Brunnen, die direkt an die architektonische Struktur gebaut werden und ihre Wirkung somit in Verbindung mit dem Gebäude vollends entfalten. Soll der Brunnen lediglich die Funktion eines ‚Wasserspenders‘ erfüllen, reicht es, diesen ebenerdig und fußgänger:innenfreundlich zu installieren, wie an einem Gebäude.¹⁸

Bezüglich des Verhältnisses zwischen dem Element Wasser und der formalen Gestaltung des Monuments lässt sich das Medium des Brunnens in zwei grundsätzliche Typen unterteilen: Bei der einen Art übernimmt das Wasser die wichtige Rolle in der Gestaltung, bei der anderen stehen künstlerische Elemente wie Figuren, Architektur und Dekorationen im Vordergrund. Ab dem Quattrocento dominiert im europäischen Raum zunehmend der zweite, also figurenbezogene, Typus, bei dem die ästhetische Wirkung des Brunnens recht unabhängig vom Wasser erhalten bleibt. Die Ästhetik bleibt bestehen – mit oder ohne Wasser.¹⁹ Dies trifft auf den Karl-Borromäus-Brunnen zu. Das Hauptaugenmerk liegt eindeutig auf der plastischen Gestaltung des Monuments. Das fließende Wasser erhöht in den warmen Monaten, neben dem Fakt, dass der Platz durch die Vertiefung abgeschirmt ist, lediglich die atmosphärische Wirkung. Die Bedeutung des Wassers wird nicht nur durch die Lichtbrechung und somit den visuellen Reiz erzeugt, sondern bereichert die Umgebung auch durch die auditive Ebene. Diese leistet einen wichtigen Beitrag zur Gesamtwirkung. Die Stille wird unterbrochen und von der städtischen Geräuschkulisse abgelöst – eine „akustische Erfrischung“²⁰ wird hierbei möglich und wertet einen solchen Platz in seiner Qualität als Aufenthaltsraum zusätzlich auf. Auf diese Weise fungiert das Wasser als Mittel einer fast schon emotionalen Aufwertung des Platzes und weniger als zentrales Gestaltungselement.

2.4 Beschreibung des Auftrags und der Anforderungen

Ein erheblicher Teil der Skulpturen und Monumente Wiens geht auf die Regierungszeit Franz Josephs zurück.²¹ In dieser Phase war die Errichtung von Denkmälern nicht allein für die kaiserliche Repräsentation reserviert – ab den 1870er Jahren setzte auch das liberale Bürgertum bewusste Zeichen. Diese bestanden in ihm gewidmeten Monumenten in der Nähe der Ringstraße, aber auch darüber hinaus, die die Denkmäler der Herrscher und Persönlichkeiten aus dem Militär ergänzen sollten. Zwischen 1850 und 1918 wurden insgesamt 110 Denkmäler errichtet – ein

18 Symmes 1999, S. 14.

19 Symmes 1999, S. 13.

20 Conelli/Symmes 1999, S. 31.

21 Stieglitz/Zeißlinger 2008, S. 349.

Phänomen, das bereits von Zeitgenoss:innen ironisch betrachtet wurde, beispielsweise durch Äußerungen wie „*Denkmalpest*“²². Dennoch gelten viele dieser Kunstwerke heute als wichtiger Bestandteil der Kunst des 19. Jahrhunderts und des Stadtbilds von Wien.²³

Außerdem war, neben den Personendenkmälern, auch das Medium des Brunnens während der Zeit Luegers ein gefragtes. Auf diese Weise konnte eine wichtige Leistung in seiner Kommunalpolitik, nämlich die Initiierung und Errichtung der Zweiten Wiener Hochquellenleitung, die im *Kapitel 6.2* genauer behandelt wird, gefeiert werden.²⁴ Zu den genannten Brunnen – dem Karl-Borromäus- und Siebenbrunnen (Enthüllung 1904) – gesellt sich ein weiterer, nämlich der *Mozartbrunnen* (Abb. 18), auch Zauberflötenbrunnen genannt, vom Künstler Otto Schönthal und Bildhauer Carl Wollek, der im Jahr 1905 enthüllt wurde.²⁵ Somit bestanden bereits zwei Brunnen mit ähnlicher Widmung, demnach in einem ähnlichen Kontext *vor* der Entstehung des Werkes von Engelhart und Plečnik.

Der Karl-Borromäus-Brunnen wurde zum feierlichen Anlass des 60. Geburtstags von Dr. Karl Lueger vom Gemeinderat Prof. Josef Sturm im März 1904 persönlich in Auftrag gegeben.²⁶ Hierfür wurde der Künstler Josef Engelhart zu einem Treffen eingeladen. Er beschrieb später, dass sein in der Wiener Kunstwelt gefeierter „*Trauernder Jüngling*“ (Abb. 19), das er 1903 für das Grab seines Vaters geschaffen hatte, die Aufmerksamkeit von Auftraggebern erregte. Aufgrund der großen Resonanz wurde ihm der Auftrag für den Brunnen erteilt.²⁷ Aus den Memoiren von Engelhart kann geschlossen werden, dass sämtliche Wünsche und Anforderungen bezüglich des Brunnens innerhalb dieses Treffens zwischen Prof. Josef Sturm und dem Künstler selbst beschlossen und angenommen wurden.

Dieser direkte Austausch zwischen Engelhart und den Auftraggebern macht die Verbindung zwischen Politik und Kunst in der Zeit Karl Luegers deutlich. Der Brunnen sollte mit dem Bezirk Landstraße in Verbindung gebracht werden – einerseits, da Lueger dort seinen politischen Beginn gefeiert hatte, andererseits, weil der Bezirk selbst als Auftraggeber präsent sein wollte. Das Objekt soll „*auf dem Gemeindeplatz* {stehen}, *wo er* [Karl Lueger] *seinen ersten Erfolg errungen* [hatte].“²⁸ Außerdem ist zu bemerken, dass neben der gelungenen Grabfigur, die maßgeblich zur Entscheidung beigetragen hatte, Engelhart mit dem Brunnen zu betrauen, ein weiterer Aspekt für seine Wahl darin lag, dass er selbst aus dem Bezirk Landstraße stammte. Genauer dem Stadtteil Erdberg, wo er in der

22 Stieglitz/Zeißinger 2008, S. 350.

23 Stieglitz/Zeißinger 2008, S. 350.

24 Wikidal 2009/a, S. 58.

25 Unterguggenberger 2023/a.

26 Engelhart 1943, S. 199.

27 Engelhart 1943, S. 116-

28 Engelhart 1943, S. 199.

Löwengasse 19 aufgewachsen war. Dadurch war eine tiefere lokale Verankerung gegeben, und auf diese Weise konnte eine zusätzliche Verbindung geschaffen werden.²⁹

Während dieser Zeit änderte sich der Vergabeprozess für künstlerische Auftragswerke. Lueger hielt wenig von Wettbewerben, man brach mit den bis dahin gängigen Vergabeverfahren, und somit wurden die Künstler direkt von der Gemeinde Wien erwählt und mit einem neuen Auftrag betraut.³⁰ Die Stadt Wien wurde auf diese Weise zu einer relevanten Auftraggeberin, die neben den bisherigen Käufern wie „*dem Kaiser, adeligen Mäzenen oder bürgerlichen Komitees*“³¹ auftrat und eine neue künstlerische Bedeutung annahm. Die Stadt Wien hatte nun direkten Einfluss auf die Gestaltung des öffentlichen Raums – diese Tatsache und die daraus resultierende Bedeutung werden zu einem späteren Zeitpunkt erneut behandelt.

Ein weiteres Kriterium, das bereits in diesem genannten Treffen besprochen worden war, war der visuelle Inhalt des geplanten Brunnens. Es wurde eine Verbindung zwischen dem Heiligen Karl Borromäus – Pestheiliger und Namenspatron von Karl Lueger – als Anforderung festgelegt und somit eine Sakralisierung des Bürgermeisters vorgenommen – ein Thema, das im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit tiefgründiger behandelt werden wird. Das war politisch motiviert und zeigt den Versuch, die moralische und politische Bedeutung des Bürgermeisters durch eine symbolische Verbindung zu Karl Borromäus deutlicher zu machen, was in der katholischen Gesellschaft der damaligen Zeit von großer Relevanz war. Ebendiese Verbindung zwischen den beiden Personen wurde von Engelhart als Hindernis gesehen. Festgelegt wurde ein Zeitfenster bis Oktober 1904,³² dem Geburtsmonat von Lueger, wobei Engelhart erst im März desselben Jahres mit der Umsetzung des Projekts beauftragt wurde. Somit stand ihm für die Fertigstellung lediglich ein Zeitraum von etwas mehr als einem halben Jahr zur Verfügung. Das Vorhaben verzögerte sich nicht überraschend, sodass der Brunnen erst am 25. Mai 1909, also knapp über vier Jahre später, der Öffentlichkeit offiziell präsentiert werden konnte.³³ Zu den Hauptursachen für die Verzögerung zählten insbesondere Schwierigkeiten, die bereits in der Entwurfsphase auftraten, worauf folgendes Zitat von Engelhart hinweist.

Aber erst im Juni hatte ich eine plastische Skizze fertig, die mich befriedigte. Da mir eine Verbindung des Dr. Lueger mit dem heiligen Karl Borromäus in plastischer Darstellung nicht leicht möglich schien, hatte ich die Wahl, entweder nur den Bürgermeister oder nur Karl Borromäus darzustellen [...]³⁴

29 Oehring 2009/b, S. 15.

30 Heimann 2015, S. 25.

31 Heimann 2015, S. 25.

32 Engelhart 1943, S. 199.

33 Wikidal 2009/b, S. 175.

34 Engelhart 1943, S. 199-200.

Die eben genannten Arbeitsverzögerungen waren nicht nur auf die gestalterische Unschlüssigkeit des Künstlers zurückzuführen, die unter anderem dadurch bedingt war, dass die Verbindung einer sakralen Figur wie Karl Borromäus mit einer weltlichen politischen Person wie Lueger eine gestalterische Herausforderung darstellte. Schlussendlich entschied sich der Künstler für die zweite Variante – ausschließlich die Vita von Karl Borromäus sollte abgebildet werden.³⁵

Diese Auswahl wirft, vor dem Hintergrund einer Aussage Luegers, eine neue Frage auf. Engelhart hielt in seinen Memoiren fest, dass Kunstwerke für den Bürgermeister in ihrem Inhalt deutlich zu verstehen sein sollen, denn nur so könne man die Betrachtenden für das Kunstwerk gewinnen.³⁶ Jedoch ist die namentliche und ideologische Verbindung zwischen Karl Lueger und Karl Borromäus vermutlich erst zu verstehen, wenn zwischen den Betrachter:innen und dem Brunnen eine aktive Auseinandersetzung stattfindet und neben den figürlichen Darstellungen aus der Vita des Heiligen auch die Inschriften an den verschiedenen Schauseiten einbezogen werden. Selbstverständlich ist die Kenntnis über Heilige, wie Karl Borromäus, zur damaligen Zeit aufgrund der stärkeren Präsenz der katholischen Kirche deutlich höher, als dies heute der Fall ist – doch die Ikonografie des Brunnens ist nicht einfach zu lesen. Zudem trug der Platz zur Zeit Luegers den Namen „Gemeindeplatz“ und ließ – anders als heute mit dem Namen „Karl-Borromäus-Platz“ – keine schnellen Schlüsse auf die Identität der dargestellten Person schließen. Dass der Pestheilige, wie Lueger in seiner Eröffnungsrede sprach, „*alles getan [habe], um von seiner Vaterstadt Mailand Unglück abzuwenden*“³⁷, ist nur mit Wissen um diesen Heiligen und dessen Taten verständlich.

Heute ist die Lesbarkeit in einer säkularisierten Gesellschaft herausfordernd – noch mehr, als sie es vielleicht zur Entstehungszeit des Brunnens war.

2.5 Künstlerische Herangehensweise und Herausforderungen bei Engelhart und Plečnik

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel beschrieben, entschied sich Engelhart für die Darstellung des Heiligen Karl Borromäus. Der Weg zum fertigen Werk war jedoch ein weiter, denn dazwischen lagen einige unterschiedliche Entwürfe, die mehrmals verworfen und neu begonnen wurden.³⁸ Obwohl der Auftrag nicht viel kosten durfte, wie Prof. Josef Sturm ihn während des Treffens im März 1904 gebeten hatte, muten die anfänglichen Entwürfe zu aufwendig an. Ein Entwurf, den Engelhart in seinen Aufzeichnungen und mittels Aquarellskizze (Abb. 20) beschrieb,

35 Engelhart 1943, S. 200.

36 Heimann 2015, S. 25.

37 Reichspost 26. Mai 1909, Nr. 144, S. 8.

38 Wikidal 2009/b, S. 173.

zeigt den erhöhten Brunnen, ohne auf die gegebene bauliche Umgebung einzugehen. Dieser Entwurf macht Engelharts hohe Ambitionen bereits deutlich. Dieser wird im Folgenden genauer beschrieben.

Die Erhöhung, auf der der Brunnen steht, ist eine kreisförmige, dreistufige Stufenanlage [Anm.: In seinem Typoskript von 1909 erwähnt Engelhart vier Stufen].³⁹ Die unterste Stufe sollte sich kreisförmig über 8 Meter erstrecken.⁴⁰ Der Brunnen selbst hat einen achteckigen Grundriss – aufgeteilt in vier lange und vier kurze Seiten – und wird an den langen Seiten von insgesamt vier halbrunden, mit floralen Elementen dekorierten Beckenbassins umfasst. Auf vier aus farbigem Marmor gefertigten Säulen an den Seiten sowie einem zentralen, mit Goldmosaiken dekorierten massiven Pfeiler sollte ein Giebeldach aus schwedischem Granit gebaut werden. Der mittlere Pfeiler war mit einer Höhe von 1,30 Metern sowie einer Breite von 80 Zentimetern geplant. Dieser sollte als goldener Hintergrund für die vier Szenen aus Bronze dienen.⁴¹ Den Aufzeichnungen Engelharts folgend, sollten diese Szenen „*St. Karl unter den Pestkranken, die Armen und Elenden, die Wohltätigen und eine Apotheose mit Engelsfiguren*“⁴² zeigen, von denen zwei auf der Skizze zu erkennen sind. Die vordere Darstellung zeigt Ähnlichkeiten zur tatsächlich ausgeführten Szene mit dem Titel „*St. Carl Borromäus*“ auf der heutigen Hauptschauseite der Brunnenanlage. Löwenköpfe sollten Wasser in das viereckige Becken speien, das wiederum durch weitere Fratzen an den Außenwänden des Unterbaus in die halbrunden Bassins geleitet werden würde. Bekrönt wird dieses Ensemble durch eine nicht näher bestimmbare, kniende Figur, für die er mehrere Studien aus Gips anfertigte, ehe er eine Version fand, die ihn zufriedenstellte.⁴³ Dieser beschriebene Entwurf wurde im Maßstab 1:10 plastisch skizziert und fand Gefallen bei den Auftraggebern, stellte jedoch den Künstler selbst nicht gänzlich zufrieden.⁴⁴ Er äußerte sich folgendermaßen: „*Heute erscheint mir das ganze begreiflich, war das doch die erste größere plastische Aufgabe und ich hatte gar keine Erfahrung [...]*“.⁴⁵ Im Monat September desselben Jahres wurde eine Versammlung einberufen, in der sich die Auftraggeber des Brunnens über den bestehenden Entwurf in Anwesenheit Engelharts berieten. In jener Sitzung wurde der Entwurf bewilligt, woraufhin sich Engelhart der Herstellung eines Modells im Maßstab 1:1 widmete – aus Materialien wie Pappe, Holz und Leinwand, in den Farben der geplanten Materialien. Das Modell wurde vom Künstler selbst nicht positiv aufgenommen.

39 Engelhart 1909, ZPH 701/9/4, S. 2.

40 Engelhart 1909, ZPH 701/9/4, S. 2.

41 Engelhart 1943, S. 200.

42 Engelhart 1943, S. 200.

43 Wikidal 2009/a, S. 59.

44 Engelhart 1943, S. 200.

45 Wikidal 2009/a, S. 59.

1906 formte sich durch Zufall eine Kollaboration zwischen Engelhart und dem Architekten Jože Plečnik, der die Entwicklung des Brunnenprojektes bereits längere Zeit beobachtet und Interesse ausgedrückt hatte.⁴⁶ Beide kannten sich aus der Secession.⁴⁷ Somit ergab sich eine interdisziplinäre Zusammenarbeit, die sich als durchaus förderlich erweisen sollte. Schließlich gestaltete Plečnik parallel ebenfalls Entwürfe für den Brunnen.⁴⁸ Jedoch befand Engelhart viele seiner Ideen für nicht geeignet. Ein Jahr nach Beginn ihrer Zusammenarbeit, vermutlich im Jahr 1907, machte Plečnik den ausschlaggebenden Vorschlag:⁴⁹ Die vier geplanten Borromäus-Szenen sollen auf drei reduziert und zwischen drei Schalen gestellt werden, die von Kinderfiguren getragen werden sollen.⁵⁰ Zwischenzeitlich waren bereits zwei der drei Figurengruppen aus der Vita des Heiligen modelliert. Daraus folgend entstand ein Modell aus Gips (Abb. 21), das im unteren Bereich – mit den Putti sowie den Szenen aus dem Leben des Heiligen – bereits der finalen Fassung des Brunnens entspricht. Anstelle des später realisierten Obelisken zeigt dieses Modell jedoch eine akanthusähnliche Säule, bekrönt von einer Figur in kniender Haltung, die als Rezeption des sogenannten „Jünglingsbrunnen“ (Abb. 22) des flämischen Künstlers George Minne gesehen werden kann.⁵¹ Diese Figur sollte eine Allegorie der Gottergebenheit darstellen. Weitere Figuren sind drei Widder in der Funktion als Wasserspeier. Zusätzlich ist auf einer der Fotografien eine Inschrift zu erkennen, die aufgrund der mangelnden bildlichen und schriftlichen Quellen nicht genau nachvollziehbar ist (Abb. 23).⁵²

Es existiert eine Fotografie eines weiteren Gipsmodells (Abb. 24) – das in keiner Publikation dokumentiert ist – und das sich in einigen Aspekten von dem zuvor beschriebenen Entwurf unterscheidet. Aus dem derzeitigen Wissensstand lässt sich jedoch nicht eindeutig ableiten, ob dieses Modell früher oder später als die Version mit der knienden allegorischen Figur nach Minne entworfen wurde. Die Abweichung betrifft die zentrale Säule. Im Vergleich zum vorherigen Entwurf ist diese hier geometrischer gestaltet und um ein Segment höher angelegt. Auch die krönende Figur ist in einer anderen Haltung dargestellt, nämlich in einer hockenden Position und blickt, im Gegensatz zur knienden Figur, in Richtung Himmel.

Schließlich verwarfen die beiden Künstler die Idee der knienden allegorischen Figur, da sonst *drei* unterschiedliche Maßstäbe den gestalterischen Rahmen sprengen würden, und integrierten stattdessen, gemäß Plečniks Plan, einen Obelisken in das Ensemble.⁵³ Damit stellte der

46 Engelhart 1943, S. 201.

47 Engelhart 1943, S. 201.

48 Wikidal 2009/b, S. 173.

49 Engelhart 1909, ZPH 701/9/4, S. 3.

50 Wikidal 2009/a, S. 59.

51 Wikidal 2009/b, S. 173.

52 Anm.: Eventuell steht „LISIOE CIEHSO DEIONINI“ geschrieben.

53 Engelhart 1909, ZPH 701/9/4, S. 4.

Architekt eine Verbindung zu Brunnen im barocken Rom her – etwa dem „*Vierströmebrunnen*“ (Abb. 25) von Gian Lorenzo Bernini und gleichzeitig auch zu Brunnen des Künstlers Francesco Robba (Abb. 26) aus Plečniks Geburtsstadt Laibach.⁵⁴ Dadurch ließ sich den vielen dekorativen Elementen entgegenwirken und mehr Ruhe in die Gestaltung des Brunnens bringen.⁵⁵

Den beiden Künstlern, primär Engelhart, bereitete die architektonische Eingliederung des Brunnens in die bestehende städtische Bausubstanz Schwierigkeiten.⁵⁶ Allein die Kinderfiguren waren mit einer Höhe von einem Meter geplant.⁵⁷ Engelhart schlug vor, den Brunnen tiefer zu legen, statt ihn, wie zu Beginn geplant, zu erhöhen. Mittels zweier unterschiedlicher Horizonte konnte dem Größenunterschied der unterschiedlichen Figurengruppen optisch entgegengewirkt werden.⁵⁸ Das Problem mit den unterschiedlichen Perspektiven war unter anderem auch ein Grund, weshalb Engelhart von der allegorischen Figur absah und sich – mehr oder weniger – von Plečniks Idee des Obeliskens überzeugen ließ.⁵⁹ Damit einhergehend konnte auf diese Weise eine bessere Auseinandersetzung mit den Szenen durch die späteren Betrachter:innen gefördert werden. Des Weiteren war es Plečniks Idee, die Anlage in ovaler Form auszurichten, statt kreisförmig oder gar viereckig.⁶⁰ Der dahinterstehende Gedanke war, dass die regelmäßige Form eines Vierecks nur schwer in eine unregelmäßige Umgebung harmonisch eingegliedert werden konnte.⁶¹ Mit der von ihm geplanten Umfassungsmauer und der vorhin genannten Tieferlegung konnte mit dem neu geschaffenen Platz eine Ruhezone inmitten des Straßenverkehrs geschaffen werden.⁶² Dies war wahrscheinlich, wie Preslovšek (1979) schreibt, der „*wertvollste Beitrag Plečniks*“.⁶³ Durch diese Gestaltung verlieh der Architekt Plečnik dem Brunnenensemble eine klare Struktur und schaffte zusätzlich eine harmonische Verbindung zwischen bildender Kunst und Architektur – ein neuer Ansatz für diese Zeit, der schlussendlich typisch für die Epoche des Jugendstils werden sollte.⁶⁴

Die Auftraggeber ließen sich jedoch von den neuen Ideen der beiden Künstler nicht überzeugen, unter anderem, weil diese mit größeren Kosten verbunden gewesen wären.⁶⁵ Erst das Angebot Engelharts, auf sein Honorar zu verzichten und lediglich die Materialkosten im Anschluss einzufordern, führte zur Entscheidung, Plečniks Idee zu realisieren.⁶⁶ Mit der Genehmigung des

54 Wikidal 2009/a, S. 60.

55 Wikidal 2009/a, S. 60.

56 Engelhart 1943, S. 201.

57 Engelhart 1909, ZPH 701/9/4, S. 3.

58 Engelhart 1943, S. 201.

59 Engelhart 1909, ZPH 701/9/4, S. 4.

60 Preslovšek 1979, S. 112.

61 Engelhart 1909, ZPH 701/9/4, S. 4.

62 Preslovšek 1979, S. 112.

63 Preslovšek 1979, S. 114.

64 Bauch 1959, S. 12.

65 Engelhart 1943, S. 201.

66 Engelhart 1943, S. 201.

Plans durch das Brunnenkomitee begann Engelhart mit der Realisierung der drei Szenen aus dem Leben des Heiligen, außerdem mit den drei Puttigruppen, die jeweils aus fünf Figuren bestehen. Diese stellte er in weniger als drei Monaten fertig. Weiterhin gestaltete er die Dekorelemente aus der Tierwelt mit insgesamt über dreißig Tieren, für deren Planung er Tage im Naturhistorischen Hofmuseum gemeinsam mit dem Intendanten Dr. Steindachner verbracht hatte.⁶⁷ Tiere des Wassers und Amphibien dienten durch ihre Verbindung mit diesem Element häufig als Gestaltungselemente für Brunnen.⁶⁸ Unter seinen Modellstudien (Abb. 27) befanden sich Axolotl, chinesische Schildkröten, Krageneidechsen, unterschiedliche Fischarten und Molche.⁶⁹ Währenddessen schaffte Plečnik 1908 den Sockel in Form eines Akanthusblattes und vier Blumenschalen, die jeweils in Paaren die beiden Eingänge zum tiefergelegten Brunnen flankieren und verschiedene Widmungen tragen.⁷⁰

Der Weg zur vollendeten Brunnenanlage war ein mit vielen Schwierigkeiten verbundener. Ein weiteres erschwerendes Ereignis war die Lieferung eines gerissenen Quaders, der für das Fundament des Brunnens vorgesehen war. Um den Materialschaden zu verdecken, mussten drei Tafeln aus Bronze gefertigt werden, die schlussendlich Platz für die Inschriften boten.⁷¹

Statt eines halben Jahres, wie es ursprünglich der Auftrag von Prof. Josef Sturm vorgesehen hatte, benötigten die beiden Künstler Engelhart und Plečnik knapp fünf Jahre, ehe die Enthüllung des Brunnens am 25. Mai 1909 im Beisein von Bürgermeister Karl Lueger gefeiert werden konnte (Abb. 28a / 28b).⁷²

Den Aufzeichnungen Engelharts zufolge belief sich der Preis für den fertigen Brunnen auf 100.077,68 Kronen. Hätte er jedoch – wie ursprünglich vorgesehen – auch seine künstlerische Arbeit im Wert von 40.000 Kronen in Rechnung gestellt, wäre das endgültige Projekt auf insgesamt 140.000 Kronen veranschlagt worden.⁷³

Neben der Erleichterung über die endliche Fertigstellung äußerte sich Engelhart folgendermaßen über dieses Kunstwerk:

Wenn ich jetzt den Brunnen anschau, muß ich sagen, dass er mich mit Ausnahme der Schalen nicht befriedigt – er wirkt ein wenig zerknittert und kleinlich, fremdartige Elemente sind darin, das Ganze ist nicht aus einem Guß – gute Details, aber auch schlechte – heute würde ich es anders machen.⁷⁴

67 Engelhart 1943, S. 202.

68 Wikidal 2009/a, S. 59.

69 Wikidal 2009/a, S. 59.

70 Preslovšek 1979, S. 114.

71 Engelhart 1943, S. 202.

72 Engelhart 1909, ZPH 701/9/4, S. 6.

73 Engelhart 1909, ZPH 701/9/4, S. 6.

74 Engelhart 1943, S. 203.

Auch Plečnik war bereits im Fertigungsprozess des Brunnens nicht überzeugt und schrieb:

[...] ich sage es Engelhart immer wieder: wir beiden werden auswandern müssen - [...] Die Sache ist wild – ohne Harmonie – ohne Willen – alles zusammen ich weiß es nicht ob Walzer, Polka oder Masurka – vielleicht ein Csárdás...⁷⁵

Während sich die beiden Künstler kritisch über ihr Werk aussprachen, war die Rezeption zum Karl-Borromäus-Brunnen vielfältig. Lueger selbst äußerte seine Zufriedenheit bei der feierlichen Enthüllung 1909. Er lobte die Entscheidung, den Heiligen darzustellen, denn „*Karl Borromäus habe alles getan, um von seiner Vaterstadt Mailand Unglück abzuwenden.*“⁷⁶ Außerdem äußerte er sich über den Künstler mit den lobenden Worten, „*daß der Brunnen der Stadt Wien und und [sic!] dem Künstler zur Ehre gereichen wird.*“⁷⁷

2.6 Die Widmungen der Brunnenanlage

Auf insgesamt zwei Bronzetafeln und vier Blumenschalen sind Widmungen unterschiedlicher Personen vermerkt. Auf den beiden Inschriftentafeln sind sämtliche Personen des Brunnenkomitees, somit die Auftraggeber des Karl-Borromäus-Brunnens, aufgelistet. Die Inschriften lauten wie folgt:

Erste Tafel (Abb. 29): MITGLIEDER DES BRUNNENKOMITEE [sic!] // KARL HÖRMANN – STADTRAT // RUDOLF MÜLLER – GEMEINDERAT // OTHMAR NETTRICH – BEZIRKSRAT // ANTON POSSER – BEZIRKSRAT // JUL. PROHASKA – REICHSRAT- U. LANDTAGSABGEORDNETER // ANTON SCHACK – BEZIRKSRAT // JOSEPH SCHNABL – LANDTAGSABGEORDNETER // LEOPOLD STEINER – REICHSRAT- UND LANDTAGSABGEORDNETER – GEMEINDERAT // JOSEPH VOGL – KAISERLICHER RAT – BEZIRKSRAT // KARL WENZL – BEZIRKSVORSTEHER-STELLVERTRETER // JAKOB WOHLSCHLÄGER – KAISERLICHER RAT – ARCHITEKT

Zweite Tafel (Abb. 30): BRUNNEN-KOMITTEE // PAUL SPITALER – OBMANN BEZIRKSVORSTEHER – LANDTAGSABGEORDNETER // KASPAR BRAKE – BEZIRKSRAT – SCHRIFTFÜHRER // ANTON NAGLER – GEMEINDERAT – SÄCKELWART // JOSEF STURM – REICHSRATS-

⁷⁵ Preslovšek 1979, S. 114.

⁷⁶ Reichspost 26. Mai 1909, Nr. 144, S. 8.

⁷⁷ Reichspost 26. Mai 1909, Nr. 144, S. 8.

Zusätzlich zu diesen Tafeln sind die vier bronzenen Blumenschalen – zwei von Adlern und zwei durch Steinböcke getragen – mit Widmungen versehen. Befindet man sich mit dem Rücken zum Bezirksamt gewandt, trägt die linke Adlerschale (Abb. 31) den Text: „DEM BÜRGERMEISTER DR. KARL LUEGER IN VEREHRUNG GEWIDMET VON FRANZ U. MARIE KRAFT“. Die rechte Adlerschale (Abb. 32) weist folgende Inschrift auf: „GEWIDMET DEM ANDENKEN DES BEZ.-VORST.-STELLV. KARL WENZL VON DESSEN GATTIN FRANZISKA“. Befindet man sich auf der gegenüberliegenden Seite mit dem Rücken zum Bezirksamt, steht auf der rechten Steinbock-Schale (Abb. 33): „GEWIDMET VON ADOLF UND AUGUSTE BAXA“, während auf der linken (Abb. 34): „GEWIDMET VOM KOMITEE“ geschrieben steht.

2.7 Analyse der ersten Szene („St. Carl Borromäus“)

Die Darstellung des Heiligen Karl Borromäus (Abb. 8a / 8b) folgt einem bestimmten Kanon, der bereits zu dessen Lebzeiten begründet wurde. Die dazu passenden Beispiele werden im späteren *Kapitel 4.2 „Darstellungen Karl Borromäus’ in Norditalien“* genauer beschrieben und mit dem Brunnen in Verbindung gestellt.

Die den Heiligen umgebenden Figuren – verzweifelte Menschen, die um seinen Segen bitten – orientieren sich stark an der Bildtradition barocker Gemälde, die Karl Borromäus inmitten der Pestkranken als Bildthema haben. Im Gegensatz zu den anderen beiden Szenen des Brunnens lassen sich hier jedoch keine konkreten bildlichen Vorbilder benennen. Daher liegt der Fokus dieses Abschnitts weniger auf den formalen Eigenheiten der Hauptschauseite des Karl-Borromäus-Brunnens, sondern vielmehr auf ihrer inhaltlichen Tiefe – und damit auf der symbolischen Bedeutung dieser Seite wie auch des gesamten Brunnens.

Bevor die erste Szene im Detail analysiert wird, erscheint es sinnvoll, die drei Einzelszenen zunächst als zusammenhängende Gesamtdarstellung zu betrachten. Eine übergeordnete, ganzheitliche Lesart der Figurendarstellungen könnte ein durchdachtes Konzept Engelharts offenbaren, das über die einzelnen Szenen hinausgeht.

Es überrascht kaum, dass die dem Bezirksamt zugewandte Seite des Brunnens – und damit die hierarchisch hervorgehobene – den zentralen Protagonisten des Figurenensembles zeigt: Karl Borromäus. Der Name Karl/Carl erscheint hier in dreifacher Ausführung: Am Obelisk im Titel

des Brunnens, in der Mitte auf die Szene aus der Vita des Heiligen mit den Worten „*St. Carl Borromäus*“ Bezug nehmend, und abschließend in der Sockelzone als Verweis auf den Bürgermeister Karl Lueger. Neben dem Namen Luegers wird auch der Bezirk als Auftraggeberin angeführt – passend zur Ausrichtung dieser Szene in Richtung des Bezirksamtes. Diese dem Gebäude zugewandte Platzierung unterstreicht nicht nur die Bedeutung dieser Schauseite, sondern könnte auch eine Richtung für die Interpretation der übrigen Szenen vorgeben.

Wird das Monument entgegen dem Uhrzeigersinn umrundet, fällt auf, dass die drei christlichen Tugenden in ihrer geläufigen Reihenfolge – Glaube, Liebe, Hoffnung – auf indirekte Weise dargestellt sind. Anstelle klassischer Personifikationen treten die Tugenden in den jeweiligen Szenen als zusammenfassende Moral der jeweiligen Geschichte auf und offenbaren sich somit erst durch die genauere Betrachtung.

Die erste Tugend – Glaube – macht, als Hauptszene dem Bezirksamt zugewandt, den Auftakt. In der Verbindung mit Bürgermeister Karl Lueger scheint gerade diese Tugend besonders relevant zu sein. Sie gilt als Fundament seiner eigenen politischen Selbstinszenierung, wenn man bedenkt, dass er sich auch an anderen (sakralen) Orten als Teil des Himmlischen verewigen ließ, wie dies in späteren Kapiteln Erwähnung finden wird. Ferner galt Karl Borromäus bereits zu Lebzeiten als durchsetzungsstarker Gegenreformer und Verfechter des ‚rechten‘ Glaubens. Sein Verhältnis zum Glauben kann auf zwei Ebenen gelesen werden: Einerseits als energischer Reformator, der kompromisslos durchgriff, andererseits als milder und gutmütiger Helfer in der Not – wie als Segen spendende Figur, wie er auch am Brunnen gezeigt wird. Die Tugend des Glaubens lässt sich somit auf vielfältiger Weise lesen: sowohl im konkreten Handeln als auch auf der Ebene der Emotion. Durch seine Bedeutung auf beiden Ebenen wurde Karl Borromäus zum „*Pionier der modernen Seelsorge*“⁷⁸ und Karl Lueger als ‚moderner Heiliger‘, der Segen über die Stadt Wien bringt. Die Frage nach der Ehrlichkeit des hier zur Schau gestellten Glaubens lässt sich nach Aussagen Boyers (2010) negieren. Lueger handelte utilitaristisch und nutzte die katholische Lehre politisch – somit pragmatisch, nicht dogmatisch.⁷⁹

2.8 Analyse der zweiten Szene („Empor die Herzen“)

Die Werke, die in der Secession in Wien ausgestellt wurden, waren Inspirationen für Arbeiten Engelharts, insbesondere für seine Bildhauerei. Der schon in den vorangegangenen

78 Majo 1988, S. 86.

79 Boyer 2010, S. 106.

Kapiteln erwähnte „*Jünglingsbrunnen*“ von Minne (Abb. 22) fand sich als Modell in Gips in einer Ausstellung um 1900, außerdem – und dies ist für die zu besprechende Szene „*Empor die Herzen*“ (Abb. 9a) von Relevanz – eines der Hauptwerke Auguste Rodins, „*Die Bürger von Calais*“ (Abb. 35), das als Gipsoriginal 1901 gezeigt wurde.⁸⁰ Engelhart hielt in seinen Memoiren fest, dass er im Namen der Wiener Secession viele Reisen durch Europa unternahm, unter anderem auch nach Frankreich. So hatte er die Möglichkeit, viele der prägenden Figuren der zeitgenössischen Kunstwelt kennenzulernen und sich mit ihnen über Neuerungen in der Kunst auszutauschen. So erwähnt er in seinen Aufzeichnungen Begegnungen mit dem Bildhauer Auguste Rodin.⁸¹

Deswegen ist ein Vergleich zwischen beiden Szenen – „*Empor die Herzen*“ von Engelhart und „*Die Bürger von Calais*“ von Rodin – an dieser Stelle sinnvoll. Beide Werke beziehungsweise Szenen werden zuerst einzeln beschrieben und im Anschluss die Gemeinsamkeiten und Unterschiede genauer beleuchtet.

Die Szene aus der Vita des Heiligen Karl Borromäus von Engelhart besteht aus insgesamt sechs Figuren, die durch gegenseitige leichte Berührungen miteinander in körperlicher Verbindung stehen. Insgesamt werden drei Männer, zwei Frauen und ein Kind, dessen Geschlecht nicht näher bestimmbar ist, dargestellt. Das Figurenensemble wird als pyramidale Komposition gezeigt – beginnend bei dem kleinen Kind links, in Richtung der Mitte aufsteigend und nach der mittleren älteren Figur, die den höchsten Punkt markiert, wieder abfallend, mit einer zurückgelehnt sitzenden weiblichen Figur als Abschluss. Die Wahl ihrer Kleidung ermöglicht, anders als die Szene „*Über allem die Liebe*“ (Abb. 10a), keine wirkliche zeitliche Einordnung, die man mithilfe der Mode nachvollziehen könnte. Engelharts Szene zeigt eine mögliche Momentaufnahme aus der Mailänder Pest, die von 1629 bis 1631 wütete. Da er sich für die Gestaltung der Pestszene an den Roman „*I Promessi Sposi*“ von Alessandro Manzoni hielt, deren Geschichte im 17. Jahrhundert spielt, ist es somit keine zeitgenössische Darstellung aus der Vita des Karl Borromäus, der die Pest 1576 erlebte respektive überlebte. Die gezeigte Figurenkomposition zeigt keinen historisch nennenswerten Augenblick, sondern soll die verzweifelte Stimmung der allgemeinen Situation in Mailand festhalten.

Nun zu den „*Bürgern von Calais*“, deren Erstguss 1895 entstanden ist. Diese Bronzeplastik wurde im Laufe der letzten Jahrzehnte insgesamt zwölfmal gegossen und zeigt sechs männliche überlebensgroße Figuren unterschiedlichen Alters in langen Gewändern, die zwar als Gruppe auftreten, jedoch kaum in körperlicher Verbindung zueinanderstehen.⁸² Die Männer interagieren wenig miteinander und geben sich einzeln ihrem Schicksal hin. Die Figuren sind in ihrer Größe

80 Wikidal 2009/a, S. 56.

81 Engelhart 1943, S. 80.

82 Lampert 2007, S. 236.

ähnlich und in ihrer Hierarchie nicht voneinander zu unterscheiden.

Rodin stellte in diesem Auftragswerk ein Ereignis aus der Geschichte der nordfranzösischen Stadt Calais dar, das in einer Chronik von Jean Froissart festgehalten wurde.⁸³ Während des Hundertjährigen Krieges 1346 wurde die Stadt Calais durch den König Englands, Eduard III., belagert. Um eine vollkommene Zerstörung Calais abzuwehren, erklärten sich sechs Bürger der Stadt freiwillig bereit, sich als Gefangene zu opfern.⁸⁴ Aus diesem Grund tragen die Figuren Stricke um den Hals.⁸⁵ Durch die Bitte der Königin wurden die Männer freigelassen und entgingen so ihrem Schicksal und der damit einhergehenden Hinrichtung.⁸⁶

Einige Figuren Rodins sind sehr expressiv, andere wiederum wirken, als hätten sie resigniert. Durch die unterschiedlichen Armhaltungen brachte Rodin eine Dynamik in die doch sehr einheitliche Menschengruppe. Durch das Weglassen eines hohen Sockels – der abhängig von der Version mal höher, mal niedriger ausfällt – können die Betrachter:innen näher herantreten und die Figuren und ihre Expression aus der Nähe beobachten.

Im Folgenden werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Werke und Szenen beleuchtet.

Bei beiden werden sechs Personen unterschiedlichen Alters gezeigt, die als Gruppe gemeinsam auftreten. Während bei Engelharts Darstellung durch die verschiedenen Posen der Dargestellten eine strenge Dreieckskomposition angewendet wurde, sind Rodins Männer ähnlich in ihrer Größe und aufrechten Haltung. Ein weiterer Unterschied ist die Nähe der Szenen zu den Betrachter:innen. Alle drei Szenen von Engelhart sind erhöht und verkleinert dargestellt. Auf diese Weise nehmen die Betrachter:innen automatisch Distanz zur Handlung ein. Anders ist dies bei Rodins Werk, das durch seine überlebensgroßen Figuren, die nur auf einem niedrigen Sockel stehen und so beinahe direkt vor den Betrachter:innen aufgestellt sind, eine unmittelbare Nähe ermöglicht. Durch die Möglichkeit, nahe an die Bronzefiguren heranzutreten, wird eine Verbindung zwischen dem Werk und der betrachtenden Umgebung hergestellt.

Eine Gemeinsamkeit der Figuren Engelharts und Rodins ist ihr Ausdruck der Verzweiflung. Alle Dargestellten stellen sich ihrem unausweichlichen Schicksal – sei es die Gefahr der Pestepidemie oder der nahenden Exekution. Keine der Figuren trägt sichtbar Hoffnung in sich, sondern zeigt die eigene Verzweiflung oder emotionale Ermattung. Die Titel hingegen suggerieren etwas anderes, als die Figurenensembles tatsächlich darstellen. Der Titel „*Empor die Herzen*“ vermittelt ein Gefühl von Hoffnung, während die dargestellten Figuren alles andere als

83 Kortüm 2001, S. 147.

84 Kortüm 2001, S. 147.

85 Kortüm 2001, S. 159.

86 Kortüm 2001, S. 164.

hoffnungsvoll anmuten. Sie sind gedrückt, die Köpfe gesenkt. Ähnlich verhält es sich bei den Bürgern von Rodin. Mit dem Titel „*Bürger von Calais*“ kann vermutet werden, dass vielmehr stolze, mutige, widerstandsfähige Menschen dargestellt werden und keine Männer, die sich ihrem Los kampfflos – so scheint es – aussetzen. Eine solche Betrachtung ist zum Karl-Borromäus-Brunnen generell nicht gegeben – eher ergibt sich daraus die Lesart, dass der Heilige und auf diese Weise auch Bürgermeister Lueger den Menschen aus ihrer tragischen Situation heraushelfen. Um die Bedeutung von Karl Borromäus zu betonen, bedarf es dieser Szene der Hoffnungslosigkeit, die die Menschen aus der Szene „*Empor die Herzen*“ verkörpern.

Die größte Gemeinsamkeit zwischen den beiden Szenen ist die Darstellung menschlicher Verzweiflung in einem vermeintlichen oder unvermeidlichen tragischen Moment der dargestellten Figuren.

Die Gestaltung der Figurengruppe in „*Empor die Herzen*“ lässt an einen der zentralen Schlüsselmomente denken, der in einem der letzten Kapitel des Romans „*I Promessi Sposi*“ von Alessandro Manzoni beschrieben wird, der im *Kapitel 4.3* nochmals aufgegriffen wird. In dieser Passage befindet sich der Protagonist Renzo im Lazarett von Mailand auf der Suche nach Lucia. Während seiner verzweifelten Suche wird Renzo Zeuge einer ergreifenden Rede des dort aushelfenden Kapuzinermönchs Fra Felice, die vermutlich eine der bedeutendsten und eindringlichsten Szenen der gesamten Erzählung darstellt.

[...] Gepriesen sei er in der Auswahl, die er unter uns getroffen hat! Denn wozu, meine Kinder, hätte er sie getroffen, wenn nicht, um sich eine kleine Schar vorzubehalten, die durch Drangsal geläutert und von Dankbarkeit bewegt ist! [...] Wozu, wenn die Erinnerung an unsere Leiden uns nicht dazu nütze ist, mitleidend und hilfreich unseren Nächsten zu dienen! [...]⁸⁷

Weiter –

Mögen alle, die ihre Kräfte wiedergewonnen haben, ihren brüderlichen Arm den Schwachen leihen! Ihr Jünglinge, unterstützt die Greise, ihr Väter und Mütter, die ihr eure Kinder verloren habt, blickt um euch, wie viele Kinder nun verwaist sind! Und diese Liebe, diese Barmherzigkeit wird die Fülle eurer Sünden zudecken.⁸⁸

Die Kenntnis dieser relevanten Szene im Mailänder Lazarett ermöglicht die alternative, weniger von Verzweiflung geprägte Betrachtung und Interpretation der Figurengruppe Engelharts. Die Figuren halten sich nicht aneinander fest, es ist kein Bild reiner Not und Haltlosigkeit, sondern könnte eine der mitmenschlichen Unterstützung und gegenseitigen Solidarität sein. So wird aus der dargestellten Frau auf der linken Seite eine Überlebende, die sich eines verwaisten Kindes annimmt, während die vorletzte männliche Figur einer weiteren Überlebenden aufhelfen möchte.

87 Manzoni 1958, S. 700

88 Manzoni 1958, S. 701.

Ein weiterer erwähnenswerter Aspekt ist die Bedeutung des Ausdrucks: „*Empor die Herzen*“. Dieser eröffnet eine neue Ebene in der Lesart der Figurengruppe. „*Sursum Corda*“ (Übersetzung: „*Empor die Herzen*“ / „*Hoch die Herzen*“) ist eine lateinische Phrase aus der katholischen Liturgie, die als Aufforderung zur gemeinsamen Hinwendung zu Gott dient und zu Beginn der Messe als offizielle Eröffnung durch den Priester ausgesprochen wird.⁸⁹ Das der Messe beiwohnende Volk ist zur Antwort angehalten: „*Habemus ad Dominum*“.⁹⁰ Der Ausruf „*Sursum Corda*“ wurde schon von Cyprian von Karthago verwendet und später vom Hl. Augustinus während einer Osterpredigt an die Frischgetauften gerichtet. Sinn dieser Phrase ist die Reflexion, dass in allen Lebenssituationen, insbesondere in Zeiten der Not, göttliche Hilfe und Gnade allgegenwärtig sind und dass alles Gute letztlich von Gott stammt.⁹¹ So lässt sich auch der Inhalt des „*Sursum Corda*“ mit der ergreifenden Rede von Fra Felice in Verbindung bringen.

2.9 Analyse der dritten Szenen („Über allem die Liebe“)

In seinen Aufzeichnungen äußert sich Engelhart selbstkritisch über diese Figurengruppe (Abb. 10a) und bezeichnet sie als schwächste der insgesamt drei Szenen.⁹² Tatsächlich entsteht bei der Betrachtung dieser Figurengruppe der Eindruck einer narrativen Unentschlossenheit. Die Figuren wirken weniger als Teil einer in sich geschlossenen Handlung, sondern eher wie voneinander isolierte Einzelgestalten, denen es an Interaktion und Verknüpfung mangelt. Im Vergleich zu den anderen beiden Szenen, deren symbolische und inhaltliche Lesbarkeit unmittelbarer erscheint, erschließt sich die in dieser Gruppe angelegte Erzählung schwerer. Die insgesamt fünf dargestellten Figuren lassen sich in zwei Teilgruppen gliedern: Zum einen die Frau links, der kniende Jüngling sowie der auf ihn herabblickende Mann, zum anderen das sich nach rechts abwendende Paar.

Der Titel „*Über allem die Liebe*“ lässt sich, ebenso wie das schon erwähnte *Sursum Corda*, eindeutig als biblische Anspielung verstehen. Es stammt aus dem „*Hohelied der Liebe*“ im 13. Kapitel des Ersten Korintherbriefs. Im abschließenden Vers heißt es: „*Für jetzt bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; / doch am größten unter ihnen ist die Liebe.*“⁹³ Auch hier wird, wie bei

89 Deneke 2014.

90 Deneke 2014.

91 Deneke 2014.

92 Engelhart 1909, ZPH 701/1/4, S. 4.

93 1 Kor 13,13.

der Hauptschauseite, eine direkte Verbindung zwischen dem Heiligen und dem Bürgermeister hergestellt. In der Sockelzone auf dieser Seite steht geschrieben: „*Unvergänglich ist sein Ruhm, unvergänglich die Fülle seiner Liebe für seine Vaterstadt*“. Über jede der Handlungen im Dienste einer Verbesserung des Lebensstandards in Wien stand die Liebe Karl Luegers. So gläubig er in der Hauptschauseite gezeigt wurde, so voller Nächstenliebe gegenüber den Bürger:innen seiner Stadt wird er auf dieser Seite indirekt dargestellt. Die Wahl der Worte in der Inschrift, gemeinsam mit der Anlehnung an das „*Hohelied der Liebe*“, ist auf allen Ebenen durchdacht und orchestriert.

Sämtliche Personen, bis auf den Mann auf der rechten Seite, der die Frau begleitet, sind im Akt des Gebens gezeigt. Die Frau am linken Rand der Szene scheint sich von etwas zu entledigen – möglicherweise einer Kette, die eben noch um ihren Hals gehängt hat. Rechts von ihr lässt der Mann Geld oder Ähnliches in die Schale des Bittenden fallen. Der kniende Jüngling nimmt die Gaben der Spendenden beinahe ehrfürchtig entgegen. Das Paar rechts ist im Begriff, die Szene zu verlassen – die weibliche Figur hält ihre Röcke, in denen sich vermutlich Gaben befinden, während der Mann auf sie einzureden scheint. Wohin gehen sie?

Laut Majo (1988) kommt der gelebten Nächstenliebe in den von Karl Borromäus aufgestellten Regeln eine herausragende Stellung zu. Dieses Ideal war für ihn nicht bloß Ausdruck individueller Frömmigkeit, sondern ein grundlegender Teil eines Lebens, das sich in den Dienst für das Wohl der anderen stellt. Entsprechend erwartete Karl Borromäus von den Mitgliedern der Kirche sowie von der Gemeinde ein Handeln, das diesen Prinzipien folgte und diese auslebte.

Aus Aufzeichnungen herauszulesen ist die Tatsache, dass Engelhart seine Frau Dorothea (Doris) Mautner von Markhof als Modell für eine der Frauendarstellungen herangezogen hat.⁹⁴ Doch trotz dieser Tatsache fehlen hier weiterführende Informationen, die helfen könnten, genau zu belegen, welche der beiden dargestellten Frauen Dorothea als Vorlage hat. Hier bleibt nur Raum für Vermutungen. Die Dame am linken Rand bleibt aufgrund des gesenkten Blicks und des Fokus auf ihre ausladende Bewegung beinahe anonym. Ganz im Gegensatz dazu ist das Gesicht der Frau am rechten Rand der Szene deutlich klarer und detaillierter erkennbar. Es kann vermutet werden, dass es sich bei dieser Frau um die Darstellung von Dorothea handelt. Diese Annahme stützt sich auf eine Fotografie aus Engelharts Werkstatt (Abb. 36), auf der die Büste seiner Frau zu erkennen ist.

Wikidal (2009) hält fest, dass Engelhart für diese Szene Kostüme aus dem Cinquecento einfließen ließ. Das war eine schlüssige, bewusste stilistische Entscheidung des Künstlers, um den historischen Kontext Karl Borromäus' visuell nachvollziehbar zu machen. Indem Engelhart sich bei der Gestaltung der Kleidung an Vorbildern des 16. Jahrhunderts orientierte, trug er automatisch zur

94 Wikidal 2009/a, S. 59.

zeitlichen Verortung der Handlung bei.⁹⁵ Die Kleidung fungiert nicht nur als dekoratives Beiwerk, sondern als bewusst eingesetztes Mittel zur Kontextualisierung und Stiftung von Authentizität.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Szene „*Über allem die Liebe*“ in ihrer formalen und erzählerischen Umsetzung uneinheitlich ist. Engelharts eigene Einschätzung, dass es sich hierbei um die schwächste der drei Gruppen handelt, lässt sich vor dem Hintergrund der Probleme in der Komposition und der schwer nachvollziehbaren Konstellation der Figuren und deren Verhältnis zueinander nachempfinden. Insgesamt zeigt „*Über allem die Liebe*“ ein Spannungsverhältnis zwischen dem künstlerischen Anspruch Engelharts und der genauen inhaltlichen Lesbarkeit.

2.10 Die Puttigruppen

Laut Wikidal (2009) war es die Eingebung Plečniks, Putti als Säulen für die drei großen Wasserschalen einzusetzen.⁹⁶ Das bereits im *Kapitel 2.5* erwähnte Gipsmodell des Brunnens (Abb. 21) zeigt deutlich, dass im Jahr 1908 sowohl die drei Szenen aus der Vita des Heiligen Karl Borromäus bereits konzipiert als auch die drei Puttischalen mit jeweils fünf Figuren erdacht worden waren. Die Schalen selbst weisen in diesem frühen Entwurf noch ein anderes Muster auf, als im finalen Brunnen – sie sind mit einem Girlandenfries verziert, der später durch das endgültige Muster aus Weinranken und Trauben ersetzt wird. Während in der vorhandenen Literatur über den Karl-Borromäus-Brunnen bereits auf eine Rezeption des „*Jünglingsbrunnens*“ des Bildhauers George Minne aus dem Jahr 1900 hingewiesen wird, lässt sich keine Erwähnung einer möglichen Vorlage in der Gestaltung der Puttischalen finden.

Stieglitz/Zeillinger (2008) beschreiben die zeitgenössische Situation der Plastik Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts äußerst treffend. Zu dieser Zeit begann sich innerhalb des Mediums Plastik erstmals auch eine tiefgreifende Krise der Bildhauerei abzuzeichnen. Laut ihnen war dies vorwiegend durch den ökonomischen Druck der beschäftigten Bildhauer:innen und die Angleichung an kunstgewerbliche Standards bedingt. Vor allem in der dekorativen Plastik, die stark ornamentale Gestaltungen aufwies, drohte der Abstieg zur Massenproduktion, die zunehmend standardisiert abgewickelt wurde. In keinem anderen Bereich der Bildhauerei war der durch das Kunstgewerbe und die Kunstindustrie aufkommende Konkurrenzkampf so spürbar wie im Bereich

⁹⁵ Wikidal 2009/a, S. 59.

⁹⁶ Wikidal 2009/a, S. 59.

der dekorativen Gestaltung.⁹⁷ Diese Konkurrenz lässt sich eben durch die Nähe zwischen Plastik und Kunstgewerbe erklären. Vor diesem Hintergrund offenbaren sich Rezeptionen innerhalb des Karl-Borromäus-Brunnens, die bislang unbekannt und ungenannt waren.

Bei näherer Betrachtung der zeitgleichen gestalterischen ‚Trends‘ in der Kunst in Wien lässt sich ein Zusammenhang mit der sogenannten Wiener Keramik erkennen. Ein Zeitgenosse der beiden Künstler Engelhart und Plečnik war der Keramiker und Bildhauer Michael Powolny. Im Jahr 1906 gründete Powolny zusammen mit seinen Kommilitonen aus der Wiener Kunstgewerbeschule Bertold Löffler und Gustav Lang eine keramische Kunstwerkstatt mit dem Namen „*Michael Powolny*“, später „*Wiener Keramik*“, im 3. Wiener Gemeindebezirk, wobei Lang jedoch nur kurze Zeit später wieder aus dem Unternehmen ausschied.⁹⁸ Laut Frottier (1990) können die Jahre 1905 bis 1918 als die künstlerisch schaffensreichste Periode angesehen werden – auch der Zeit, in der der Karl-Borromäus-Brunnen entstanden ist.⁹⁹ Powolnys Stil orientierte sich an der Ästhetik der Wiener Secession, wobei er zugleich auch durch die motivischen Elemente des Barocks und des Biedermeiers geprägt war.¹⁰⁰ Auch der Brunnen Engelharts und Plečniks zeigt Motive aus dem Barock, wie der marmorne Obelisk, der sich aus der Mitte des Werkes heraushebt.

Ab 1907 war Powolnys Keramikbetrieb an vielen öffentlichen Ausstellungen vertreten. 1908 nahm die Wiener Keramik beispielsweise an der von Klimt und seinen Kolleg:innen veranstalteten Kunstschau teil.¹⁰¹ Es ist sehr stark anzunehmen, dass Plečnik und Engelhart, obwohl Letzterer nach Klimts Ausscheiden aus der Secession vermutlich nicht mehr im gleichen intensiven Kontakt mit Klimts Künstlerkolleg:innen stand, die ausgestellten Werke kannten und sich von diesen inspiriert haben lassen. Nach einer genauen Prüfung des *Catalogue Raisonné* der Wiener Keramik sowie der Durchsicht des Onlinearchivs des Museums für Angewandte Kunst (MAK) in Wien finden sich Beispiele, insbesondere Tischaufsätze aus der Werkstatt Powolnys (Abb. 37 / 38 / 39), die den Entwürfen von Engelhart und Plečnik formal und motivisch in ihrer Gestaltung nahekommen und teils auffällig ähneln. Sämtliche an dieser Stelle gezeigten Kunstwerke Powolnys entstanden im Jahr 1907, somit zeitlich vor dem Gipsmodell (Abb. 21) für den Karl-Borromäus-Brunnen. Somit kann ein Einfluss Powolnys auf Engelhart und Plečnik vermutet werden.

In den Objekten der Wiener Keramik aus dem Jahr 1907 tragen die Putti die Schale in Dreierkonstellationen und zeigen sich den Betrachter:innen abgewandt. Lediglich beim Objekt „*Aufsatz mit drei Hermen*“ (Abb. 38) sind die Figuren nicht nach innen, sondern nach außen ausgerichtet, wie es auch beim Brunnen der Fall ist. Putti in tragender Funktion, wie sie hier mit den

97 Stieglitz/Zeillinger 2008, S. 219.

98 Frottier 1990, S. 35.

99 Frottier 1990, S. 30.

100 Frottier 1990, S. 40.

101 Kunstschau 1908, S. 15 und S. 97.

Schalen auftreten, sind keine neue Erfindung Powolnys und damit auch nicht ausschließlich dem Jugendstil zuzuordnen, sondern finden sich bereits in früheren Epochen. Dennoch ist hier der Einfluss der Wiener Keramik nicht zu unterschätzen: Diese Manufaktur befand sich zur gleichen Zeit im selben Bezirk, und ihre Kunstobjekte wurden in jenen Ausstellungen gezeigt, in deren Umfeld sich sowohl Engelhart als auch Plečnik aufhielten.

2.11 Besonderheiten des Karl-Borromäus-Brunnen – Denkmalbrunnen im Vergleich

Der Karl-Borromäus-Brunnen hebt sich im Vergleich zu den anderen bestehenden Brunnen der Stadt Wien sowohl stilistisch als auch ikonografisch ab. Um diese Äußerung zu untermauern, werden im Folgenden die markanten Unterschiede zwischen den bestehenden Denkmalbrunnen, die in der Zeitspanne zwischen dem Beginn des 19. Jahrhunderts und dem Jahr 1910 entstanden sind, und dem Forschungsgegenstand hervorgehoben. Für die Analyse wurde eine Liste des Österreichischen Bundesdenkmalamtes für „*Unbewegliche und archäologische Denkmale unter Denkmalschutz*“¹⁰² herangezogen und entsprechend jene Objekte herausgefiltert, die Brunnen darstellen und zeitlich in den oben genannten Untersuchungszeitraum fallen. Bei der Auswahl der Objekte war aber nicht nur der Zeitraum von Relevanz, sondern es wurde zusätzlich darauf geachtet, dass die ausgewählten Objekte Denkmalcharakter besitzen, um eine sinnvolle Vergleichbarkeit mit dem Karl-Borromäus-Brunnen zu gewährleisten.

Für die vorliegende Arbeit wurde auf Basis der genannten Liste des Denkmalamtes eine neue, eigens zusammengestellte Übersicht erstellt, die die ausgewählten Brunnen systematisch erfasst und die eine weitere Analyse ermöglicht. Dafür wurden 18 Objekte herausgefiltert (siehe Liste unten).

Diese Liste ordnet die Objekte zunächst chronologisch nach ihrem Entstehungsjahr. Darüber hinaus wurden weitere zentrale Merkmale jedes Brunnens erfasst, die für einen Vergleich mit dem Karl-Borromäus-Brunnen relevant sind. So wurde dokumentiert, ob die jeweiligen Brunnen reale historische Persönlichkeiten, religiöse Motive, fiktive Figuren oder allegorische Darstellungen zeigen. Ein weiterer wichtiger Vergleichspunkt betrifft die räumliche Anordnung der Brunnen. Es wurde erfasst, ob sie sich in einer Vertiefung befinden, erhöht positioniert sind oder ebenerdig aufgestellt wurden – und somit, wie der Einfluss der Positionierung auf die Wahrnehmung der

102 Bundesdenkmalamt 2024.

Brunnen im öffentlichen Raum ausfällt. Um auch eine Typenanalyse durchführen zu können, wurde ebenfalls der Brunnentypus vermerkt. Schließlich wurde untersucht, in welcher Weise die Menschen mit den Brunnen interagieren könnten, sei es durch Sitzmöglichkeiten, die Gestaltung des Raumes oder durch eine gezielte Blickführung, die die Betrachtenden zum Verweilen einlädt – oder auch nicht.

Auf diese Weise soll herausgefunden werden, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem Forschungsobjekt und ähnlichen Denkmalbrunnen bestehen und welche eventuellen Alleinstellungsmerkmale das Objekt um Karl Borromäus und Lueger aufweist. Eine detaillierte Einzelbetrachtung aller aufgeführten Brunnen erfolgt jedoch nicht, um den Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu sprengen. Stattdessen werden gezielt jene Objekte herausgegriffen, die entweder besonders starke Ähnlichkeiten oder auffällige Unterschiede zum Karl-Borromäus-Brunnen aufweisen. Die Liste dient als Unterstützung für die allgemeine Einordnung und Orientierung (siehe nächste Seite).

Liste relevanter Brunnen in Wien zwischen 1830-1910:¹⁰³

BRUNNEN	JAHR	KÜNSTLER	FIGUR	TYPUS	SITZE
Isisbrunnen, 1080	1833	k.A.	Ägypt.	Tugendbrunnen --	Nein
Margaretenbrunnen, 1050	1836	Johann Nepomuk Schaller	Kath.	Tugendbrunnen ▲	Nein
Austriabrunnen, 1010	1846	Ludwig von Schwanthaler	Alleg.	Tugendbrunnen ▲	Nein
Schutzengelbrunnen, 1040	1846	Eduard van der Nüll / August von Sicardsburg	Rel. (kath.?)	Tugendbrunnen / Schaftbrunnen --	Ja
Donaunixenbrunnen, 1010	1861	Heinrich Ferstel / Anton Dominik Feldkorn	Fiktiv	Kandelaberbrunnen ▲	Nein
Donauweibchenbrunnen, 1010	1865	Hanns Gasser	Fiktiv	Trinkwasserbrunnen / Tugendbrunnen ▲	Nein
Gänsemädchenbrunnen, 1060	1866	Anton Paul Wagner	Fiktiv	Tugendbrunnen ▲	Nein
Opernbrunnen, 1010	1869	Van der Nüll / Von Sicardsburg / Hanns Gasser	Alleg.	Kandelaberbrunnen ▲	Ja
Albrechtsbrunnen, 1010	1869	Johann Meixner / Moritz von Löhr	Alleg.	Wandbrunnen ▲	Nein
Engelbrunnen, 1040	1893	Anton Paul Wagner	Fiktiv	Tugendbrunnen ▲	Nein
Die Macht zur See, 1010	1895	Rudolf Weyer	Alleg.	Wandbrunnen --	Nein
Die Macht zu Lande, 1010	1897	Edmund Hellmer	Alleg.	Wandbrunnen --	Nein
Pallas-Athene-Brunnen, 1010	1902	Theophil Hansen / Carl Kundmann	Griech.	Tugendbrunnen ▲	Nein
Tilgner-Brunnen, 1040	1902	Posthum nach Entwürfen von Viktor Tilgner	Alleg.	Tugendbrunnen ▲	Nein
Befreiung der Quelle Brunnen, 1010	1903	Josef Heut	Alleg.	Monumentbrunnen ▲	Nein
Siebenbrunnen, 1050	1904	Richard Kauffungen	Alleg./ Histor.	Monumentbrunnen ▲	Ja
Mozartbrunnen, 1040	1905	Otto Schönthal / Carl Wollek	Fiktiv	Tugendbrunnen --	Ja
Kaiserin-Elisabeth-Brunnen, 1010	1907	Friedrich Ohmann / Hans Bitterlich	Histor.	Monumentbrunnen ▲	Nein

Der Karl-Borromäus-Brunnen zeichnet sich insbesondere durch seine Platzierung innerhalb einer fünfstufigen Vertiefung aus. Im Gegensatz zu den übrigen Brunnen der Liste, die entweder auf einer Erhöhung (▲) oder ebenerdig (--) stehen, wurde dieser bewusst in eine abgesenkte Fläche hineingesetzt. Diese gestalterische Entscheidung von Engelhart und Plečnik schafft einen Rückzugsort mitten auf einem Platz, der ansonsten auch für den Autoverkehr genutzt wird. Diese Lösung hebt sich deutlich von den anderen Brunnen ab und trägt zu einer privaten Atmosphäre bei, die bei den anderen Brunnen nicht zu finden ist. Außerdem entsteht durch die nicht prominente Platzierung – die auch hier wieder einen Unterschied zu den in der Liste genannten Objekten darstellt – ein ‚Überraschungseffekt‘, von dem der Brunnen unter anderem lebt. Während die Plätze der anderen Denkmalbrunnen schon von weitem als Öffnungen im Raum erahnt werden können, könnte man beinahe meinen, der Karl-Borromäus-Brunnen lebe von seiner versteckten Positionierung. Auf diese Weise steigert sich seine Bedeutung als Rückzugsort mitten in der Stadt.

103 Anm.: Ägypt. = Ägyptisch / Kath. = Katholisch / Rel. = Religiös / Alleg. = Allegorisch / Griech. = Griechisch / Hist. = Historisch // ▲ = Erhöhung / -- = Ebenerdig.

Einige der Brunnen sind keinem der oben genannten Typen zuzuordnen und werden als ‚Denkmalbrunnen‘ geführt.

Damit einhergehend stellt sich auch die Frage nach den vorhandenen oder fehlenden Sitzmöglichkeiten. Von den in der Liste aufgeführten Brunnen bieten lediglich vier die Möglichkeit, Platz zu nehmen: die *Opernbrunnen* (Abb. 40, werden in diesem Fall als einer gezählt), der *Siebenbrunnen* (Abb. 5a), der *Schutzengelbrunnen* (Abb. 41) und der *Mozartbrunnen* (Abb. 18). Allerdings sind bei den Opernbrunnen die Sitzgelegenheiten, in Form einer niedrigen Umfassungsmauer der umgebenden Grünflächen, so angeordnet, dass die Betrachtenden dem Wasserspiel den Rücken zukehren müssen.

Sämtliche oben aufgelisteten Brunnen haben eine Hauptfigur, auf der der Fokus der gesamten Anlage liegt. Keines der Beispiele zeigt eine Geschichte mit unterschiedlichen Szenen, wie es beispielsweise beim Karl-Borromäus-Brunnen der Fall ist. Zwar ist in Engelharts Werk der Heilige nur einmal dargestellt, jedoch ergeben die drei Szenen einen Gesamteindruck aus dem Leben Karl Borromäus' – beinahe ein *Best-of* aus seinem Leben, auch wenn zwei der drei Figurengruppen ohne ihn auskommen. Bei sämtlichen oben genannten Denkmalbrunnen stellen die dargestellten Figuren den Höhepunkt der Komposition dar. Die umgebenden Figuren, sofern welche vorkommen, bilden eine Basis oder einen Rahmen – die Hauptfigur wird als krönender Abschluss der Komposition gezeigt. Beim Karl-Borromäus-Brunnen jedoch ist nicht der Heilige der kompositorische Höhepunkt, wie man eigentlich erwarten würde, sondern der barock anmutende Obelisk, der die Blickrichtung in die Vertikale lenkt.

Wie man der oben angeführten Liste entnehmen kann, stehen nur zwei Brunnen in einem religiösen Kontext – der *Margaretenbrunnen* (Abb. 42) und der *Schutzengelbrunnen* (Abb. 41). Letzterer ist durch den nicht näher bestimmten Engel nicht genauer zu definieren und wird somit hier allgemein als religiöse Figur angeführt. Die Heilige Margarete von Antiochia ist einerseits durch das Attribut des zu ihren Füßen liegenden Drachens und andererseits durch die Verbindung mit dem gleichnamigen Wiener Gemeindebezirk Margareten eindeutig zuordenbar. In diesem Fall handelt es sich, neben dem Heiligen Karl Borromäus, um die einzige weitere Heiligenfigur, die in der angeführten Zeitspanne zwischen 1830 und 1910 dargestellt wurde. Der Margaretenbrunnen und das Forschungsobjekt stellen somit eine Eigenheit dieser Zeit dar. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Brunnen ist ihre Verbindung zum jeweiligen Aufstellungsort. Der Margaretenbrunnen steht auf dem Margaretenplatz des gleichnamigen Bezirks. Vor dem Hintergrund der Bezirksgeschichte ist dessen Benennung nachvollziehbar: Die ehemalige Vorstadt Margareten wurde nach der dort errichteten Kapelle St. Margareten benannt. Die Heilige erscheint im Bezirkswappen, das gemeinsam mit allen anderen Bezirken zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Hugo Gerard Ströhl entworfen wurde.¹⁰⁴

104 Göbl 2022.

Bleibt man beim Thema der Hauptfigur, genauer gesagt der zentralen Darstellung in den jeweiligen Denkmalbrunnen, so fällt auf, dass auch hier der Karl-Borromäus-Brunnen eine Eigenheit aufweist – nämlich die auffallende Kleinteiligkeit der dargestellten Figuren. Während bei den Vergleichsobjekten die Hauptfigur oft groß inszeniert und als Fokus des Gesamtensembles fungiert, wirken die von Engelhart modellierten Szenen wie Details des Objektes – beinahe wie ornamentale Ergänzungen und nicht als zentrale, erzählende Elemente. Die Figuren sind signifikant kleiner im Vergleich zu den anderen Denkmalbrunnen und deren figürlichen Darstellungen. Beim Karl-Borromäus-Brunnen erschließt sich die Bedeutung der Szenen erst bei genauerem Hinschauen.

Welche künstlerischen oder konzeptuellen Gründe hinter dieser Entscheidung Engelharts standen, kann vom jetzigen Stand aus betrachtet nicht beantwortet werden. Sicher ist jedoch, dass sich dadurch eine Besonderheit ergeben hat.

Nicht nur die drei Hauptszenen des Karl-Borromäus-Brunnens fallen detailliert aus, sondern ebenso die Darstellung der Fauna und Flora, die die drei Wasserschalen verziert. Die bei Engelhart gezeigten Tiere unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Art oder, im Falle ihrer Wiederholung, in ihrer Haltung und könnten somit den Künstler auch im Medium der Bildhauerei als Naturalisten auszeichnen. Ein Vergleich zum *Tilgnerbrunnen* (Abb. 43) ist hinsichtlich der Tierdarstellung schlüssig. Dieser zeigt drei Frösche aus Bronze (Anm.: ursprünglich waren es vier, jedoch ist einer abhandengekommen – Stand 2025) und weist somit eine Gemeinsamkeit mit der beinahe überbordenden Fülle an Amphibien und Reptilien des Forschungsobjektes auf. In der direkten Gegenüberstellung wird jedoch deutlich, dass Engelharts Tiere mit einem wesentlich höheren Grad an Detailliertheit ausgeführt wurden. Die Frösche beim Tilgnerbrunnen wirken, verglichen mit dem Werk Engelharts, nahezu stilisiert, bedenkt man zusätzlich die Tatsache, dass Engelhart Tage im Naturhistorischen Museum verbracht hatte, um die über dreißig Tiere zu studieren.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Karl-Borromäus-Brunnen eine Vielfalt an innovativen Gestaltungsansätzen aufweist, obwohl er von einem Künstler geschaffen wurde, der zum Zeitpunkt seiner Entstehung auf dem Gebiet der Bildhauerei vergleichsweise unerfahren war und in der vorhandenen Literatur bislang nur marginal Erwähnung fand und findet. Es entstand ein Werk, das sich sowohl formal als auch inhaltlich von den zeitgenössischen Denkmalbrunnen hervorhebt und dadurch eine eigenständige Stellung in Wien einnimmt. In diesem Sinne kann der Karl-Borromäus-Brunnen als ein ambitioniertes und interdisziplinäres Werk angesehen werden, das mit dem traditionellen Typus des Denkmalbrunnens, bewusst oder unbewusst, bricht.

3. Historischer und gesellschaftlicher Kontext

3.1 Politische Stimmung und Karl Luegers Aufstieg

Erst liberal, dann Demokrat, dann Volkspartei, dann Antisemit, dann clerical [sic!], und jetzt durch die Zustimmung zur Mandl Wahl [sic] wieder liberal!¹⁰⁵

Karl Lueger wurde am 24. Oktober 1844 in Wien als Sohn einer Handwerkertochter und eines Soldaten geboren,¹⁰⁶ der später als Schulwart der bekannten Schule Theresianum (Favoritenstraße) sowie anschließend am Polytechnischen Institut tätig war.¹⁰⁷ Schon früh zeichnete er sich als ausgezeichneter Schüler mit Bestnoten aus und durfte als Externer am Unterricht des Theresianums teilnehmen. Sämtliche Biografen beschreiben sein familiäres Umfeld als ausgesprochen fördernd – Boyer (2010) etwa bezeichnet sein Zuhause als ein „*hothouse of ambition*“¹⁰⁸. Somit sind sein späterer Erfolg und sein kontinuierlicher Aufstieg in der Wiener Politik sowie sein Streben nach mehr Einfluss und Macht nicht überraschend. Vermutlich lag dies in der Tatsache begründet, dass Luegers Familie einen vergleichsweise niedrigen Status innehatte und stets bestrebt war, diesen auszugleichen.¹⁰⁹ Die Ausbildung am Theresianum schloss er mit Auszeichnung ab, woraufhin er ein Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien aufnahm, das er 1870 mit dem Doktorgrad abschloss. Bereits während seines Studiums äußerte er – im Rahmen seiner Abschlussarbeit – Ideen und Gedanken zur Ausweitung des Wahlrechts: Dieses sollte auf alle männlichen Bürger erweitert werden, die des Lesens und Schreibens mächtig waren.¹¹⁰

Nach Abschluss seines Studiums arbeitete er in unterschiedlichen Kanzleien als Rechtsanwaltsanwärter, bevor er 1874 seine eigene Kanzlei eröffnete. Die – wohlgemerkt erfolgreiche – Zeit als Anwalt war jedoch von kurzer Dauer. Wenig später unternahm er seine ersten Schritte als lokaler Politiker, indem er dem sogenannten *Deutsch-Demokratischen Verein* beitrug, einer politisch orientierten Organisation im 3. Wiener Gemeindebezirk.¹¹¹ Dieser Bezirk war für

105 Boyer 2010, S. 109.

106 Skalnik 1954, S. 18.

107 Boyer 2010, S. 74.

108 Boyer 2010, S. 74.

109 Boyer 2010, S. 74.

110 Boyer 2010, S. 76.

111 Boyer 2010, S. 79.

seine ausgeprägte politische Aktivität bekannt – so entwickelten sich aus vormaligen Stammtischen politische Organisationen.¹¹² Er verblieb nicht lange im Verein, sondern wandte sich dem *Liberalen Bürgerclub* zu, der sich ebenfalls im Bezirk Landstraße befand. Dort lernte er Franz von Khun kennen, der wiederum Kontakte mit dem damaligen Bürgermeister Cajetan Felder pflegte. Lueger setzte darauf, dass Felder ihn in seiner weiteren politischen Laufbahn unterstützen würde.¹¹³ Auch dieses Bemühen war nicht von langer Dauer – Felders Regierungsart und persönliche Eigenschaften führten bald zu Spannungen zwischen den beiden Persönlichkeiten. Gemeinsam mit dem befreundeten Politiker Ignaz Mandl machte Lueger Missstände in der Stadtverwaltung öffentlich: Korruption, Vertuschung, Bilanzfälschungen sowie weitere Angelegenheiten wurden thematisiert – der Konflikt zwischen Lueger und Felder verschärfte sich dadurch weiter.¹¹⁴

Zwischenzeitlich erhielt Lueger bereits im Frühling des Jahres 1875 ein einjähriges Mandat im Wiener Gemeinderat, nachdem er von der Zweiten Kurie der Landstraße gewählt worden war. In der Folge schloss er sich der Liberalen Mittelpartei an.¹¹⁵ 1876 unternahm Bürgermeister Felder den Versuch, Luegers erneute Wahlaufstellung zu verhindern, nachdem Luegers erste Amtszeit lediglich einjährig war. Doch Lueger verfügte bereits über ausreichende Unterstützung in der Bevölkerung, um Felders Bestrebungen zu unterlaufen. Es kam zu seiner Wiederwahl.

Ein halbes Jahr später, im Oktober 1876, erlitten Lueger und Mandl eine Niederlage, die, wie Boyer es formuliert, zwar „*ein Schock* [war], *aber – wie sich zeigen sollte – ein heilsamer*“. Felder genoss weiterhin hohes Ansehen bei der Bevölkerung – so nahm sich Lueger die Zeit, sich politisch neu zu orientieren. In diesem Zusammenhang entstand die sogenannte ‚*Wirtschaftspartei*‘, die sich um Lueger und Mandl formierte. Weiter, im Jahr 1878, setzte sich Lueger erneut aktiv politisch ein, indem er für ein Mandat im Gemeinderat kandidierte – mit Erfolg.¹¹⁶

Boyer beschreibt auch die Entwicklung von Luegers rhetorischen Fähigkeiten und äußert sich dazu folgendermaßen:

Lueger hatte weniger Probleme mit ethischem Dogmatismus, da sein ganzes Streben nur ein Ziel hatte: die politische Macht zu erobern und auszuüben. Er unterschied sich von Mandl dadurch, dass er sich beim Gebrauch linksliberaler Schlagworte immer von deren Vermarktbarkeit in seiner Wählerschaft lenken ließ.¹¹⁷

In der bürgerlichen Bevölkerung Wiens herrschte bereits eine ablehnende Haltung gegenüber jüdischen Menschen und der Kirche. Lueger schaffte es, eine neue politische Bewegung

112 Skalnik 1954, S. 17.

113 Boyer 2010, S. 79.

114 Boyer 2010, S. 80.

115 Boyer 2010, S. 80.

116 Boyer 2010, S. 81.

117 Boyer 2010, S. 81.

anzustoßen, in der er solche bestehenden Vorurteile gezielt gegeneinander instrumentalisierte.¹¹⁸

Für Lueger und Mandl war es ein zentrales Anliegen, die kommunalen Leistungen und die Stadtverwaltung Wiens effizienter und wirtschaftlich rentabler zu gestalten – ein Anspruch, der im Widerspruch zu Felders Vorstellungen und grundsätzlicher Regierung stand.¹¹⁹ Schließlich trat Felder 1878 von seinem Amt zurück, woraufhin Julius von Newald die Führung als Bürgermeister Wiens übernahm. Als eine Art ‚Übergangslösung‘ wahrgenommen, war niemand vollends mit Newald zufrieden, und die politische Stimmung blieb weiterhin dynamisch.

Im Jahr 1878 wurde die *Vereinigte Linke* gegründet – eine Koalition, die sich gegen die Mittelpartei positionierte. Lueger selbst verfasste das Programm dieser neuen Vereinigung. Die *Vereinigte Linke* bestand aus einer heterogenen Mischung verschiedener politischer Meinungen und Gruppierungen – einerseits aus jungen, ambitionierten Politikern wie Lueger, andererseits aus erfahreneren, ruhiger gewordenen Persönlichkeiten. Innerhalb dieser Vereinigung gab es jedoch ebenso Themen, insbesondere in gesellschaftlichen und politischen Fragen, in denen kein gemeinsamer Nenner gefunden werden konnte.¹²⁰

Eine weitere Zäsur stellte der sogenannte Ringtheaterbrand im Dezember des Jahres 1881 dar – ein Ereignis, das nicht nur aufgrund seiner Tragik erschütternd war, bedenkt man, dass rund 400 Menschen dabei ums Leben kamen, sondern auch weitreichende politische Konsequenzen hatte. Bürgermeister Newald wurde öffentlich beschuldigt, sich unzureichend für den Brandschutz eingesetzt zu haben. Die Anschuldigungen verschärften sich und führten schließlich zu seinem Rücktritt vom Amt. Lueger hatte sich wiederholt dafür eingesetzt, Vermittler für Newald und dessen Kritiker zu finden und geriet dadurch jedoch selbst in Verruf.¹²¹ In der Folge verlor er den Rückhalt einiger politischer Verbündeter. Seine politische Laufbahn, die ein Jahr zuvor Großes versprach, schien kurz vor dem Ende, denn er stand politisch allein.¹²²

Die anschließenden Jahre, 1882 bis 1887, stellten laut Boyer die bedeutendste Phase in Luegers Wirken als Politiker dar. In dieser Zeit änderte er seinen Kurs und entwickelte eine neue Vorstellung davon, wie Politik in Wien näher an den Bedürfnissen des Volkes ausgerichtet sein sollte.¹²³ Luegers Reden und öffentliche Auftritte zeichneten sich durch einen gesteigerten Antikapitalismus aus und führten auch zu einer Annäherung der Antisemiten an Lueger.¹²⁴ Bei späteren Wahlen konnte er auf deren Unterstützung zählen.¹²⁵ Sein Redestil folgte dabei keiner

118 Boyer 2010, S. 82.

119 Boyer 2010, S. 83-84.

120 Boyer 2010, S. 85.

121 Boyer 2010, S. 87.

122 Boyer 2010, S. 88.

123 Boyer 2010, S. 89.

124 Boyer 2010, S. 90.

125 Boyer 2010, S. 95.

strengen Argumentationslogik, sondern erfüllte hauptsächlich die Aufgabe, Wähler emotional zu überzeugen, respektive das Gefühl zu vermitteln, er, Karl Lueger höchstpersönlich, nehme sich mit großer Ernsthaftigkeit der Probleme und Anliegen seines Volkes an.¹²⁶

In den Jahren 1889 und 1890 kam es erneut zu einem politischen Richtungswechsel – Lueger bezeichnete die neu gegründete *Christlichsoziale Partei* als *seine* Partei und bekräftigte dies offiziell in einer Rede im Parlament im Jahr 1890 – damit war „*Luegers Odyssee [...] endlich vorüber.*“¹²⁷ Mit diesem Schritt hatte Lueger seine endgültige politische Heimat gefunden und eine Basis geschaffen, auf der sein späteres Wirken als Bürgermeister aufbauen sollte. Er konnte dabei auf seine umfangreiche Erfahrung zurückgreifen, denn er „*konnte [...] auf fast dreißig Jahre Erfolge und Niederlagen auf dem Marktplatz der Wiener Gemeindepolitik zurückblicken.*“¹²⁸

Anhand dieses Exkurses in die Anfangsjahre von Luegers politischer Karriere wird deutlich, wie taktisch und kalkulierend er sich innerhalb der politischen Landschaft Wiens bewegte. Er zögerte nie, sich neu eröffnende Möglichkeiten zu ergreifen, um seinen Aufstieg konsequent weiter voranzutreiben. Kurswechsel – auch in teilweise diametral entgegengesetzte Richtungen – nahm er ebenso in Kauf wie den gezielten Einsatz populärer Schlagworte in ergreifenden Reden, um Wähler zu gewinnen und auf Dauer an sich zu binden. Sein politischer Aufstieg war keineswegs linear – ebenso wenig wie die spätere Gestaltung des Karl-Borromäus-Brunnens, der gegen Ende seines Lebens entstand und als eine Art Zusammenfassung seines politischen Wirkens sowie seiner öffentlichen Inszenierung verstanden werden kann.

3.2 Wien um 1900 – Der Jugendstil und die Wiener Moderne. Einbettung des Brunnens

Der Karl-Borromäus-Brunnen ist in der Zeit des Wiener Jugendstils verankert, einer Periode, die sich in den Jahren 1890 bis 1910 entfaltete und den bis dahin vorherrschenden Historismus ablöste.¹²⁹ Ihren Ursprung fand diese neue künstlerische Bewegung zunächst in England, bevor sie sich über Belgien nach Frankreich ausbreitete. Nach Seling (1959) erreichte ihre Entfaltung jedoch ihren Höhepunkt im deutschsprachigen Raum.¹³⁰

Aus politischer Sicht betrachtet war es eine äußerst unsichere Zeit, die von Umbrüchen

126 Boyer 2010, S. 91.

127 Boyer 2010, S. 112.

128 Boyer 2010, S. 113.

129 Arlt/Weilinger 2018, S. 24.

130 Seling 1959, S. 6.

geprägt war. Der Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn stieß ob der Vielfalt an verschiedenen Kulturen, Sprachen und Identitäten an seine Grenzen und ließ sich mit dem Aufkommen eigenständiger Wünsche der betroffenen Gebiete kaum regieren und verwalten.¹³¹ Wiens Bevölkerung wuchs immer weiter, da sich Menschen eine Arbeit und damit einhergehend eine Existenzsicherung erhofften. Zusätzlich regte sich in den von der Krone der Habsburger regierten Ländern ein nationalistisches Denken, das die Menschen zunehmend dazu brachte, sich ihrer eigenen kulturellen Identität und Wurzeln bewusst zu werden.¹³²

Der Jugendstil darf laut Seling nicht nur als Bindeglied zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert betrachtet werden – somit ist er mehr als nur eine Strömung, die den vorhergehenden Historismus überwindet. Der Jugendstil ist in seiner Eigenständigkeit zu betrachten. Aus diesem Grund unterscheidet sich dieser Stil von anderen wie der Hochgotik oder der Hochrenaissance, die als *Höhepunkt* einer stilistischen Entwicklung gesehen werden können. Während der Zeit des Jugendstils passierte jedoch eine abrupte Zäsur. Er war ein bewusster Bruch mit der Vergangenheit, ein radikaler Neuanfang – und ebendiese Haltung der Künstler:innen machte ihn zu einem der Wegbereiter für die Neuerungen, die das 20. Jahrhundert prägten.¹³³

Im Jugendstil fand man neue Formen, die der Natur entnommen wurden und sich in charakteristisch organischen Linien manifestierten. Diese neue Herangehensweise sollte aber nicht nur als Dekoration, als flächenschmückendes Element gesehen werden, sondern vielmehr als eine neue Art des formalen, gestalterischen Ausdrucks, dem auch inhaltliche Bedeutungen und Symbolik hinzugefügt wurden.¹³⁴ Durch diese neue Affinität zur Natur ist es nicht verwunderlich, dass das Naturstudium eine neue Blüte erlebte – darunter fallen die bereits genannten Studien Josef Engelharts, die er tagelang im Naturhistorischen Museum in Wien anfertigte. Besonders häufig verwendeten Künstler:innen Motive wie Wassertiere und -pflanzen, die vorzugsweise lange, fließende Formen aufwiesen.¹³⁵ Auch hier lässt sich ein Bezug zum Karl-Borromäus-Brunnen herstellen, insbesondere zu den dort dargestellten Tieren, die im und um Wasser leben und die Wasserbecken beleben. Die Tiere kriechen und winden sich fast schon volutenförmig, ihre Flossen und Gliedmaßen bilden schwingende Linien (Abb. 16) und brechen die rapporthafte Darstellung der Weinreben und -ranken wieder auf.

In den Wiener Cafés lagen Zeitungen verschiedenster Herkunft auf, die neue Impulse aus der Kunstwelt Englands und Frankreichs nach Wien brachten.¹³⁶ Man begann sich, inspiriert von diesem

131 Arlt/Weilinger2018, S. 24.

132 Arlt/Weilinger2018, S. 24.

133 Seling 1959, S. 7.

134 Lieb 2000, S. 12.

135 Lieb 2000, S. 39.

136 Arlt/Weilinger 2018, S. 24-25.

neuen Gedankengut, von den althergebrachten akademischen Regeln in der Kunst abzuwenden, deren Ideal von den Kunstvereinen und Herrscherhäusern hochgehalten wurde. Diese hatten einen Kanon gefunden, der sich als maßgeblich erwiesen hatte und in der Qualität nahezu nicht mehr zu wiederholen war. Die Künstler:innen waren daher eher darauf konzentriert, Variationen und neue Kombinationen des festgelegten Kanons zu schaffen, als einen eigenen künstlerischen Ausdruck zu finden und weiterzuentwickeln.¹³⁷ Die Künstler:innen, die diesem Ideal nicht entsprechen wollten, suchten nach Möglichkeiten, sich davon zu entfernen. Impulsgeber dafür war der *Salon des Refusés* in Paris und die darauf gegründete *Société des Artistes Indépendants*.¹³⁸ In Wien folgte man diesem Beispiel mit der Gründung der Secession als Abwendung vom Künstlerhaus, was im nachfolgenden *Kapitel 3.3* näher behandelt wird. Dieses internationale Denken spiegelt sich auch in der Konzeption von Ausstellungen mit Künstler:innen aus verschiedenen Ländern wider.¹³⁹ Dieses Aufeinandertreffen vieler unterschiedlicher Künstler:innen mit ihren individuellen Ästhetiken führte zu einem regen Austausch und gegenseitiger kreativer Befruchtung. Auch Engelhart und Plečnik blieben von bestimmten Einflüssen nicht unberührt – ein Aspekt, der unter anderem in den Unterkapiteln 2.7 bis 2.10 thematisiert wurde.

Da es sich beim Karl-Borromäus-Brunnen um eine plastische Arbeit handelt, wird nun im Folgenden das Medium der Plastik im Jugendstil beleuchtet. Laut Hackelsberger (1959) richtete sich, neben den dominanten Bereichen wie Malerei, Kunsthandwerk und Architektur, auch die Plastik neu aus, beispielsweise durch neue Beziehungen zwischen Objekt und Raum beziehungsweise Statik und Material. Gleichzeitig erlebte sie seiner Meinung nach einen künstlerischen Verfall – in genau der Zeit, in der eine Fülle an Monumenten im öffentlichen Raum entstanden.

Bei ihrer Gestaltung [der Denkmäler] hielt man sich an historische Vorbilder. Das monumentale Schema wurde übernommen und dem eigenen Gebrauch entsprechend abgewandelt. Meist ersetzte das bloße Arrangement mittelsamer figuraler Motive wirkliche plastische Gestaltung. Die Denkmäler und Figurengruppen glichen daher eher theatralischen Aufführungen oder lebenden Bildern.¹⁴⁰

Diese Bemerkung lässt sich auch auf den Karl-Borromäus-Brunnen übertragen, beispielsweise in der Haltung des Heiligen Karl Borromäus an der Hauptschauseite, die an barocke Darstellungen erinnert. Auch die ihn umgebenden flehenden Figuren verstärken die theatralische Wirkung der Szene.

Dies ist nicht die einzige Kritik, die Hackelsberger an die Plastik des Jugendstils übt. Viele

137 Arlt/Weilinger 2018, S. 25.

138 Arlt/Weilinger 2018, S. 25.

139 Arlt/Weilinger 2018, S. 26.

140 Hackelsberger 1959, S. 279.

plastische Werke aus dieser Zeit sind einfach vergrößerte Modelle. Aus diesem Grund wirken sie oft „attrappenhaft“¹⁴¹ und unproportional.¹⁴² Der Karl-Borromäus-Brunnen kann auch an dieser Stelle als Beispiel angesehen werden. In diesem Brunnen vereinen sich drei unterschiedliche Maßstäbe – die Putti, die drei Figurengruppen und der alles bekrönende Obelisk. Ausgerechnet die Szenen aus der Vita des Heiligen, die die inhaltliche Hauptfunktion des gesamten Brunnenensembles innehaben, da sie Schlüsselszenen aus dem Leben Karl Borromäus’ darstellen und deren Bedeutung auf den ‚neuen Heiligen‘ Karl Lueger projizieren, sind als kleinste ausgeführt. Ob diese Entscheidung praktische Gründe hatte – etwa um Betrachter:innen näher an das Werk zu locken und somit eine bewusste Begegnung zwischen Kunstwerk und Mensch zu ermöglichen – oder aus der Unerfahrenheit Engelharts im Bereich der Monumentalplastik abzuleiten ist, kann an dieser Stelle aufgrund der mangelnden Informationen nicht beantwortet werden.

Gerade diese Unstimmigkeit zwischen der Bedeutung und dem Maßstab der einzelnen Elemente – Putti, Szenen und Obelisk – sowie die Kleinteiligkeit der Figuren, unterscheiden den Karl-Borromäus-Brunnen von sämtlichen anderen Brunnenmonumenten, die in der Liste im *Kapitel 2.II* als Vergleichsobjekte angeführt sind. Man kann diesen Eigenheiten durchaus auch auf einer positiven Ebene begegnen, denn auf diese Weise hebt sich der Karl-Borromäus-Brunnen von der Vielzahl an anderen Kunstwerken ab, die im 19. Jahrhundert entstanden sind. Trotz – oder gerade wegen – seiner gestalterischen Besonderheiten und Unstimmigkeiten entwickelte er eine eigenständige Position im öffentlichen Raum Wiens.

3.3 Josef Engelharts Rolle als Mitbegründer der Wiener Secession und Auftragskünstler

Bedenkt man die Tatsache, dass Josef Engelhart direkt – ohne Wettbewerbsverfahren – von den Auftraggebern des Brunnens mit dessen Gestaltung und Errichtung betraut wurde und dass dieser Künstler eine der treibenden Kräfte hinter der Secession-Bewegung in Wien gewesen ist, mag es verwunderlich erscheinen, dass Engelhart in der heutigen Zeit in Vergessenheit geraten ist. Sein rascher Aufstieg als Sohn eines Fleischhauers in die Kunstwelt und Wiener Salons zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit Karl Luegers eigener Biografie – von der Vorstadt ins Stadtzentrum als leitende Figur. Eine weitere Ähnlichkeit zwischen den beiden Wiener Persönlichkeiten war deren Nähe zu den Menschen, die sie repräsentieren wollten. So äußerte sich Engelhart: „*Bei uns ist es*

141 Hackelsberger 1959, S. 280.

142 Hackelsberger 1959, S. 279-280.

vor allem notwendig, sich mit der Gesellschaft, die man malen will, zu befreunden.“¹⁴³

Erinnert man sich seiner heute, dann vielleicht als der Maler zweier Welten – der Wiener Salons und der Arbeiter:innen der Vorstädte,¹⁴⁴ jedoch kaum als Bildhauer, der sich dieses Medium autodidaktisch angeeignet hatte.¹⁴⁵ Seine künstlerischen Ausdrucksweisen, sei es auf das Medium oder den Stil bezogen, waren vielschichtig und abwechslungsreich.¹⁴⁶ Durch seine vielen Reisen, anfangs durch Kunstzentren wie Paris und München, und sein dichtes soziales Netzwerk, war er immer offen für künstlerische Experimente und neue Denkweisen.¹⁴⁷

Ab 1888 war er Mitglied der „*Genossenschaft bildender Künstler Wiens*“¹⁴⁸ und wurde ein Anhänger des Naturalismus in der Malerei. Innerhalb der Genossenschaft traten Unstimmigkeiten auf, die sich dann ab der Entstehung eines von Engelharts malerischen Hauptwerken – „*Die Kirschpflückerin*“, einem Skandalbild aus dem Jahr 1893 – immer weiter zuspitzten. Das genannte Gemälde wurde von der Genossenschaft abgelehnt, da es gegen die guten Sitten verstoßen würde.¹⁴⁹ Die Angespanntheit stieg und führte 1897 zur Gründung der ‚*Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession*‘, der 19 aus der Künstlergenossenschaft ausgetretener Künstler beitraten.¹⁵⁰ Karl Lueger, der zwei Jahre zuvor zum Bürgermeister gewählt wurde, ließ ein freies Areal in der Nähe des Wiener Naschmarkts zur Nutzung durch die Secessionisten freigeben. 1898 wurde der Grundstein für das Gebäude der Secession gelegt.¹⁵¹ Nach Gustav Klimt folgte Engelhart als Präsident der neuen Vereinigung. Da sich dieser, wie bereits erwähnt, dem Naturalismus verschrieben hatte, führten seine Ansichten auch innerhalb dieser neuen Künstlergruppe zu weiteren Spannungen. Diese gipfelten dann 1905 im „*großen Schisma der Secessionisten*“¹⁵² und hatten die Abspaltung der Künstler um Gustav Klimt zur Folge.¹⁵³ Klimt und seine Kollegen übernahmen die künstlerische Führung in Wien, während die Naturalisten um Engelhart in die Peripherie traten.

Dies führte dazu, dass der Stilpluralismus in der späteren Rezeption dieser Epoche in Vergessenheit geraten ist und lediglich die Ästhetik von Klimt und dessen Künstlerkollegen ins kollektive Gedächtnis Einzug fand.¹⁵⁴ Die vielen unterschiedlichen Strömungen um Engelhart, mit denen sich der Künstler nicht vollends identifizieren konnte, führten zu einem Œuvre, das sich nicht eindeutig unter einem Begriff zusammenfassen lässt. Lediglich die Affinität zum Naturalismus blieb

143 Engelhart 1910, ZPH 701/7/2, S. 30.

144 Kos 2009, S. 8.

145 Oehring 2009/b, S. 21.

146 Kos 2009, S. 8.

147 Oehring 2009/a, S. 10.

148 Oehring 2009/b, S. 16.

149 Unterguggenberger/c 2024.

150 Oehring 2009/b, S. 17.

151 Oehring 2009/b, S. 19.

152 Kos 2009, S. 8.

153 Oehring 2009/b, S. 21.

154 Oehring 2009/c, S. 26.

eine Konstante in seinem Schaffen.

Durch seine leitende Funktion als Präsident der Secession genoss er den Vorteil, seine Werke häufiger im Rahmen der hauseigenen Ausstellungen präsentieren zu können. Ab der Jahrhundertwende, konkret ab 1903, widmete er sich der Bildhauerei. Ein vielbeachtetes Werk war der bereits genannte „*Trauernde Jüngling*“ (Abb. 19), der im Kontext der Grabausstattung seines Vaters entstand.¹⁵⁵ Zwischen 1903 und 1916 entstanden fünf Denkmäler für Gräber als Auftragsarbeiten für Freunde und Kollegen, unter anderem für den Künstler Rudolf von Alt (Abb. 44).¹⁵⁶ Dazwischen entstand der Karl-Borromäus-Brunnen anlässlich des 60. Geburtstags von Bürgermeister Karl Lueger. All diese plastischen Werke rezipierten unterschiedliche Vorbilder und Ästhetiken. Nach seinem Debüt als Gestalter großer Denkmäler, wie es der Brunnen war, folgten andere Auftragswerke, darunter das 1913 entstandene *Waldmüllerdenkmal* (Abb. 45) im Rathauspark in der Innenstadt,¹⁵⁷ oder das *Fiakerdenkmal* (Abb. 46), das 1938 im 3. Wiener Gemeindebezirk enthüllt wurde.¹⁵⁸ Von einigen seiner Kollegen erfuhr er Ablehnung und wurde wegen seiner Stilschwankungen nicht ernst genommen, wie folgende Aussage deutlich macht: „*Der soll bei seiner Patzerei bleiben und uns nicht ins Handwerk pfuschen [...]*.“¹⁵⁹

155 Wikidal 2009/a, S. 57.

156 Wikidal 2009/a, S. 58.

157 Wikidal 2009/b, S. 176.

158 Wikidal 2009/b, S. 178.

159 Engelhart 1943, S. 209.

4. Thematische Vertiefungen und Bedeutungen

4.1 Rolle, Bedeutung und Ikonografie Karl Borromäus'

Karl Borromäus (Carlo Borromeo) wurde 1538 in der Stadt Arona in Norditalien geboren. Bereits im Kindesalter wurde eine geistliche Karriere für ihn vorgesehen.¹⁶⁰ Die Ernennung seines Onkels zum Papst als Pius IV. bezeichnete auch einen Aufstieg in der Laufbahn Karl Borromäus' – er wurde im Alter von zweiundzwanzig Jahren zum Kardinal ernannt.¹⁶¹ Diese Ernennung und das große Vertrauen seines Onkels ihm gegenüber brachten Vorteile für Karl Borromäus, wie etwa einen vermehrten Einfluss auf die päpstlichen Entscheidungen. In weiterer Folge wurde er zum Bischof geweiht und trat sein Amt in dieser Rolle in Mailand an.¹⁶²

Während seiner Amtszeit geriet die Kirche in eine Krise, da sich religiöse und moralische Missstände auf allen Ebenen durchzogen – all dies gipfelte in der reformatorischen Bewegung Luthers.¹⁶³

Als Erzbischof von Mailand plante Karl Borromäus unterschiedliche Reformen, die er auch persönlich zur Durchführung brachte, indem er zahlreiche Kontrollreisen unternahm.¹⁶⁴ Die zeitgenössische kritische Bezeichnung für Karl Borromäus als „*Geißel Gottes*“¹⁶⁵ macht die eiserne Durchführung seiner Reformen, seine moralische Strenge und unzulässigen Zwangsmaßnahmen deutlich.¹⁶⁶ Beispielsweise bezichtigte er Protestant:innen in der Schweiz der Hexerei, da sie durch die Landesgesetze zwar vor einer Anklage wegen Ketzerei geschützt waren, nicht jedoch vor einer wegen Hexerei.¹⁶⁷

Abgesehen von den Reformen, die er rigoros durchführte, widmete er seine Zeit den Bedürftigen.¹⁶⁸ Besonders den Pestkranken schenkte er zudem seine Aufmerksamkeit – eine Tatsache, die sich auch in der späteren Ikonografie um Karl Borromäus niederschlägt.¹⁶⁹

Die Pest von 1576 markierte sowohl in der Vita des Heiligen als auch in der Geschichte der Stadt Mailand einen markanten Punkt, auf den auch Bürgermeister Karl Lueger in seiner

160 Majo 1988, S. 13.

161 Majo 1988, S. 14.

162 Majo 1988, S. 18.

163 Majo 1988, S. 13.

164 Majo 1988, S. 20.

165 Majo 1988, S. 21.

166 Majo 1988, S. 21.

167 Greussnig 1988, S. 18.

168 Majo 1988, S. 30.

169 Majo 1988, S. 30.

Enthüllungsrede zum Karl-Borromäus-Brunnen 1909 Bezug nahm. Während einer Reise erreichte Karl Borromäus die Nachricht, dass die Seuche nun die Stadt Mailand erreicht hätte. Indessen hätten bereits die Menschen, die sich eine Flucht leisten konnten, die Stadt verlassen und ließen die restlichen Bewohner:innen in ihrem Leid allein. Karl Borromäus jedoch kehrte zurück und blieb in Mailand über die gesamte Zeit der Pest. Es wird beschrieben, dass er, neben seiner seelsorgerischen Unterstützung, wie beispielsweise in Form von Messen unter freiem Himmel für alle Erkrankten, ebenso in materieller Hinsicht Hilfe anbot.¹⁷⁰

1610 wurde er durch Papst Paul V. im Petersdom heiliggesprochen.¹⁷¹ Der Prozess seiner Heiligsprechung prägte seine zeitgenössische und auch spätere Darstellung in unterschiedlichen künstlerischen Medien. Interessanterweise wurde schon zu Lebzeiten Karl Borromäus' ein Bild des später Heiliggesprochenen konstruiert¹⁷² – ein Umstand, der in einem späteren Kapitel der Arbeit erneut aufgegriffen wird.

Im Folgenden wird nun die Ikonografie des Karl Borromäus näher untersucht, die ebenso in den Bronzeplastiken des Künstlers Engelhart aufgegriffen wird.

Typischerweise wurde und wird der Heilige im roten Gewand eines Kardinals dargestellt – ein Umstand, der, wie eben beschrieben, eng mit dem Prozess seiner Heiligsprechung in Verbindung steht. Diese ging nicht reibungslos vonstatten, und so einigte man sich darauf, seine menschlichen Tugenden über sein kirchliches Wirken zu stellen.¹⁷³

Dieser Umstand spiegelte sich in der Darstellung des Karl Borromäus nicht als Bischof, der er schließlich war, sondern als Kardinal wider.¹⁷⁴ Dies lässt sich anhand der zeitgenössischen Biografien nachvollziehen. Der Prälat Carlo Bascapé schrieb Ende des 16. Jahrhunderts eine umfangreiche Biografie des Heiligen, nachdem er in den Jahren zwischen 1585 und 1589 seine persönlichen Erinnerungen an Karl Borromäus, Berichte von Zeugen und mehrere tausend Briefe als Grundlage für diese ausgewertet hatte. Geplant war die Veröffentlichung in Rom. Erschienen ist die Biografie schlussendlich in Bayern – Grund dafür war die römische Opposition gegen Karl Borromäus. Mehrere seiner Taten und die daraus resultierenden Konflikte mit der weltlichen Macht oder verschiedenen religiösen Orden, ebenso wie „jegliche Andeutung von Heiligkeit“¹⁷⁵, wurden laut Alberigo (1981) an der Biografie aus der Hand Bascapés bemängelt.¹⁷⁶ Die Biografie würde, so die Kritik, die Konflikte um Karl Borromäus zu detailreich behandeln.¹⁷⁷

170 Majo 1988, S. 30.

171 Majo 1988, S. 36.

172 Burzer 2011, S. 17.

173 Fink 1988, S. 86.

174 Fink 1988, S. 86.

175 Burzer 2011, S. 26.

176 Burzer 2011, S. 26.

177 Alberigo 1981, S. 87.

Alberigo macht zudem auf zwei Deutungen Karl Borromäus' aufmerksam: In Mailand läge der Fokus auf seiner Arbeit als Erzbischof von Mailand, der die Reformen nach dem Konzil von Trient gewissenhaft ausführte. Dem gegenüber steht die römische Lesart:

[...] einem zunehmend entpersonalisierten Bild Carlo Borromeos, in dem hier und da noch seine Eigenschaft als Erzbischof durchschimmerte, das sich im Grunde aber ausschließlich auf seine stereotypisierten Tugenden stützte und sein Handeln rückblickend in Konformität mit dem Heiligen Stuhl dargestellt wissen wollte.¹⁷⁸

Doch nicht nur Bascapé hatte mit einer Forderung nach Zensur zu kämpfen, sondern auch Giovanni Pietro Giussano. Obwohl sich dessen Biografie auf verbrieft Informationen stützte, wurden auch hier, inkognito, Zensuren von der Opposition in Rom durchgeführt, was nur mehr als Demonstration der römischen Macht gelesen werden kann.¹⁷⁹

Diese Umstände prägten das Bild des Heiligen Karl Borromäus bis heute, wie dies auch der Brunnen von Engelhart und Plečnik aufzeigt.

4.2 Darstellungen Karl Borromäus' in Norditalien

Ein Blick über die Grenzen Wiens hinaus – insbesondere nach Norditalien, der Heimat von Karl Borromäus – lohnt sich, um die Darstellung der Szene auf der Hauptschauseite des Brunnens besser nachzuvollziehen. Da bislang keine direkten Aufzeichnungen aus der Hand Engelharts vorliegen, lässt sich aus heutiger Perspektive nicht eindeutig nachweisen, auf welche visuellen Darstellungen des Heiligen er sich bezog. Im Folgenden werden daher die bedeutendsten Bildnisse des Heiligen Karl Borromäus vorgestellt und beschrieben. Eine Erwähnung einiger dieser Beispiele ist relevant, da sie für die Entwicklung des Bildes des Heiligen Karl Borromäus von wesentlicher Bedeutung sind. Da Engelhart bei der Gestaltung des Brunnens auf ein bereits bestehendes Narrativ und eine etablierte Ikonografie zurückgriff, erscheint ein vergleichender Exkurs nach Norditalien im Rahmen der weiteren Analyse des Karl-Borromäus-Brunnens als sinnvoll.

Die folgenden Beispiele sind chronologisch angeordnet, um auf diese Weise eine eventuelle Entwicklung der vorhandenen Bildnisse nachvollziehen zu können.

Zu einem Zeitpunkt, an dem der Prozess um die Heiligsprechung von Karl Borromäus noch

¹⁷⁸ Burzer 2011, S. 50.

¹⁷⁹ Burzer 2011, S. 51.

nicht begonnen hatte, wurde sein Status als Heiliger bereits durch die Präsentation seiner Taten in Form eines zweiteiligen Bildzyklus im Mailänder Dom öffentlich gemacht.¹⁸⁰ Bestehend aus 44 Bildern, macht der umfassende Gemäldezyklus die Wichtigkeit des Heiligen für die Stadt Mailand und Italien deutlich.

Der Zeitraum der Entstehung der Gemälde war in den Jahren 1602 bis 1604 sowie 1610. Der mit Temperafarbe gemalte Zyklus ist insofern von künstlerischer Relevanz, als er eine frühe Phase in der visuellen Rezeption Karl Borromäus' darstellt. Die Gemälde zeigen die ersten narrativen Darstellungen, die ausgewählte Inhalte der zuvor biografisch überlieferten Taten bildlich umsetzen und damit einer breiteren Öffentlichkeit präsentieren.¹⁸¹ Bis heute wird der umfassende Zyklus jedes Jahr am Festtag des Karl Borromäus, dem 4. November, im Langhaus des Doms aufgehängt. Bei diesem Bildzyklus handelt es sich nicht um eine traditionelle Darstellung einer Vita. Die Szenen sind weder chronologisch strukturiert noch folgen sie einem schlüssigen narrativen Verlauf, der von der Geburt bis zum Tod des Heiligen reicht, wie dies von einer klassischen Vita zu erwarten ist. Stattdessen zeigt der Zyklus einzelne markante Taten von Karl Borromäus, wobei jedes Gemälde einen eigenständigen, in sich geschlossenen Teil innerhalb des Zyklus bildet. Dadurch ist es möglich, die Bilder frei zu kombinieren. Ebenfalls untypisch für eine Vita ist die Auswahl der Szenen während seiner zwanzigjährigen Amtszeit als Erzbischof von Mailand, was dazu führt, dass mehr als die Hälfte seines Lebens ausgelassen wurde. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Begriff ‚*Vitenzyklus*‘ nicht gänzlich greift.¹⁸²

Die Entstehung dieses Bilderzyklus erstreckte sich über mehrere Phasen. Die erste begann im Jahr 1602 und umfasste zehn Leinwände, die sich den Taten des Heiligen – vorrangig während der Mailänder Pest – widmeten.¹⁸³ Im darauffolgenden Jahr, 1603, kamen sechs weitere Gemälde hinzu, die weitere seiner Taten dokumentieren, dieses Mal jedoch mit Fokus auf die von ihm initiierten Gründungen in Mailand.¹⁸⁴ Eine letzte Erweiterung um weitere vier Leinwände erfolgte im Jahr 1604 – so wurde der sogenannte Tatenzyklus zum Abschluss gebracht.¹⁸⁵

Im Jahr 1610, dem Jahr der Heiligsprechung von Karl Borromäus, wurden einige der Künstler, die bereits am Tatenzyklus beschäftigt waren, durch die Domfabbrica Mailands erneut beauftragt, einen weiteren Zyklus anzufertigen, nun mit Fokus auf seine Wunder.¹⁸⁶ Hierfür waren insgesamt 24 Leinwände geplant, von denen alle bis auf eine erhalten sind.¹⁸⁷ Die hierfür gefertigten

180 Burzer 2011, S. 111.

181 Burzer 2011, S. 73.

182 Burzer 2011, S. 74-75.

183 Burzer 2011, S. 78.

184 Burzer 2011, S. 93.

185 Burzer 2011, S. 104.

186 Burzer 2011, S. 155.

187 Burzer 2011, S. 157.

Leinwände waren kleiner als der zuvor geschaffene Tatenzyklus.¹⁸⁸

Bei der Betrachtung der insgesamt 44 Leinwände ist Karl Borromäus anhand der gleichen Gesichtsmarkmale erkennbar, obwohl die Gemälde von unterschiedlichen Künstlern stammen. Das Gesicht des Heiligen weist markante physiognomische Züge auf, die von den Malern bewusst aufgegriffen wurden. Da zu Lebzeiten Karl Borromäus' nur wenige Bildnisse existierten, musste eine neue Bildtradition für ihn erst geschaffen werden. Hierbei spielten die beiden Zyklen im Mailänder Dom eine entscheidende Rolle. Diese geschaffene Darstellungstradition wurde in späteren Werken an anderen Orten aufgegriffen. Eine zentrale Grundlage bildete die Totenmaske des Heiligen, die laut Berichten vier Tage nach dessen Ableben gefertigt wurde und sich heute im Kapuzinerkloster in Mailand befindet.¹⁸⁹ Markant ist seine ausgeprägte Adlernase, die ihn – vor allem in Darstellungen, in denen Karl Borromäus sein Profil zeigt – leicht identifizierbar macht. Ergänzt wird diese Charakteristik durch seine äußerst schmalen Lippen und seine fliehende Kinnpartie.¹⁹⁰

Engelhart wählte für die Darstellung des Heiligen auf der Hauptschauseite des Karl-Borromäus-Brunnens eine Pose, die in mehreren Leinwänden des Mailänder Zyklus wiederkehrt. Auch dadurch entstand ein wiedererkennbares, fast schon typisiertes Bild dieser Person, das – neben dem Gesicht mit dem ausgeprägten Profil und der bischöflichen Amtstracht – bis heute zu einem festen Bestandteil der Ikonografie von Karl Borromäus geworden ist. Im Folgenden werden nun ausgewählte Szenen aus dem Taten- und Wunderzyklus im Mailänder Dom vorgestellt, um die ikonografischen und gestalterischen Parallelen zum Karl-Borromäus-Brunnen zu verdeutlichen.¹⁹¹

In insgesamt sechs Szenen des Mailänder Zyklus ist Karl Borromäus im Moment des Segnens dargestellt. Dabei wendet er, aus der Perspektive der Betrachter:innen, sein Gesicht nach links und zeigt sich somit in seinem charakteristischen Profil. Sein rechter Arm ist zum Segensgestus ausgestreckt, während die linke Hand entweder nach unten zeigt oder leicht erhoben ist. Sein Körper ist dabei meist frontal und den Betrachter:innen direkt zugewandt. Die folgende Auswahl der Leinwände zeigt Karl Borromäus in genau dieser Haltung, die für spätere Darstellungen stilbildend wurde.

Die dritte Szene trägt den Titel „*Carlo Borromeo verkauft das Herzogtum von Oria für 40.000 Scudi und verteilt sie unter den Armen*“ (Abb. 47) und stammt aus dem Jahr 1602. Gemalt wurde diese Leinwand von Cerano, einem der produktivsten Künstler des Zyklus – er wird in einem späteren Abschnitt dieses Kapitels im Kontext des Heiligenbildes Karl Borromäus' erneut erwähnt.

188 Burzer 2011, S: 156.

189 Burzer 2011, S. 32.

190 Burzer 2011, S. 36.

191 Anm.: Die Reihenfolge der Szenen folgt den Abbildungen, wie sie bei Burzer (2011) angeführt sind.

In dieser Szene ist auch seine Tätigkeit zu bemerken, nämlich die Verteilung des Erlöses aus einem Verkauf des Herzogtums Oria an Bedürftige. Die großzügige Spende steht exemplarisch für die karitativen Tätigkeiten, die dem Bild eines vorbildlichen Bischofs entsprechen.¹⁹² Eine weitere vergleichbare Darstellung findet sich in der elften Szene mit dem Titel *„Carlo Borromeo gründet die Kongregation der Oblaten, Seminare in der Diözese, ein Kolleg für Studenten in Pavia und eines für Adelige in Mailand und erteilt allen die Regeln“*¹⁹³ (Abb. 48), die 1603 von Carlo Buzzi geschaffen wurde. Zwar wird Karl Borromäus hier sitzend gezeigt, doch er wendet sich in charakteristischer Weise nach links. Ebenfalls sitzend und im Profil zeigt ihn die Darstellung in der siebzehnten Szene *„Carlo Borromeo gründet Schulen der christlichen Lehre“*¹⁹⁴ (Abb. 49), ebenfalls von Carlo Buzzi, jedoch ein Jahr später, im Jahr 1604, geschaffen. Während die frühere Leinwand Buzzis den Heiligen mit weicheren Gesichtszügen und die Darstellung der Gewänder ebenso als sanftere Draperien zeigt, erscheint der Heilige in der späteren Leinwand mit schärfer konturiertem Gesicht und kontrastreicher Kleidung. Sonst erwecken die beiden Darstellungen den Eindruck, als hätte Buzzi die Figur des Heiligen kopiert und in eine neue Szene eingesetzt. Die drei eben genannten Szenen stammen aus dem Tatenzyklus der Jahre 1602 bis 1604. Auch im später entstandenen Wunderzyklus, der ab 1610 begonnen wurde, lassen sich vergleichbare Darstellungen des Heiligen finden.

In dem Gemälde *„Das Wunder an Beatrice Crespi“* (Abb. 50) von Cerano aus dem Jahr 1610 erscheint Karl Borromäus lediglich als schemenhafte Gestalt zwischen den Wolken in der oberen linken Ecke des Gemäldes.¹⁹⁵ Etwas deutlicher tritt er in der Szene *„Das Wunder an Fra Sebastiano aus Piacenza“* (Abb. 51) hervor, ebenfalls von Cerano aus demselben Jahr.¹⁹⁶ Ein letztes Beispiel, das im Hinblick auf die Darstellung der Pose hervorgehoben werden kann, ist das *„Wunder an Candida Agudi“* (Abb. 52) von Carlo Buzzi, ebenfalls 1610 datiert.¹⁹⁷ Hier unterscheidet sich jedoch die Haltung seines rechten Armes – während Karl Borromäus zuvor meist auf Augenhöhe oder abwärts gewandt segnete, ist der Arm nun im rechten Winkel erhoben. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sämtliche der eben hier aufgelisteten Szenen Karl Borromäus in einer segnenden, nach links gewendeten Haltung zeigen, die Jahrhunderte später im Karl-Borromäus-Brunnen von Engelhart erneut aufgegriffen wird.

Ein besonders prägnantes Beispiel für die charakteristischen Gesichtszüge des Heiligen findet sich in einer der Leinwände Ceranos für den Wunderzyklus – *„Das Wunder an Aurelia degli*

¹⁹² Burzer 2011, S. 82.

¹⁹³ Burzer 2011, S. 93.

¹⁹⁴ Burzer 2011, S. 104.

¹⁹⁵ Burzer 2011, S. 165.

¹⁹⁶ Burzer 2011, S. 167.

¹⁹⁷ Burzer 2011, S. 174.

Angeli“ (Abb. 53) aus dem Jahr 1610.¹⁹⁸ Hier bewirkt nicht Karl Borromäus’ selbst das Wunder, sondern eine Büste des Heiligen. Diese Darstellung zeigt ihn im strengen Profil, mit festem Blick auf die Hilfesuchende. Auffallend sind erneut die physiognomischen Merkmale der ausgeprägten Nase, der schmalen Lippen und des fliehenden Kinns – allesamt Züge, die auf die oben genannte Totenmaske zurückgeführt werden können. Diese Merkmale erleichtern nicht nur die Identifizierung Karl Borromäus’ für die Betrachter:innen, sondern können zusätzlich mit der Erscheinung des Bürgermeisters Karl Lueger in Verbindung gebracht werden. Auch er verfügte über äußerlich markante Merkmale – in seinem Fall insbesondere der auffällige Bart –, die ihn in der öffentlichen Wahrnehmung für eine breite Masse identifizierbar machten. Auf diese Weise tragen bei beiden, neben ihren Taten, auch äußere Erkennungsmerkmale zur Bildung einer einprägsamen Ikonografie bei.

Die in diesem Abschnitt genannten Beispiele sollten die immer gleiche Darstellung als Segnender und seine Gesichtszüge verdeutlichen, die in der Hauptschauseite des Brunnens von Engelhart wiedergegeben wurden. Ob der Künstler mit den Arbeiten im Mailänder Dom vertraut war und diese bewusst als Vorlage für seine Darstellung verwendete, lässt sich an dieser Stelle nicht belegen. Dennoch waren die Szenen des Taten- und Wunderzyklus, wie Burzer hervorhebt, aus dem Grund von Bedeutung, dass sie als erste Darstellungen die visuelle Figur des Heiligen einer breiten Öffentlichkeit präsentierten. Da diese Zyklen von anderen Künstlern aufgegriffen wurden, kann gesagt werden, dass Engelharts Werk, *nolens volens*, direkt oder indirekt von den Darstellungen im Mailänder Dom beeinflusst war.

Cerano fand im oberen Abschnitt dieses Kapitels einige Erwähnung. Auch bei dem folgenden Beispiel war er künstlerisch beteiligt. Auf einem etwa 300 Meter hohen Vorsprung mit Blick auf den Lago Maggiore befindet sich das wohl kurioseste Kunstwerk, das zu Ehren des Heiligen entstanden ist: der sogenannte „*Colossus von San Carlo Borromeo*“ oder auch „*San Carlone*“ genannt (Abb. 54), der sich auf dem Heiligen Berg „*Sacro Monte*“ bei Arona im Piemont befindet. Der Koloss sowie die in Erinnerung an den Heiligen errichteten Gebäude – das Seminar und die Kirche – waren Teil eines ursprünglich viel weitreichender geplanten Komplexes aus dem 17. Jahrhundert, der jedoch aufgrund langwieriger Umsetzungsprozesse nur teilweise verwirklicht wurde. Weder handelt es sich hierbei um eine klassische Statue noch eindeutig um ein architektonisches Bauwerk – so nimmt der San Carlone eine Sonderstellung ein und wurde daher in kunsthistorischen Abhandlungen nur sporadisch und meist nur oberflächlich behandelt.¹⁹⁹ Geschaffen wurde dieses monumentale Denkmal in den Jahren 1614 bis 1698.²⁰⁰ Der Künstler, der

198 Burzer 2011, S. 172.

199 Moser 1980, S. 15.

200 Petiti 2022, S. 18.

für den ursprünglichen Entwurf verantwortlich war, war Giovan Battista Crespi, auch bekannt als Cerano.²⁰¹ Dieser wurde direkt vom Cousin des Heiligen, Erzbischof Federico Borromeo, mit der Schaffung eines Denkmals für Karl Borromäus beauftragt. Der dahinterliegende Gedanke Federicos war die Planung eines Pilgerwegs in Arona, der Geburtsstadt von Karl Borromäus, der um das Monument führen sollte.²⁰² Die Figur des Heiligen misst eine Höhe von 21 Metern und steht auf einem Granitsockel, dessen Höhe sich auf 12 Meter beläuft, wodurch das gesamte Denkmal eine Gesamthöhe von 33 Metern erreicht.²⁰³ Dieser Koloss besteht aus einem steinernen Pfeiler, an dem eine Konstruktion aus Schmiedeeisen befestigt ist. An dieser Eisenkonstruktion sind getriebene Kupferbleche angebracht, die dem Denkmal nach außen hin die endgültige Form verleihen.²⁰⁴

Karl Borromäus war zum Zeitpunkt der Entstehung der ersten Entwürfe für das Monument (1598) weder selig- noch heiliggesprochen. Jedoch wurde dieses Projekt, gemeinsam mit den Sacri Monti im Jahr 1610, somit nach der Heiligsprechung begonnen. Die Sacri Monti in der Voralpenregion der Lombardei und des Piemont bestehen aus Anlagen mit Hügeln und Kapellen, deren Entstehung ins 15. Jahrhundert zurückgeht und die seither als Pilgerorte dienen. Seit dem Jahr 2003 befinden sich neun dieser Heiligen Berge auf der Liste des UNESCO-Weltkulturerbes.²⁰⁵

Die Leitung der Arbeiten am Denkmal wurde Marco Aurelio Grattarola übergeben – das Bauprojekt begann 1614. Knapp zehn Jahre später starb Grattarola, und weitere Förderer und Arbeiter wurden von der Pest dahingerafft. Zusätzlich herrschte ein Erbfolgekrieg zwischen Spanien und Frankreich, in dessen Kontext französische Truppen die Umgebung von Arona belagerten und im Zuge dessen Teile des Kolosses verloren gingen. Der Bau am Monument lag bis zum Jahr 1689 still und wurde für den weiteren Verlauf an den Architekten Carlo Fontana übertragen. Der Granitsockel wurde in Arona geschaffen, der Koloss in Mailand. Am 22. Juni 1698 wurde der San Carlone durch den Erzbischof von Mailand feierlich eingeweiht.²⁰⁶

Karl Borromäus blickt, aus der Perspektive der Betrachter:innen, nach links in Richtung Mailand, wo der Heilige zeit seines Lebens gewirkt hatte. Er hebt die rechte Hand und segnet die Landschaft, mit der anderen hält er das 4,20 Meter hohe Buch, die „*Acta Ecclesiae Mediolanensis*“, eine Sammlung von Reformen, die er im Zuge der Neuordnung der Kirche in Mailand initiiert hatte.²⁰⁷

Werke von außergewöhnlicher Größe wurden seit der Antike als ‚Koloss‘ bezeichnet (Anm.:

201 Petiti 2022, S. 19.

202 Petiti 2022, S. 18.

203 Petiti 2022, S. 19.

204 Petiti 2023, S.

205 Cozzo 2019, S. 549.

206 Petiti 2022, S. 23.

207 Anderes/Schmid 1980, S. 12.

Vergleich „*Koloss von Rhodos*“). Aufgrund ihrer enormen Dimensionen stellten sie hohe Anforderungen an die daran arbeitenden Ingenieure ihrer Zeit. Monumentale Werke wie diese wurden errichtet, um relevante Persönlichkeiten zu ehren – außerdem dienten sie auf territorialer Ebene als markante Wahrzeichen und fungierten aufgrund ihrer imposanten Größe als Anziehungspunkte sowie als Objekte mit emotionaler Bedeutung für die dort lebenden Menschen.²⁰⁸ Der Koloss von San Carlo Borromeo befindet sich am Ende des oben genannten Pilgerwegs und wird auf diese Weise symbolisch stark aufgeladen. Die Macht, die der Heilige ausstrahlte und repräsentierte, sollte durch dieses Monument verkörpert werden. Die Wahl des Standortes war durchwegs strategisch durchdacht, sodass die Statue über ein bloßes isoliertes Denkmal hinausgeht – die umgebende Landschaft wird auf eine beinahe heilige Ebene erhoben.²⁰⁹ Dieses Denkmal war Jahrhunderte später auch ein Vorbild für die von Frédéric-Auguste Bartholdi geschaffene „*Freiheitsstatue*“ auf der Liberty Island in New York.²¹⁰

Dieses monumentale Denkmal zeigt sehr deutlich, welche Strahlkraft Karl Borromäus in Italien und darüber hinaus hatte. So ist es nicht verwunderlich, dass sich andere Persönlichkeiten in den Glanz des Heiligen stellen wollten und ihn als Mittel für die eigene Repräsentation nutzten, wie Bürgermeister Karl Lueger dies getan hatte.

4.3 Alessandro Manzoni's *I Promessi Sposi* (1840), die Pest und Federico Borromeo

Der Künstler Engelhart hielt in seinen Memoiren fest, dass ihm der Roman des italienischen Schriftstellers Alessandro Manzoni „*I Promessi Sposi*“ als eine der zentralen Inspirationsquellen für den Karl-Borromäus-Brunnen, genauer für die drei Figurengruppen, gedient hatte. Dieser historische Roman, der im Norditalien des frühen 17. Jahrhunderts spielt, folgt den Protagonist:innen Lucia Mondella und Lorenzo (Renzo) Tramaglio, die trotz vieler Herausforderungen und sozialer Ungerechtigkeiten versuchen, ihre Eheschließung zu vollziehen. Indem der Roman auch weiteren Figuren über längere Zeiträume in der Erzählung folgt, behandelt er Themen wie Liebe auf unterschiedlichen Ebenen, soziale Hierarchien und deren eventuelle Ausnutzung, (Un-)Gerechtigkeit und die Auswirkung politischer und religiöser Institutionen auf das Leben der Menschen.

208 Petiti 2022, S. 20.

209 Petiti 2022, S. 21.

210 Petiti 2022, S. 22.

Ein zentraler Aspekt des Romans – insbesondere auch im Hinblick auf die spätere Rezeption im Karl-Borromäus-Brunnen – ist die Darstellung der Pest von 1630, die weite Teile Italiens, vor allem die Stadt Mailand und deren Umgebung, heimsuchte. Diese Pestepidemie spielt eine wichtige Rolle im Verlauf der Geschichte, nicht nur als physische Krankheit, sondern ist auch auf sozialer und moralischer Ebene von großer Relevanz. Sie wird als eine der größten Prüfungen für die Gesellschaft dargestellt. So dient die Pest als Auslöser für tiefere Reflexionen über Themen wie Leid, Tod und Moral. Durch die Ausbreitung der Krankheit verstärken sich die soziale Ungleichheit und die Machtstrukturen, die das Leben der ‚einfachen‘ Menschen, wie die Protagonist:innen Lucia und Renzo, prägen und beeinflussen.

In diesem Kontext tritt auch die Figur des Erzbischofs von Mailand, Federigo Borromeo, hervor. Dieser wurde 1564 in Mailand geboren und war der Cousin des Mailänder Erzbischofs Karl Borromäus.²¹¹ Federigo Borromeo, der in der Erzählung als eine moralische und spirituelle Autorität auftritt, übernimmt eine wichtige Rolle während der Pestepidemie. Er wird als Vertreter des unerschütterlichen christlichen Glaubens und der kirchlichen Moral dargestellt, der sich aktiv der Kranken und Bedürftigen annimmt, beinahe bis zur vollkommenen Selbstaufgabe. Manzoni beschreibt Federigo Borromeo als einen Charakter, der seine religiösen Prinzipien direkt in die Praxis umsetzt und somit zu einer aktiv handelnden Figur wird. Des Weiteren dient die Darstellung Federigo Borromeos als Kontrast zu den negativen Figuren im Roman, die von Machtgier geprägt sind und von der herrschenden sozialen Ungerechtigkeit profitieren. In seiner Auseinandersetzung mit der Pest und seiner Rolle in der Gesellschaft wird der Erzbischof zu einem Symbol für eine starke moralische Führung und praktische Hilfe in Zeiten der Not.

Kennt man die Handlung des Romans von Manzoni, ist Engelharts Rückgriff auf diese literarische Arbeit äußerst verständlich. Sowohl die Protagonist:innen als auch die Pestepidemie werden sehr genau vom Schriftsteller beschrieben, und die Vorstellung, dass diese Elemente eine relevante kreative Grundlage in der Entwurfsphase für den Karl-Borromäus-Brunnen bildeten, ist nachvollziehbar. Das Leid der Menschen und die detaillierten Beschreibungen des Erzbischofs Federigo – vermutlich auch als eine Art ‚Schablone‘ für den am Brunnen dargestellten Karl Borromäus zu verstehen – wurden von Engelhart gestalterisch umgesetzt. Jedoch ist an dieser Stelle kritisch anzumerken, dass Manzonis Beschreibung des Erzbischofs Federigo Borromeo nicht vollkommen der historischen Realität entspricht. Somit gesellt sich neben Bürgermeister Karl Lueger und Erzbischof Karl Borromäus nun auch Erzbischof Federigo Borromeo in die Reihe der kritisch zu hinterfragenden historischen Figuren. Manzoni verschönte den Erzbischof, und

211 Lizium 1993, S.125.

Engelhart ließ sich, so lässt es sich zumindest vermuten, unreflektiert von den Schilderungen inspirieren.

4.4 Karl Borromäus – Ein Heiliger der Herrscher Wiens?

Der Heilige Karl Borromäus ist vermutlich nicht der erste Heilige, der intuitiv mit der Stadt Wien in Verbindung gebracht wird – insbesondere in Anbetracht dessen, dass der Heilige Leopold als Stadtpatron fungiert und andere, wie der Heilige Johannes von Nepomuk, allein durch die Anzahl ihrer Skulpturen im Stadtraum weit überwiegen und somit präsenter sind. Dennoch sollte die Bedeutung von Karl Borromäus in Wien nicht unterschätzt werden, denn diese hätte sich eventuell anders entwickeln können, als es schließlich der Fall war. Der Grund für diese Annahme ist eine weitere Namensverwandtschaft – die Verbindung zwischen Kaiser Karl VI. und dem Heiligen Karl Borromäus.

Im Folgenden werden zwei Beispiele in Wien genannt, die die Parallelen zwischen diesen beiden Persönlichkeiten hervorheben sollen.

Eines dieser Exempel ist der *Providentiabrunnen* (Abb. 55), auch bekannt unter dem Namen *Donnerbrunnen*, der in den Jahren 1737 bis 1739 durch Georg Raphael Donner geschaffen wurde und sich am heutigen Neuen Markt in der Inneren Stadt befindet. Für die Zeit war die Tatsache ungewöhnlich, dass die Stadt Wien hier die Rolle der Auftraggeberin innehatte – und nicht, wie so oft zur Zeit des Barock, die Herrscherfamilie oder der Adel. So findet sich in ebendieser Tatsache die erste Parallele zum Karl-Borromäus-Brunnen, obwohl diese beiden Werke 170 Jahre auseinanderliegen. Der zweite Berührungspunkt ist der Bezug auf den Heiligen Karl Borromäus: Die feierliche Eröffnung des Brunnens wurde auf den 4. November des Jahres 1739 angesetzt – dem Gedenktag des Heiligen, der zugleich auch der Namenstag Kaiser Karls VI. war.²¹²

Das zweite Beispiel ist in seiner Bedeutung deutlich schwerwiegender: die Wiener Karlskirche (Abb. 56), die in den Jahren 1716 bis 1737 von Johann Bernhard Fischer von Erlach und anschließend von dessen Sohn Joseph Emanuel Fischer von Erlach erbaut wurde. Sie zeigt eine bereits frühe Huldigung des Heiligen. Anlass für die Errichtung war ein 1713 ausgesprochenes Gelübde des Kaisers, eine Votivkirche zu Ehren des Pestheiligen Karl Borromäus erbauen zu lassen, sobald die in Wien tobende Pest vorüber sei.²¹³ Im Folgenden soll es nicht um die Baugeschichte der

212 Teufel-Nachbagauer 2006, S. 39-40.

213 Pučalík 2023, S. 17.

Kirche respektive deren Symbolik gehen, sondern vielmehr um die Weiterführung einer offenen Frage, die 2001 während einer Bauuntersuchung in der Gruft der Karlskirche (Abb. 57) durch den Bauforscher Paul Mitchell aufgeworfen wurde.²¹⁴

Während dieser Untersuchungen wurden Lüftungskanäle entdeckt (Abb. 58), deren Funktion offenbar darin bestanden hätte, die Raumtemperatur konstant zu halten – allerdings hatte die Gruft seit ihrer Entstehung bis heute nie die Funktion eines Bestattungsortes inne. Eine zusätzliche Treppe vom Oratorium des Kaisers zur Gruft war zwar gedacht, wurde jedoch nie ausgeführt, da es zu einem Planwechsel kam. Dieser erfolgte laut Mitchell im Jahr 1722 und führte zu Abänderungen des Ursprungsplans. Dem eigentlichen Plan Johann Bernhard Fischer von Erlachs folgend wurde zunächst eine Gruft gebaut, die über den Kirchenraum betreten werden konnte. Ergänzt wurde diese Räumlichkeit durch ein Lüftungssystem und zwei seitlich angelegte Räume. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Anlage ursprünglich als Begräbnisstätte gedacht war. Außerdem baute man unter dem Treppenturm an der westlichen Seite einen Keller, um damit eine direkte Verbindung vom Turm zur Gruft zu schaffen. Unter Joseph Emanuel Fischer von Erlach passierten zusätzliche Erweiterungen der besagten Gruft, wobei unter anderem der eben genannte Keller vom westlichen Treppenturm erneut abgetrennt wurde. Die Frage, die Mitchell während der Bauuntersuchung gestellt hatte – nach der Nutzung der unterirdischen Räumlichkeiten, vor beziehungsweise nach der Planänderung – kann auch an dieser Stelle nicht beantwortet werden.²¹⁵ Dennoch, um Buchinger (2022) zu zitieren:

In Anbetracht der Tatsache, dass die Karlskirche in der kunsthistorischen Literatur als sakrales Monument des Kaiserhauses und des Heiligen Römischen Reiches sowie mehr als Denkmal denn als Kirche betrachtet wird, drängt sich der Gedanke auf, dass die Gruft zunächst als mögliche kaiserliche Begräbnisstätte unter dem Hauptaltar betrachtet wurde.²¹⁶

Der Gedanke hinter dem Turmzugang im Westen lässt sich dahingehend erklären, dass Angehörige der Habsburgerdynastie auf diese Weise in die darunterliegende Gruft hätten hinabsteigen können. Welche Art der Teilbestattung hier vorgesehen war, bleibt unklar. Die Abänderung des Bauplans im Jahr 1722, durch die die Gruft vom Turm abgetrennt wurde, steht vermutlich im Zusammenhang mit dem Abschluss der Bauarbeiten in der Karlsgruft bei den Kapuzinern zwei Jahre zuvor, im Jahr 1720. So wurde die Kaisergruft, die sich möglicherweise in der bis heute leerstehenden Gruft der Karlskirche hätte befinden sollen, letztlich in die

214 Buchinger 2022, S. 190.

215 Buchinger 2022, S. 192.

216 Buchinger 2022, S. 192.

Kapuzinergruft verlegt.²¹⁷

Soeben wurden zwei Beispiele genannt, die die Bedeutung Karl Borromäus' für Kaiser Karl VI. verdeutlichen. Diese weitreichenden Pläne – wie die Gründung einer umfassenden Grablege für die Habsburgerdynastie – wurden jedoch niemals realisiert. Nun richtet sich der Fokus der vorliegenden Arbeit erneut auf Bürgermeister Karl Lueger und *dessen* Bezug auf den Heiligen Karl Borromäus.

Dass Lueger an einigen sakralen Orten als (Stifter)figur in Erscheinung tritt, ist bereits bekannt und wird an späterer Stelle weiter ausgeführt. In ihrer Bedeutung und Stellung eine Stufe höher steht die Karl-Borromäus-Kirche (Abb. 59), auch bekannt unter dem inoffiziellen Namen *Luegerkirche*, auf dem Wiener Zentralfriedhof. Diese wird nun als Grundlage für Vermutungen und Deutungen der Autorin herangezogen.

Doch bevor diese formuliert werden, soll zunächst eine Beschreibung der Karl-Borromäus-Kirche und deren Innenausstattung erfolgen.

Der sich im Zentrum des Wiener Zentralfriedhofs befindliche Kuppelbau wurde nach Bauplänen des Architekten Max Hegele, die 1899 entstanden, in den Jahren 1908 bis 1910 errichtet.²¹⁸ In ihr finden sich einige Parallelen zur Otto-Wagner-Kirche am Steinhof – gemeinsam mit dieser stellt sich die Karl-Borromäus-Kirche in die Reihe der prägenden Jugendstilbauten der Stadt Wien.²¹⁹ Zum Zeitpunkt der Grundsteinlegung am 11. Mai 1908 hatte sich bereits die gesundheitliche Verfassung des Bürgermeisters stark verschlechtert. Lueger selbst bestimmte die Karl-Borromäus-Kirche zu seiner Grabeskirche. Und dieser Wunsch erfüllte sich tatsächlich, jedoch um zwei Jahre verspätet, da sich die Kirche noch im Bau befand, als er starb. Bis zu deren Fertigstellung verblieb der Leichnam Luegers in der Familiengrablege auf demselben Friedhof und wurde anschließend in die sogenannte Bürgermeistergruft der Karl-Borromäus-Kirche transferiert.²²⁰

Im Innenraum der Kirche befindet sich hinter dem Altar ein Triptychon (Abb. 60), das vom Künstler Hans Zatzka geschaffen wurde – jenem Künstler, der auch für weitere Darstellungen Luegers in sakralem Kontext verantwortlich war. Für den weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit ist der rechte Teil des Triptychons (Abb. 61) von besonderer Bedeutung.

Vor einem goldenen Hintergrund sind insgesamt drei Figuren dargestellt. Mittig ausgerichtet steht ein Engel mit ausgebreiteten Armen, der die Szene behütet. Vor ihm kniet die Personifikation der Stadt Wien, Vindobona, die sowohl am Siebenbrunnen (Abb. 5a) als auch im Gemälde *„Die alte*

217 Buchinger 2022, S. 192.

218 Heimann 2015, S. 56.

219 Traut 2024.

220 Heimann 2015, S. 57.

und die neue Gasbeleuchtung“ von Carl von Stur (Abb. 62) als Begleiterin Luegers auftritt. Letzteres Beispiel wird an anderer Stelle genauer behandelt.

Sie hält Christus, der im mittleren Teil des Triptychons thronend dargestellt ist, das Modell der Karl-Borromäus-Kirche entgegen. Erlebt auf diese Weise nicht auch noch die Stadt Wien eine Erhöhung in die himmlische Sphäre? Hinter Vindobona steht Karl Lueger, der, in schwarzem Zeremonialgewand gekleidet, Christus ebenso zugewandt ist.

Noch weiter ging der Künstler Zatzka in der sich über dem Triptychon befindlichen Wandgestaltung (Abb. 63). Christus wird darin als Weltenherrscher mittig der Szene gezeigt. Zu seiner Linken – somit aus der Perspektive der Betrachtenden rechts aus gesehen – werden Menschen in die Verdammnis gestürzt, während zu Christi Rechten andere von Engeln in das Himmlische Reich begleitet werden. Es ist nicht verwunderlich, dass Lueger auch in dieser Darstellung – selbstverständlich zur Rechten des Weltenherrschers – erscheint. Ihm gegenüber ist eine weitere weltliche Figur erkennbar: der ihm nachfolgende Wiener Bürgermeister Josef Neumayer, der über einer verschobenen Grabdeckplatte kniet und mit seiner rechten Hand auf Karl Lueger im weißen Gewand deutet.²²¹ Neumayer reihte sich auf diese Weise in die von Lueger neu begründete Tradition ein – als Bürgermeister in Stifterästhetik.

Der aus dem Johannesevangelium entnommene Untertitel dieses Wandgemäldes lautet: „*EGO SUM RESURRECTIO ET VITA*“²²², zu Deutsch „*Ich bin die Auferstehung und das Leben*“. Dass sich dieser Satz auf Christus bezieht, steht außer Frage. Jedoch liegt die Vermutung nahe, dass diese Bibelstelle auch auf Lueger ausgelegt worden sein könnte – in Anbetracht der Tatsache, dass er, wie Zeitgenossen bereits kommentiert hatten, größtenwahnsinnige Züge zeigte und sich mehrfach in Kirchenbildnissen verewigen ließ. Heimann (2015) beschreibt dieses Bildensemble als eine „*Art Seligsprechung des Bürgermeisters durch die Stadt Wien*“²²³. Luegers Darstellung grenzt beinahe an eine Apotheose. Und erneut fungierte die Stadt Wien als Initiatorin dieses Auftrags.

Unterhalb der beschriebenen Altaranlage befindet sich die sogenannte Bürgermeistergruft und damit die Grablege Karl Luegers. Die Stadt Wien tritt auch an dieser Stelle in Erscheinung, nämlich in Form des Stadtwappens im Fenster hinter dem Sarkophag des Bürgermeisters.

Eine solche pompöse Ruhestätte ist für einen Wiener Bürgermeister singulär. Lueger ist einem Herrscher gleich aufgebahrt, sein Grabmal ist Zeugnis seines schon zu Lebzeiten stetig visualisierten Machtanspruchs.²²⁴

221 Heimann 2015, S. 57.

222 Joh. 11,25.

223 Heimann 2015, S. 58.

224 Heimann 2015, S. 58.

Mit dem Wissen um diese Herrscherinszenierung Luegers ergibt sich folgende Frage: Wusste Bürgermeister Karl Lueger um die Pläne Kaiser Karls VI. und dessen Vorhaben, in der Wiener Karlskirche eine Grablege der Habsburgerdynastie anzulegen?

Diese Frage lässt sich aus heutiger Sicht, vor dem Hintergrund der aktuellen Forschungslage, zwar nicht beantworten, erscheint jedoch von Relevanz zu sein. Möglicherweise bietet diese Frage eine Grundlage für weiterführende Untersuchungen.

Auffällig ist zudem die Tatsache, dass sowohl die Karlskirche als auch die Karl-Borromäus-Kirche beide dem gleichen Kirchentypus – einer Kuppelkirche – zuzuordnen sind. Diese architektonische Parallele könnte ebenso eine tiefere Bedeutung haben, als bisher vermutet wurde.

Hätte somit Karl Lueger damit nicht sein Ziel erreicht, schon zu Lebzeiten eine Apotheose zu erfahren, sich in die Reihe der wichtigsten Dynastie des heutigen Österreichs, des Kaiserreichs Österreich und des Heiligen Römischen Reiches zu stellen und einen dieser Herrscher, Kaiser Karl VI., gar zu übertrumpfen? Denn *Lueger* gelang es, seine Grablege mit dem Heiligen Karl Borromäus, auf den er sich in vielen Momenten bezogen hat, wie dies bereits im Kontext des Karl-Borromäus-Brunnens dargelegt wurde, zu verbinden. Es ist somit eine Namensverwandtschaft auf höchster Ebene, mit starker Symbolkraft – sowohl auf sakraler als auch auf politischer Ebene.

4.5 Parallelen zur politischen und sozialen Inszenierung von Karl Lueger

Karl Borromäus und Karl Lueger verbindet in erster Linie ihre Namensgleichheit. Dies stellt die auffälligste Gemeinsamkeit dar. Darüber hinaus verbindet sie, wenn auch indirekt, die Inszenierung ihrer eigenen Person, die bereits zu ihren Lebzeiten stattgefunden hatte – allerdings auf unterschiedliche Art und Weise. Beim Heiligen begann die Inszenierung und die Entstehung eines Mythos um ihn zwar schon vor seinem Ableben, intensivierte sich jedoch erst mit seinem Tod, während Lueger sein Bild gezielt selbst zu seinen Vorteilen modellierte.

Sie zeigen, dass Geschichte nicht nur dokumentarisch festgehalten, sondern aktiv inszeniert werden kann. Im Folgenden werden die Prozesse der Inszenierung der beiden Personen umfassender untersucht und werden anschließend miteinander verglichen.

Die Anhänger Karl Borromäus' formten „*durch einen selektiven und partiellen Prozeß der*

*Erinnerung die gezielte und offenkundige Konstruktion des Bildes vom Heiligen*²²⁵. Aus seinem Tod wurde eine öffentliche Darbietung, wobei jedes Detail konstruiert und dem „guten Tod“²²⁶ entsprechend geplant war, wie es seit der Zeit der Antike und des späteren Mittelalters üblich war.²²⁷ Nach seinem Tod formte sich eine Flut an unterschiedlichen bildlichen Darstellungen des Heiligen. Im Vergleich dazu stammten nur wenige Bildnisse, die zu seinen Lebzeiten geschaffen wurden.²²⁸ Kurze Zeit nach seinem Ableben besaß beinahe jeder Hausstand ein Bildnis Karl Borromäus’ – der Mythos um ihn als Heiligen wuchs stetig. Ein Grund für die Huldigung liegt in der eigenen persönlichen Verehrung von Heiligen, der Karl Borromäus während seiner Amtszeit als Bischof in Mailand stark nachging. Die Verbote von Festivitäten wie Turnieren oder Tanzveranstaltungen, die im Zuge der Realisierung der Tridentiner Dekrete durchgezogen wurden, ersetzte Karl Borromäus durch die Huldigung von Heiligen, die er in Form von Festen organisierte.²²⁹ So traten die Bewohner:innen Mailands wieder mit ihren lokalen Heiligen in Verbindung und wurden sich durch die Vermittlung von Karl Borromäus ihrer eigenen Stadtgeschichte bewusst.

Die Verquickung dieser beiden Faktoren, nämlich der Vertrautheit mit der Praxis der Heiligenverehrung einerseits und der Tatsache andererseits, daß es sich bei dem neuen, noch inoffiziellen Heiligen ausgerechnet um jene Person handelte, die diese Vertrautheit geweckt hatte, trug sicherlich zu der großen Popularität Carlo Borromeos als Objekt volkstümlicher Verehrung bei.²³⁰

Daran anschließend lassen sich Parallelen zu Bürgermeister Karl Lueger ziehen, der ebenso zu Lebzeiten ein bestimmtes Bild von sich propagierte, das auch nach seinem Tod 1910 weitergetragen wurde und dessen Kontroverse erst in der heutigen Zeit aufgearbeitet wird. Dies zeigt sich am Beispiel des Lueger-Denkmal an der Wiener Ringstraße. Dieser beteiligte sich aktiv an der Inszenierung seiner Machtrolle, indem er unterschiedliche Faktoren miteinander verknüpfte, die heute als eine frühe Form des Merchandisings oder der Corporate Identity bezeichnet werden können – eine für die Zeit vollkommen neuartige Strategie.²³¹ So gelang es ihm, nach Kaiser Franz Joseph I. zur meistabgebildeten Persönlichkeit ihrer Epoche zu avancieren.²³² Heimann bezieht sich

225 Burzer 2011, S. 17.

226 Burzer 2011, S. 19.

227 Burzer 2011, S. 19.

228 Anm.: Burzer (2011, S. 29) nennt in diesem Zusammenhang folgende Bildnisse: ein anonymes Kinderporträt von Carlo Borromeo (Öl auf Leinwand, Isola Bella, Palazzo Borromeo) sowie eine Pastellzeichnung von Giorgio Solerio, die den 26-jährigen Borromeo als Kardinal zeigt (Pastell auf Papier, Villa Borromeo d’Adda). Darüber hinaus wird auch die Totenmaske erwähnt, die Berichten zufolge vier Tage nach seinem Ableben angefertigt wurde.

229 Burzer 2011, S. 48.

230 Burzer 2011, S. 49.

231 Gröller 2011, S. 16.

232 Heimann 2015, S. 14.

hierbei auf den Kunsthistoriker Martin Warnke, der den Begriff der „*politischen Ikonographie*“²³³ prägte – einen theoretischen Ansatz im Bereich der Sozialwissenschaften. Das hauptsächliche Ziel dieser Ikonografie ist die Auseinandersetzung

mit visuellen Phänomenen, der Vermittlung nonverbaler politischer Inhalte und [die] Frage nach der Kunst als Repräsentationselement [...], [weiter] die Interpretation bildlicher Strategien der politischen Inszenierung.²³⁴

Vor allem handelte es sich hierbei nicht nur um *einen* Medientypus, sondern um mehrere sich ergänzende Repräsentationsmedien.²³⁵ Abgesehen von klassischen Gemälden oder plastischen Werken existieren Devotionalien wie Gehstöcke, Pfeifenaufsätze und vielerlei weitere kleine Gegenstände.²³⁶ Somit nutzte er nicht nur klassische Kanäle wie Porträts oder Denkmäler, sondern bediente sich des subtilen, manipulativen Kniffs, sein Gesicht bekannt zu machen und die Massen durch vermeintlich unpolitische, alltägliche Gegenstände für sich zu gewinnen. Des Weiteren setzte er auf die Geheimhaltung seiner Beziehungen und den damit verknüpften Anschein einer romantischen Verfügbarkeit. Andere Methoden waren die Komposition des sogenannten „*Lueger-Marsches*“ von Eduard Nerradt sowie mit dem Gesicht des Bürgermeisters bedruckte Teller, auf denen bei Veranstaltungen Essen serviert wurde. Sein durch den markanten Bart auffälliges Aussehen ist ein weiteres Exempel, das sein inszenatorisches Vorgehen anschaulich macht. Seine Eitelkeit, die ihm in unterschiedlichen Quellen vorgeworfen wird, und auch die beinahe dauernde Huldigung seiner Gefolgschaft führten bei Lueger zu größenwahnsinnigen Momenten. Er war sich der Tatsache bewusst, dass er eine der mächtigsten Persönlichkeiten der Habsburgermonarchie war.²³⁷ Hinzu kommt noch das Bespielen des öffentlichen Raums in Form von Denkmälern, Brunnen und Büsten. All die aufgezählten Beispiele seines Personenkults sind nicht als Objekte der Erinnerung zu verstehen, sondern sollten allem voran auch die Betrachtungsweise seiner Person steuern und eine bestimmte, gewünschte Vorstellung Luegers erzeugen.²³⁸ Der Personenkult um ihn wurde aktiv von ihm gefördert und half ihm, sich nicht nur als Bürgermeister darzustellen, sondern als eine Figur, die über all das hinausgeht – sein persönliches Ideal. Schon bald nahm er das Benehmen eines Adligen an. Einer der wichtigsten Männer in seinem Stab war Rudolf Bibl, der als Präsidial- und Magistratssekretär unter Lueger tätig war und unter anderem eine eigene Uniform für

233 Heimann 2015, S. 20.

234 Heimann 2015, S. 20.

235 Heimann 2015, S. 15.

236 Heimann 2015, S. 14.

237 Ehrlich 2010, S. 218.

238 Heimann 2015, S. 16.

dessen Mitarbeiter erschuf.²³⁹

Lueger nahm die Rolle des Bürgermeisters ein, der sich für die „*Sorgen des* ‚kleinen Mannes‘“²⁴⁰ einsetzte, als jemand, der sein Volk verstand und bei jeder noch so unbedeutend scheinenden Veranstaltung persönlich erschien.²⁴¹ Der ephemeren Natur seiner Auftritte und Reden konnte durch die Verteilung der Devotionalien und anderer Bildträger entgegengewirkt werden.²⁴²

Die eben genannten Beispiele waren weltlicher Natur, während Lueger sich auch in die sakrale Sphäre wagte und sich in Kirchen wie der bereits erwähnten Friedhofskirche zum Heiligen Karl Borromäus am Wiener Zentralfriedhof oder der Versorgungsheimkirche hl. Karl Borromäus in Lainz im 13. Wiener Gemeindebezirk auf Fresken, Glasfenstern oder Altarbildern verewigen ließ. Diese Apotheose Luegers zum „*Herrgott von Wien*“²⁴³ ging so weit, dass ihm zu Ehren obendrein ein Glaubensbekenntnis verfasst wurde: „*Ich glaube an Dr. Lueger* [...]“²⁴⁴ Auch lange nach seinem Tod 1938 kam es zur Errichtung einer Kapelle zu Ehren Luegers in Neustadt.²⁴⁵ So schreibt Ehrlich (2010), dass durch die vielen religiösen Huldigungen eine Seligsprechung wohl wenig überraschend gewesen wäre.²⁴⁶

Beide Persönlichkeiten hatten um ihre eigene Person einen Kult geschaffen, indem sie aktiv ihre Darstellung in der Öffentlichkeit und die Betonung ihrer politischen Eigenschaften gesteuert hatten, sei es durch ihren eigenen Einfluss oder durch den von Dritten. Inwieweit der Heilige Karl Borromäus sich dessen aktiv bewusst war, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden – anders als es bei Karl Lueger der Fall war. Bei Letzterem bestehen allerdings Widersprüche, bedenkt man, dass er einerseits als äußerst bescheiden und bedürfnislos beschrieben wurde,²⁴⁷ andererseits jedoch eine regelrechte Obsession entwickelte, sich an jeglichen Orten und Häusern, die mit seiner Person in Verbindung standen, durch seinen Namen auf einer Gedenktafel ein Denkmal zu setzen – ein Fakt, der vielfach belächelt wurde.²⁴⁸ Ein amüsantes Beispiel wäre ein Artikel eines Spottblattes, der über die Geburt eines Elefantenbabys im Tiergarten Schönbrunn berichtete, mit der Bildunterschrift: „*Geworfen unter dem Bürgermeister Dr. Karl Lueger.*“²⁴⁹

239 Ehrlich 2010, S. 219.

240 Leidinger/Moritz 2011, S. 23.

241 Heimann 2015, S. 13.

242 Heimann 2015, S. 28.

243 Gröller 2011, S. 16.

244 Gröller 2011, S. 16.

245 Ehrlich 2010, S. 241.

246 Ehrlich 2010, S. 241.

247 Ehrlich 2010, S. 248.

248 Ehrlich 2010, S. 219.

249 Ehrlich 2010, S. 219.

4.6 Exkurs: Bürgermeisterdarstellungen in Wien des 19. Jahrhunderts – Andreas Zelinka

Doch nicht nur in Hinsicht auf die Denkmalbrunnen in Wien nimmt der Karl-Borromäus-Brunnen eine spezielle Rolle ein, sondern auch auf der Ebene der Bürgermeisterdarstellung. Aus der Liste der Bürgermeister, die im 19. und 20. Jahrhundert in der Stadt Wien gewirkt haben, gibt es neben Karl Lueger nur noch eine weitere Persönlichkeit, die in seiner Rolle als Bürgermeister mit einem Denkmal gewürdigt wurde – Andreas Zelinka (Abb. 64). Das Objekt steht im Stadtpark im 1. Wiener Gemeindebezirk und wurde von Franz Pönninger geschaffen und im Jahr 1877 enthüllt.²⁵⁰

Zelinka ist als Büste dargestellt, die auf einem Sockel aus Bronze und Granit steht. Dargestellt wird er durch den drapierten Mantel in klassizistischer Manier, der das Verdienstkreuz des Franz-Josephs-Ordens beinahe verdeckt. Unter der Büste ist eine ovale Gedenktafel eingefasst. Die Vorderseite trägt die Inschrift: „*Dem Andenken Dr. Andreas Zelinka – Bürgermeister der Stadt Wien – 1851-1868*“, die Rückseite: „*Gewidmet von seinen Mitbürgern – 1877*“. Umrahmt wird die Tafel von Akanthusblättern, Girlanden und verschiedenartigen Blüten. Unterhalb der Inschrift befindet sich zusätzlich eine bärtige Maskaronfigur. Zu beiden Seiten der Gedenktafel sind zwei Engel angeordnet. Das Ensemble aus Bürgermeisterfigur und Inschrift steht auf einem gestuften, blockhaften Granitsockel.

Beide Objekte, das Zelinka-Denkmal und der Karl-Borromäus-Brunnen, sind Persönlichkeiten gewidmet, die in ihrer Rolle als Bürgermeister mit der Stadt Wien verbunden waren. Diese Widmung ist jedoch die einzige signifikante Gemeinsamkeit zwischen den beiden Werken.

Beim Zelinka-Denkmal richtete man sich nach der klassischen Form des Personendenkmals, das auf die Darstellung einer historischen Persönlichkeit abzielt: in einer neutralen, statischen Pose. Die Büste ist klar als Porträt erkennbar, ohne dabei ein konkretes Narrativ oder eine tiefere Symbolik in ihrer Bedeutung zu vermitteln. Ihr Ziel liegt in der Würdigung. Sie ehrt und dokumentiert, lässt aber keinen Raum für Interpretationen.

Engelharts Brunnen hingegen unterscheidet sich im grundlegenden Kontext, der bereits in den vorangegangenen Kapiteln ausführlich behandelt wurde. Engelhart ging weiter und machte eine Verknüpfung zwischen dem Heiligen und der politischen Person Luegers möglich. Dadurch wird eine neue symbolische Ebene eröffnet, die weit über einen rein biografischen Kontext hinausgeht.

Während die Zelinka-Büste als posthume Ehrung – neun Jahre nach dessen Tod im Jahr 1868 – enthüllt wurde, entstand der Karl-Borromäus-Brunnen noch zu Lebzeiten Luegers. Die

250 Fritze 2023.

Ehrung des späteren Bürgermeisters erfolgt demnach nicht retrospektiv, sondern als bewusst gestaltete Positionierung in der Öffentlichkeit, mit dem Ziel, sich im eigenen Bürgermeisteramt zu legitimieren und zu sakralisieren.

Darüber hinaus unterscheiden sich die beiden Objekte auch in ihrer formalen Gestaltung. Die Büste für Zelinka ist klar auf deren Lesbarkeit ausgerichtet. Sie ist ein Beispiel für historistische Denkmaltraditionen, jedoch in einem kleineren Rahmen. Der Brunnen hingegen arbeitet mit komplexer Mehrdeutigkeit in seiner Ikonografie und dem Zusammenspiel zwischen bildhauerischem Werk und Architektur. Die Identifikation Luegers wird nicht durch ein Porträt, sondern über eine auf vielen Ebenen aufgeladene Darstellung vermittelt.

In diesem Sinne kann zusammengefasst werden, dass die Büste Zelinkas mehr der Tradition des biografischen Denkmals entspricht, während der Karl-Borromäus-Brunnen ein symbolisch aufgeladenes Gesamtkunstwerk darstellt, das gleichzeitig politische, religiöse und gesellschaftliche Ebenen miteinander verbindet. Er geht über eine reine Erinnerungsfunktion hinaus und deutet auf einen höheren künstlerischen Anspruch hin.

5. Vergleichende Perspektiven

5.1 Richard Kauffungen und der Siebenbrunnen – Objektbeschreibung damals und heute

Aus einem geschwungenen, flachen Wasserbecken aus Kaiserstein erhebt sich eine Quaderwand mit einem Mittelrisalit.²⁵¹ An der oberen Kante dieser Wand sind sieben Steintafeln mit den Grundsiegelbildern der vormaligen Wiener Vorstädte, aus denen sich der heutige 5. Wiener Gemeindebezirk zusammensetzt.²⁵² Über den Steintafeln stehen die Namen der Vororte: Hundsturm, Hungelbrunn, Laurenzergrund, Nikolsdorf, Margareten, Matzleinsdorf und Reinprechtsdorf in goldener Schrift. Unterhalb dieser Grundsiegelbilder fließt aus sieben Wasserhähnen Wasser in das flache Becken. Die Zahl Sieben ist auch auf die Wasserläufe zurückzuführen, die einst dieses Gebiet mit Wasser versorgten, bevor sie schließlich in den Wienfluss führten.²⁵³

Auf der Quaderwand steht ein Sockel, auf dem sich die allegorische Figur der Vindobona – aus weißem Marmor gefertigt – niedergelassen hat.²⁵⁴ Sie ist, der Ikonografie folgend, mit einer Zinnenkrone und dem Wappen Wiens dargestellt.

Die Verbindung zwischen Karl Lueger und der Vindobona war bereits bekannt. Ein Beispiel hierfür ist das Gemälde von Carl von Stur „*Die alte und die neue Gasbeleuchtung*“ (Abb. 62) aus dem Jahr 1900, das sich heute im Wien Museum befindet. In diesem Gemälde, das als Triptychon angelegt ist, findet sich eine Darstellung der Vindobona im mittleren Teil – die Zinnenkrone und das österreichische Wappen erscheinen auch hier. Vindobona hält sich triumphierend an einer strahlend leuchtenden Laterne fest, während sich unter ihr eine weibliche, kauernde Gestalt mit einer zerbrochenen Straßenlaterne abmüht. Unterdessen befindet sich Karl Lueger in der Menschenmenge der rechten Spalte und zieht seinen Zylinder zum Gruße, ebenso im Prozessionszug, der im oberen rechten Feld des Gemäldes dargestellt ist.

Am Sockel unter der Vindobona am Siebenbrunnen ist ein Reliefbildnis des rechten Profils von Karl Lueger angebracht. Dieses wird von zwei Tafeln flankiert: Die linke Inschrift lautet: „*Zur Erinnerung an die vor Zeiten bestandenen sieben Brunnen*“, während die rechte Inschrift besagt: „*Errichtet anlässlich der Vollendung des 60. Lebensjahres des verdienten Bürgermeisters Dr. Karl Lueger*“.

Der Künstler Richard Kauffungen ist mit vielen monumentalen Bauwerken der Stadt Wien

251 Stieglitz/Zeißlinger 2008, S. 374.

252 Stieglitz/Zeißlinger 2008, S. 373.

253 Stieglitz/Zeißlinger 2008, S. 373.

254 Stieglitz/Zeißlinger 2008, S. 374.

verbunden. Bereits zu Beginn seines künstlerischen Schaffens gelang es ihm, sich einen Namen zu machen und die Gestaltung Wiens im 19. Jahrhundert entscheidend zu prägen. Beispiele hierfür sind die dekorativen Bauelemente an der Universität Wien, dem Burgtheater und der Neuen Burg, nur um einige zu nennen.²⁵⁵ Doch auch außerhalb der Inneren Stadt finden sich seine Kunstwerke – und dazu gehört der Siebenbrunnen. Dieser stellt das zweite Brunnenkunstwerk aus der Hand des Künstlers dar – zuvor hatte er bereits den *Rainerbrunnen*, benannt nach Erzherzog Rainer, geschaffen, der jedoch den Zweiten Weltkrieg nicht überstand. An dessen Stelle steht heute der *Schutzengelbrunnen* (Abb. 41).²⁵⁶

Die feierliche Enthüllung fand am 22. Oktober 1904 statt, pünktlich zum Geburtstag des Bürgermeisters – anders als es beim fast fünf Jahre später entstandenen Karl-Borromäus-Brunnen der Fall war.²⁵⁷

Die Enthüllung wurde durch eine Demonstration einiger Mitglieder der Sozialdemokratischen Partei gestört, die erst durch einen Einsatz der Polizei unterbrochen werden konnte.²⁵⁸ Eine solche Störung ist in den zeitgenössischen Berichten zum Karl-Borromäus-Brunnen jedoch nicht überliefert. Heute befindet sich hinter dem Siebenbrunnen, in der Kohlgrasse 27, die Bezirksorganisation der SPÖ Margareten.

Anlass für die Errichtung des Siebenbrunnens war einerseits der 60. Geburtstag von Bürgermeister Lueger, andererseits die Erinnerung an dessen Wirken im Bezirk Margareten. Stieglitz/Zeillinger (2008) behaupten, dass Luegers politische Karriere im 5. Wiener Gemeindebezirk ihren Anfang nahm.²⁵⁹ Diese Behauptung muss jedoch an dieser Stelle richtiggestellt werden. Luegers politischer Einfluss ist eindeutig mit dem Bezirk Landstraße verbunden. Boyer (2010) schreibt, dass er 1887 in Margareten seine „erste antisemitische Rede“ gehalten hatte.²⁶⁰ Angesichts seiner späteren Instrumentalisierung antisemitischer Rhetorik für politische Erfolge könnte man eine symbolische Verbindung zu diesem Bezirk vorsichtig vermuten.

Die heutige Erscheinung des Brunnens unterscheidet sich von seiner ursprünglichen Platzierung und Präsentation. Während der Siebenbrunnen heute auf einem ebenen Platz steht, war er damals in eine bepflanzte Anhöhe eingebettet (Abb. 5b).²⁶¹ Somit entstand, laut Meinungen von Zeitgenossen, ein Gesamtkunstwerk – eine Vereinigung von Bildhauerkunst und Landschaftsgestaltung.²⁶² Der Brunnen schien förmlich aus den Felsstücken herauszuwachsen und

255 Stieglitz/Zeillinger 2008, S. 217.

256 Unterguggenberger 2023/b.

257 Stieglitz/Zeillinger 2008, S. 372.

258 Stieglitz/Zeillinger 2008, S. 373.

259 Stieglitz/Zeillinger 2008, S. 372.

260 Boyer 2010, S. 101.

261 Stieglitz/Zeillinger 2008, S. 373.

262 Stieglitz/Zeillinger 2008, S. 374.

stand vor einem Hintergrund aus kleinen Nadelbäumen. Auf den Felsen und dazwischen wuchsen Moos und weitere Pflanzen. Darüber hinaus war der Siebenbrunnen von einem schmalen Wiesenstück umgeben. Auch wenn nur Schwarz-Weiß-Fotografien erhalten sind, lässt sich die ursprüngliche Wirkung des Brunnens in seiner botanischen Umgebung gut nachvollziehen. Mittlerweile ist von der Bepflanzung des Siebenbrunnenplatzes nichts mehr erhalten, und der Siebenbrunnenplatz ist eben gestaltet. Stieglitz/Zeillinger zufolge führte die neue Platzgestaltung zu einer nachhaltigen Verbesserung, da störende Elemente wie Parkplätze entfernt wurden und der Blick auf den Brunnen nun freier ist.²⁶³ Heute bietet der Siebenbrunnenplatz ausreichend Raum – um den Brunnen befinden sich Parkbänke, die zum Verweilen einladen.

Die Wirkung des Siebenbrunnenplatzes kann jedoch nicht mit der des Karl-Borromäus-Platzes in Bezug auf seine Qualität verglichen werden. Zwar tragen die vorhandenen Sitzgelegenheiten zu einer Verbesserung der öffentlichen Nutzung bei, doch wirkt der Brunnen in der Weite des umliegenden Platzes verloren, ebenso die Sitzmöglichkeiten. Schützende Elemente, die die Besucher:innen von der lauten und bewegten Umgebung abschirmen, fehlen. Der Siebenbrunnenplatz ist aufgrund der zahlreichen Menschen, die diesen Ort als Treffpunkt und Ort der Begegnung annehmen und frequentieren, zwar ein belebter Platz, dennoch haben Engelhart und Plečnik mit ihrer Platzgestaltung einen weitaus qualitativ hochwertigeren Raum geschaffen.

5.2 Beschädigungen des Siebenbrunnen und Versuche einer Neukontextualisierung

Das Lueger-Denkmal am Stubentor nimmt in den aktuellen Debatten um Bürgermeister Karl Lueger in der Literatur und der Medienlandschaft einen zentralen Platz ein – im Gegensatz zum Karl-Borromäus-Brunnen und zum Siebenbrunnen, die bisher weit weniger Aufmerksamkeit erhalten haben. In den vergangenen Jahren war das Lueger-Denkmal wiederholt Ziel von Beschädigungen und Beschmierungen.

Ende September 2024 wurde schließlich auch der Siebenbrunnen mit roter Farbe beworfen, woraufhin Forderungen nach einer Umgestaltung dieses Denkmals laut wurden. Schon bei der feierlichen Eröffnung des Siebenbrunnens im Oktober 1904 kam es zu Protesten seitens der Sozialdemokraten, die zu einem Polizeieinsatz führten.²⁶⁴

Durch die Verbindung zwischen Karl Lueger und dem Bezirk Margareten – insbesondere

263 Stieglitz/Zeillinger 2008, S. 374.

264 Stieglitz/Zeillinger 2008, S. 373.

durch seine erste antisemitische Rede im Jahr 1887²⁶⁵ – ist der Bezirk gefordert, sich mit seinem geschichtlichen Erbe auseinanderzusetzen.²⁶⁶ Im Jahr 2021 äußerte sich der Stadtrat Jürgen Czernohorszky zu möglichen Änderungen des Brunnens, stellte jedoch klar, dass diese von den Entwicklungen im Kontext des Lueger-Denkmal am Ring abhängig seien – somit wurde der Siebenbrunnen und die Auseinandersetzung mit diesem aufgeschoben.²⁶⁷

Am 25. März 2025 wurde während einer Sitzung der Bezirksvertretung ein Antrag mit dem Titel *„Kontextualisierung der Lueger Tafeln am Siebenbrunnen im Sinne des Denkmalschutzes“*²⁶⁸ eingebracht. Darin wird beispielsweise eine *„Überblendung der auf Lueger bezogenen Tafeln, mit der Geschichte verdienter Wasserbau-Pioniere“*²⁶⁹ gefordert – gemeint ist damit der Geologe Eduard Suess, der maßgeblich mit der Ersten Wiener Hochquellenleitung verbunden ist.²⁷⁰

Aktuell liegen keine Informationen über die weitere Entwicklung des Antrags oder konkrete Pläne zur Umgestaltung respektive Neukontextualisierung des Siebenbrunnens vor (Stand 2025).

265 Boyer 2010, S. 101.

266 NEOS 2024.

267 Bezirksvertretung Margareten 2025.

268 Bezirksvertretung Margareten 2025.

269 Bezirksvertretung Margareten 2025.

270 Peretti 2014, S. 2.

6. Weitere Exkurse

6.1 Exkurs: Erste Wiener Hochquellenleitung

Die Verbindung zwischen Bürgermeister Karl Lueger und dem Karl-Borromäus-Brunnen ist auf die Entstehung der Zweiten Wiener Hochquellenleitung zurückzuführen. Da jedoch besagte Leitung auf der Ersten Wiener Hochquellenleitung aufbaut, ist an dieser Stelle ein Exkurs zu dieser angebracht. Viele spätere infrastrukturelle Entwicklungen basieren auf der Ersten Wiener Hochquellenleitung.

Dank der beiden Leitungen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden sind, ist Wien für seine hohe Wasserqualität bekannt. Eine hochwertige Wasserqualität ist für das Wachstum einer Stadt unverzichtbar und stellte damals eine dringliche Herausforderung dar. Am 24. Oktober 1873 wurde die 95 Kilometer lange Erste Wiener Hochquellenleitung, ehemals „*erste Kaiser-Franz-Joseph-Hochquellenleitung*“, ²⁷¹ durch den Kaiser persönlich eröffnet und ermöglichte eine signifikante Besserung des damaligen Lebensstandards, ²⁷² der bis dahin von Wasserknappheit und Massenerkrankungen durch wasserbasierte Epidemien, wie Cholera und Typhus, geprägt war. ²⁷³ Ein wichtiger Schritt in der Modernisierung Wiens war damit getan. An den baulichen Triumph erinnert bis heute der *Hochstrahlbrunnen* am Wiener Schwarzenbergplatz, einem zentralen und repräsentativen Ort. Alternative Aufstellungsorte waren der Platz vor der Votivkirche in der Innenstadt und der Praterstern im 2. Wiener Gemeindebezirk – ebenso stark frequentierte Plätze der Stadt. ²⁷⁴

Grund für die Erbauung dieser Wasserleitung war die Unzulänglichkeit der bereits vorhandenen Kaiser-Ferdinands- und der Albertinischen Wasserleitung, deren Wassermengen nicht mehr für Wien und dessen Vorstädte genügten. Die bestehenden Wasserleitungen stießen qualitäts- und auch kapazitätsbezogen an ihr Limit. Gleichzeitig stellte das stark verschmutzte Grundwasser aus der umliegenden Umgebung keine Alternative dar. Aus diesem Grund wurde 1868 der Beschluss gefasst, eine weitere Leitung zu konstruieren. Die beteiligten Personen waren der damals stellvertretende Bürgermeister Cajetan Felder – der in der Biografie Karl Luegers eine Rolle spielt – und der Geologe Eduard Suess. ²⁷⁵

²⁷¹ Traut 2024.

²⁷² Traut 2024.

²⁷³ Peretti 2014, S. 115.

²⁷⁴ Payer 2023.

²⁷⁵ Peretti 2014, S. 2.

Die für dieses Projekt ausgewählten Quellen sind die beiden Hochquellen Stixenstein und Kaiserbrunn sowie die Tiefquelle Alta. Grund für diese Auswahl war die Tatsache, dass für diese Quellen keine kostenaufwendigen Pumpen gebaut werden mussten, um das Wasser in höher gelegene Orte der Stadt zu befördern.²⁷⁶ Das stellte eine effiziente Lösung sowohl technisch als auch finanziell gesehen dar.

Die Wichtigkeit der neu errichteten Wasserleitung zeigte sich in den Wintermonaten der Jahre 1876/77 und 1877/78, da aufgrund von Wassermangel die zu diesem Zeitpunkt bereits aufgelassene Kaiser-Ferdinands-Wasserleitung wieder eröffnet wurde. In der Folge stiegen erneut die Erkrankungen an Typhus und weiteren Krankheiten sowie die Zahl der Sterbefälle signifikant an. Wie abhängig eine Stadt von einer zuverlässigen Wasserversorgung war, offenbarte sich in dieser Zeit sehr deutlich. In diesen Jahren zeigte sich erneut die Notwendigkeit eines funktionierenden Wasserleitungssystems – aus diesem Grund wurde die Kapazität der Wasserbehälter erweitert. Einige Jahre später wurden ebenso neue Quellen ins Leitungsnetz hinzugenommen. Das Wachstum der Stadt ließ den Wasserbedarf ansteigen, woraus Gedanken für ein weiteres großangelegtes Leitungsprojekt gefasst wurden. Eine erneute Erweiterung der Leitung wurde durch die Errichtung und Eröffnung der Zweiten Wiener Hochquellenleitung im Jahr 1910 hinfällig.²⁷⁷ Die Erste Wiener Hochquellenleitung spielte trotz allem weiterhin eine wichtige Rolle in der Wasserversorgung der Stadt Wien und markierte einen relevanten Schritt in der technischen Weiterentwicklung.

6.2 Exkurs: Zweite Wiener Hochquellenleitung

Ehemals bekannt als „*Zweite Kaiser-Franz-Josef-Hochquellenleitung*“²⁷⁸ wurde sie im Jahr 1910 eröffnet. Wie sehr man den Namen Karl Lueger mit der Wasserleitung in Verbindung brachte, besagt die blumige Huldigung in einem Erinnerungsblatt aus dem Jahr 1910.

Und da war der Bürgermeister Dr. KARL LUEGER, der sofort nach seinem Amtsantritte im Jahre 1897 mit rascher Hand die Lösung der Wasserfrage in Angriff nahm und sich mit aller Macht seiner Persönlichkeit für die Verwirklichung des von ihm als richtig erkannten Gedankens einsetzte. [...] Im Werdegange des ganzen Unternehmens findet sich wohl keine Phase, in der Bürgermeister Dr. KARL LUEGER nicht seine volle Kraft

276 Traut 2024.

277 Traut 2024.

278 Traut 2024.

und Energie für das glückliche Gelingen desselben geltend gemacht hätte. [...] Sein eiserner Wille stand über dem Werke und führte es sicher zum Ziele.²⁷⁹

Obwohl die Erste Hochquellenleitung ihre Vorteile hatte und den Lebensstandard erhöhte, war es trotzdem notwendig, die Leitungen zu erweitern, da es vor allem im Winter zu Wasserknappheit kam. Aus diesem Grund wurde die Kaiser-Ferdinands-Wasserleitung erneut zum Einsatz gebracht, deren Wasser jedoch aus dem verschmutzten Donaukanal entnommen wurde, woraufhin es erneut zu einem Anstieg von Krankheiten kam. Auch durch die neuerliche Stadterweiterung mit der Eingliederung der Vororte im Jahr 1890 wurde die Notwendigkeit einer neuen Leitung augenscheinlich. Eine zweite Leitung sollte nicht nur die Menge an Trinkwasser erweitern, sondern auch eine Verbesserung der Wasserqualität sicherstellen.

Zwei Jahre nachdem die erste Leitung in Betrieb genommen wurde, kam es zu Beschlüssen, eine neue Wasserleitung zu erbauen und außerdem zur Festlegung einiger Grundprinzipien, nach denen die *„Wasserversorgung nicht in die Hände Privater gelegt werden, die Trinkwasserqualität sich nicht verschlechtern dürfe und alle Bezirke in gleicher Weise versorgt werden müssten [...].“*²⁸⁰

Geschätzt wurde ein tägliches Leistungsvermögen von 200.000 Kubikmetern für die damals 2,4 Millionen Einwohner:innen der Stadt Wien. Mit den Worten Karl Luegers: *„Zum immerwährenden Wohle unserer geliebten Vaterstadt“*²⁸¹ begann man im Jahr 1900 mit dem Bau.²⁸² Das Wasser wurde und wird bis heute aus dem Salztal im Hochschwabgebiet in der Steiermark bezogen und wird über *„Lunz am See, Gaming, Scheibbs, Wilhelmsburg und Rekawinkel“*²⁸³ geleitet.²⁸⁴ Dieses bauliche Vorhaben war nicht nur kostspielig, sondern erforderte ebenso innovative Lösungen im technischen Bereich, da der Wassertransport über weite Entfernungen in verschiedenen Höhenlagen hinweg sichergestellt werden musste.

Am 2. Dezember 1910 wurde, rechtzeitig zum 62. Regierungsjubiläum von Kaiser Franz Joseph I., die Zweite Wiener Hochquellenleitung feierlich eröffnet. Da Karl Lueger bereits im März 1910 verstorben war, blieb es ihm verwehrt, die Eröffnung der von ihm initiierten Wasserleitung mitzuerleben. *„Es war eine merkwürdige Fügung, daß der erste stärkere Anfall der unbesieghchen Krankheit, die an seinem Lebensmarke zehrte, ihn gerade auf einer Inspektionsfahrt im Salzatal*

279 Wien Gemeinderatsausschuss 1910, S. 13.

280 Traut 2024.

281 Drenning 1988, S. 259.

282 Drenning 1988, S. 13.

283 Traut 2024.

284 Drenning 1988, S. 9.

ereilte.“²⁸⁵ Die Luegerbrücke, in St. Anton an der Jessnitz gelegen, gehört zu den größten Aquädukten der Hochquellenleitung und erinnert bis heute an die Initiative von Karl Lueger.²⁸⁶

Ein tragisches Geschick hat es dem Verewigten nicht gegönnt, den mächtigen Bau in seiner Vollendung schauen und an der Festesfreude des Eröffnungstages teilnehmen zu können. Mit Rührung und um so tieferer Dankbarkeit möge denn an diesem Tage die Bevölkerung Wiens der großen Verdienste ihres zu früh dahingeschiedenen Bürgermeisters Dr. KARL LUEGER gedenken, dessen Name mit der Schöpfung der ZWEITEN KAISER-FRANZ-JOSEF-HOCHQUELLENLEITUNG für immerwährende Zeiten verknüpft sein wird!²⁸⁷

285 Wien Gemeinderatsausschuss 1910, S. 14.

286 Drenning 1988, S. 24.

287 Wien Gemeinderatsausschuss 1910, S. 15.

7. Zusammenfassung und Verzeichnisse

7.1 Umgang mit kontroversen Denkmälern

Der Karl-Borromäus-Brunnen spielt eine doppelte Rolle. Einerseits dient er der Erinnerung an die politischen Leistungen des Bürgermeisters Karl Lueger, vor allem im Bereich der Stadtentwicklung. Andererseits ist er schwer von seiner politischen Haltung gegenüber konkreten Gesellschaftsgruppen zu trennen. Er repräsentiert somit nicht nur eine positive Erinnerung an die Weiterentwicklung der Stadt, für die Lueger mitverantwortlich war, sondern auch einen problematischen Aspekt der Geschichte Wiens, der bis in die heutige Zeit nachwirkt. Somit ergibt sich eine ambivalente Bedeutung des Brunnens für das kollektive Gedächtnis.

Begibt sich der:die Betrachter:in auf den Karl-Borromäus-Platz im 3. Wiener Gemeindebezirk, fällt auf, dass keine Informationstafeln oder weiteres kontextualisierendes Material als Beiwerk des Brunnens aufgestellt wurden. Häufig ist es im städtischen Raum üblich, informative Begleittafeln bei Straßennamen, Denkmälern oder insbesondere bei problematischen Werken im öffentlichen Raum anzutreffen. Die Beziehung zwischen Gesellschaft und Kirche ist nicht mehr so stark, wie sie es noch im vorangegangenen Jahrhundert war. Die Kenntnis des Heiligen Karl Borromäus und dessen Wirken ist, vor dem Hintergrund der Säkularisierung, die zu einer Veränderung in der heutigen Gesellschaft und deren Verständnis für die Kirche und deren Protagonist:innen geführt hat, nicht vorauszusetzen.

Auch ein Besuch des Bezirksmuseums Landstraße (Stand 2024/2025) macht, anhand fehlender Informationen über Karl Lueger und seine Verbindung zum Karl-Borromäus-Brunnen, deutlich, dass in diesem Kontext Aufholbedarf besteht – obwohl der Brunnen lediglich einige Meter entfernt liegt. Im genannten Bezirksmuseum befindet sich zwar ein Erinnerungsraum für den Künstler Josef Engelhart, der mit Skizzen, Gemälden und weiteren Werken aus seiner Hand ausgestattet ist, vor allem im Zusammenhang mit dem Brunnen. Kritische, weiterführende Informationen fehlen jedoch. Dies wäre von einem Bezirksmuseum zu erwarten, das sich ebenso mittels Ausstellungen mit der aktuellen Entwicklung im jeweiligen Bezirk auseinandersetzt – genauer gesagt, auseinandersetzen *sollte*.

Auch bezüglich des direkten Umgangs mit diesem Denkmalbrunnen gäbe es unterschiedliche Herangehensweisen, wie mit ihm umzugehen ist – jedoch sind bisher keine Schritte in diese Richtung getan worden. In einem Video der Grünen des Bezirks Landstraße, das im

Oktober 2020 auf Facebook hochgeladen wurde, wird eine Umgestaltung gefordert. Bora Akcay, damals Klubobmann der Grünen, erklärt in diesem Video, dass ein Antrag zur Anbringung einer zusätzlichen Tafel – ergänzend zum Straßenschild – im Bezirksparlament eingegangen ist. Jedoch wurde diese Tafel bislang weder am Brunnen noch am Amtsgebäude installiert.²⁸⁸

Im Folgenden wird die Frage untersucht, welche Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit – aus heutiger Sicht – problematischen Kunstwerken bestehen und in welcher Art und Weise diese Umsetzung finden können. Es geht hierbei nicht nur um eine Um- und Neugestaltung oder gar eine Entfernung derselben, sondern auch um die gesellschaftlichen Debatten, die begleitend in Erscheinung treten.

Bei Assmann (2011) werden insgesamt drei Varianten für einen Umgang mit Werken des öffentlichen Raums vorgestellt:

- a) ein Negieren und damit einhergehendes Vergessen durch den Sturz oder die Entfernung des Denkmals,
- b) ein „*affirmatives Erinnern*“²⁸⁹, das durch eine Aufstellung neuer Denkmäler geschieht,
- c) ein Erinnern auf historischer Ebene durch die Einbeziehung des zeitgenössischen und gegenwärtigen, demnach neuen Denkmalkontextes.²⁹⁰

Diese genannten Möglichkeiten in der Beschäftigung mit kontroversen Denkmälern stellen die theoretische Basis für die Umsetzung in der Praxis dar. Jede dieser beschriebenen Strategien beeinflusst, wie die Menschen ihre eigene Geschichte wahrnehmen, respektive wie der öffentliche Raum sowohl optisch als auch historisch darauf reagiert und geprägt wird. Eine Entfernung setzt ein gänzlich anderes Zeichen als eine Neukontextualisierung eines solchen Objektes.

Genetti/Nagy (2025) nehmen den relativ bald ausgesprochenen Begriff ‚*Kontextualisierung*‘ in den Fokus und zeigen dessen Grenzen auf. Wie ist dieser zu definieren?

Bei einer Kontextualisierung werden zwei Ebenen deutlich gemacht – Zeit und Konflikt. Die Ebene ‚Zeit‘ zeigt, dass das Objekt einem anderen zeitlichen Kontext entstammt und auf diese Weise im Widerspruch zu den Normen unserer gegenwärtigen Gesellschaft steht.²⁹¹ Beim ‚Konflikt‘ ist es relevant zu wissen, ob bereits eine Aufklärung oder ein (Grund-)Wissen zu dem zu besprechenden Objekt besteht. Ist dieses vorhanden, so reicht es, den problematischen Aspekt lediglich sichtbar zu machen, etwa diesen durch eine künstlerische Ergänzung hervorzuheben. Ist eine Vorbildung *nicht* vorhanden, wird der Fall komplexer. Dann lastet ein großer Druck auf der Kontextualisierung, die Auswirkungen der problematischen Aspekte auf die heutige

288 Akcay, Keine Denkmäler für Antisemiten!, Video, 00:00:20-00:00:39, 2020.

289 Assmann 2011, S. 57.

290 Assmann 2011, S. 57.

291 Genetti/Nagy 2025, S. 223.

gesellschaftliche sowie politische Haltung angemessen zu vermitteln.²⁹² Genetti/Nagy nennen in ihrem Text zwei Vorschläge bezüglich des Umgangs mit solchen historisch überholten Erinnerungstücken im öffentlichen Raum. Der eine wäre die ‚Umgestaltung‘. Diese hebt sich von einer Kontextualisierung dadurch ab, dass das Objekt in diesem Fall nicht nur eine Erweiterung erfährt, sondern auch formal verändert wird.²⁹³ Der zweite Vorschlag wäre eine sogenannte „Weggestaltung“²⁹⁴, ein Begriff, der im Jahr 2020 von der österreichischen Schriftstellerin Marlene Streeruwitz geprägt wurde.²⁹⁵ Hier wird das Kunstobjekt abgetragen und an einen neuen Standort – beispielsweise in einem musealen Kontext – aufgestellt, während somit eine Lücke im öffentlichen Raum entsteht, mit der man künstlerisch neu umgehen kann. Dass ein Denkmal nicht dauerhaft an seinem Standort verbleiben muss, bietet eine gute Gelegenheit, die Geschichte dessen zu reflektieren und bei Bedarf neu zu schreiben.²⁹⁶

Meistens schreiben sich Denkmäler, nachdem eine Abtragung derer baulich oft mit Schwierigkeiten verbunden ist, vollständig in ihre städtische Umgebung ein und nehmen auf diese Weise eine schmückende Rolle an. So werden sie *nolens volens* zu einem „built environment“²⁹⁷. Dieser Fakt macht deutlich, dass Denkmäler in vielen Fällen mehr als nur Stücke der Erinnerung sind, sondern dass sie Einfluss auf die Wahrnehmung und ebenso auf den Nutzen des öffentlichen Raumes haben. Allein ihre körperliche Präsenz übt eine gänzlich eigene Wirkung aus. Robert Musil äußerte sich dazu prägnant: „*Es gibt nichts in der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler*“.²⁹⁸ Dieses Zitat von Musil macht deutlich, dass Kunstobjekte im öffentlichen Raum in vielen Fällen ihre Ursprungswirkung verlieren. Denkt man an Beispiele wie das Erzherzog-Karl-Denkmal oder das Prinz-Eugen-Denkmal von Anton Dominik von Feldkorn auf dem Wiener Heldenplatz, so erfüllen sie zwar schon die Aufgabe einer Erinnerung an große historische Ereignisse in der Geschichte Österreichs – wie den ersten Schlachtsieg gegen Napoleon in Aspern oder die Besiegung der Osmanen nach der Zweiten Belagerung Wiens –, jedoch dienen diese Denkmäler heutzutage doch mehr als „Wegmarke oder Treffpunkt“²⁹⁹. Diese Funktionsverschiebung eines Erinnerungstücks zu einem Teil des öffentlichen Alltagslebens macht deutlich, wie veränderlich Denkmäler in ihrer Betrachtung und Bedeutung sind. Je nach historischem Kontext erleben sie eine neue Bedeutung – mal deutlicher, mal eher in Richtung des Vergessens.

Der Wunsch nach einer zeitlosen, unveränderlichen Botschaft eines jeden Denkmalsetzers

292 Genetti/Nagy 2025, S. 224.

293 Genetti/Nagy 2025, S. 226.

294 Genetti/Nagy 2025, S. 223.

295 Genetti/Nagy 2025, S. 226.

296 Genetti/Nagy 2025, S. 226-227.

297 Assmann 2011, S. 57.

298 Nierhaus 1993, S. 11.

299 Assmann 2011, S. 58.

kann somit in der Realität nicht erfüllt werden. Blickt man beispielsweise auf die aktuellen Debatten um das Lueger-Denkmal auf der Ringstraße, so äußern Sprecher:innen verschiedener Parteien, wie der SPÖ und ÖVP, den Gedanken, dass ein Entfernen eines solchen Denkmals einer historischen Ausradierung gleichkommt. Genetti/Nagy äußern sich wie folgt:

Aussagen wie diese berufen sich auf den alten Topos, Denkmäler würden ein akkurates Bild der Vergangenheit repräsentieren, dieses der Gegenwart erzählen und für die Zukunft bewahren. Denkmäler allerdings sind selbst Produkte der Geschichtsschreibung und transportieren Geschichtsbilder, die ihrem Wesen nach immer umkämpft sind.³⁰⁰

Waren Denkmäler zur Zeit ihrer Errichtung eine Neuerung, die aus dem gewohnten Stadtbild herausstachen, so fügen sie sich jedoch relativ zeitnah wieder unauffällig zurück ins natürliche Gefüge und werden nicht mehr von den Betrachter:innen wahrgenommen – die „Naturwerdung“³⁰¹ des Denkmals passiert.³⁰² Diese Naturwerdung geschieht aber nicht nur physisch. Obwohl das Denkmal zwar bestehen bleibt, verschwimmen die Ursprungsintentionen und die Bedeutungen der Symbole, die den Denkmälern in der Entstehungszeit eingeschrieben waren. An dessen Stelle tritt ein neues kollektives Raumverständnis ein, das von der Gegenwart beeinflusst wird.

Des Weiteren wird in diesem Kontext zwischen ‚abgelaufenen‘ und problematischen Denkmälern unterschieden. Bei ersteren handelt es sich um Kunstobjekte im öffentlichen Raum, die so weit einer, durch das Fortschreiten der Zeit, Historisierung unterlegen sind, sodass ihre Botschaft nicht mehr den Auffassungen der heutigen Zeit entspricht. Der *„Bruch mit den von ihnen verkörperten Werten und Zielen [ist] längst vollzogen.“*³⁰³ Solche Objekte erleben ihre Funktion in einer rein historischen Form und stellen keine nennenswerte Herausforderung in ihrer Beschäftigung dar. Die damalige Relevanz, die diese Objekte hatten, ist mittlerweile größtenteils verblasst. Somit findet sich kein Grund, diese Denkmäler zu entfernen – sie ‚dürfen‘ als Andenken an die Vergangenheit bestehen bleiben. Auf der anderen Seite – und hier reihen sich sämtliche Kunstwerke im öffentlichen Raum ein, die Bürgermeister Lueger gewidmet sind – gibt es jene, deren *„Botschaften in einer unausgesprochenen Form noch Teil der Gegenwart sind.“*³⁰⁴ Diese Beispiele zeigen nicht nur das Gedankengut der Vergangenheit, sondern machen noch heute bestehende Probleme und Widersprüche in der Gesellschaft sichtbar. Krieger (2011) bezeichnet den Prozess der Reflexion und die anschließende Neukontextualisierung von Denkmälern als

300 Genetti/Nagy 2025, S. 227.

301 Assmann 2011, S. 58.

302 Assmann 2011, S. 58.

303 Assmann 2011, S. 57.

304 Assmann 2011, S. 57.

„Palimpsestieren“³⁰⁵ – nach dem Palimpsest, einem neu beschriebenen Manuskript aus der Antike oder dem Mittelalter. Oft können die vorherigen beschriebenen Schichten mittels technischer Verfahren erneut lesbar gemacht werden. Im Kontext der neu kontextualisierten Denkmäler entsteht eine komplexe Überlagerung mehrerer Bedeutungsebenen. Auch eine Stadt kann laut Krieger als Palimpsest gelesen werden.³⁰⁶ Dieser Ansatz zeigt die mehrperspektivische Lesart eines urbanen Raumes – eine Koexistenz von Vergangenem und Gegenwart – und macht die Dynamik in ihrer Interpretation, die solchen Denkmälern eingeschrieben ist, noch weiter deutlich. Am Beispiel des Lueger-Denkmal auf der Wiener Ringstraße schreibt Krieger:

Auch der Lueger-Platz ist ein solches komplexes Gebilde aus verschiedenen historisch-kulturellen Schichten, vom Stubentor über das Lueger-Denkmal bis zum Café Prückel etc., wie ein Palimpsest ermöglicht er eine simultane Wahrnehmung der Epochen und eröffnet damit die Möglichkeit zu Reflexion und Kritik.³⁰⁷

Dies würde auch auf den Karl-Borromäus-Brunnen zutreffen. Der Begriff des Palimpsests erlaubt es, den Platz um den Brunnen und das Werk selbst nicht nur als starren historischen Ort – als ehemalige Wirkungs- und heutige Denkstätte Karl Luegers – zu betrachten, sondern als lebendiges Gefüge. Zusammenfassend gilt es zu reflektieren, inwieweit die durch das Denkmal vermittelte Botschaft Teil einer vergangenen Geschichte ist und welche Anteile davon zu den Werten der heutigen Zeit im Widerspruch stehen und aus diesem Grund zurückgewiesen werden sollten. Eine abschließende Frage wäre, ob die Unberührtheit des Karl-Borromäus-Brunnens im Unterschied zum Lueger-Denkmal oder dem Siebenbrunnen mit der Tatsache im Zusammenhang steht, dass dieser subtiler und weniger offensichtliche Bezüge zur politischen Person Luegers aufweist, und somit der breiteren Wahrnehmung der Öffentlichkeit regelrecht entweichen kann. Diese generelle Beobachtung kann, vor dem Hintergrund einer Beschäftigung mit anderen und ähnlichen Objekten, von besonderer Relevanz sein. Daran anschließend ist der Gedanke, ob dieser Brunnen eventuell bereits zur Entstehung eines künstlerischen ‚Versteckspiels‘ geworden ist, um Luegers Einfluss in der Politik in einem dezenteren, minder geladenen Kontext darzustellen. Der Verweis auf eine religiöse Figur, hier Karl Borromäus, wird in einen kulturellen Diskurs eingewebt, und dadurch wirkt er eher auf moralischer Ebene und spricht diesen Aspekt der damaligen Zeit an.

305 Krieger 2011, S. 71.

306 Krieger 2011, S. 71.

307 Krieger 2011, S. 71.

7.2 Zusammenfassung der Erkenntnisse und Ausblick für weitere Forschungsansätze

Die vorliegende Arbeit widmete sich einer umfassenden Analyse des Karl-Borromäus-Brunnens im 3. Wiener Gemeindebezirk, wobei das Denkmal aus künstlerischer, politischer und konzeptueller Perspektive beleuchtet wurde. Zentrale Fragen betrafen die Auftragssituation, die Auswahl der dargestellten Szenen aus der Vita des Heiligen Karl Borromäus, die Einflüsse des Jugendstils und außerdem die komplexe Beziehung zwischen den beiden Persönlichkeiten Karl Lueger und Karl Borromäus, die weit über ihre Namensverwandtschaft hinausgeht. Auch die Kontextualisierung des Brunnens im Zusammenhang mit weiteren Geschenken zum 60. Geburtstag Luegers sowie ein Vergleich mit weiteren Denkmalbrunnen der Stadt Wien wurden berücksichtigt.

Der bisherige Forschungsstand hatte sich kaum tiefergehend mit diesem Kunstwerk auseinandergesetzt. Die bestehende Literatur beschränkte sich hauptsächlich auf oberflächliche Beschreibungen und auf Schilderungen des Schaffensprozesses, die anhand der Memoiren des Künstlers Josef Engelharts *„Ein Wiener Maler erzählt“* (1943) nachvollziehbar sind. Diese Arbeit konnte neue kunsthistorische Erkenntnisse zum Thema beitragen, auf denen weitere Forschungen aufbauen können.

Da der Brunnen von einem Künstler geschaffen wurde, der primär als Maler tätig war und keine nennenswerten Kenntnisse im Bereich der Bildhauerei besaß, war die Frage nach den Inspirationen und unterschiedlichen Rezeptionen zeitgenössischer Künstler naheliegend und relevant. Engelharts Rezeption von Werken Auguste Rodins und George Minne war bereits bekannt, neu ist jedoch der hier vermutete stilistische Bezug zu den keramischen Arbeiten Michael Powolnys in Verbindung mit den Puttigruppen des Brunnens.

Ebenso hervorzuheben ist die Analyse der Figurenszenen sowie die durchgeführte Gegenüberstellung mit Szenen aus Alessandro Manzonis Roman *„I Promessi Sposi“* (1840), einem Werk, das laut Engelharts eigenen Aufzeichnungen als Inspirationsquelle diente, jedoch von der Forschung nicht näher berücksichtigt wurde. Die Analyse der Figurendarstellung *„Empor die Herzen“* in der Gegenüberstellung mit der Rede des Mönches Fra Felice aus dem Roman stellt einen weiteren Beitrag dar.

Darüber hinaus konnte durch die Analyse der Titel der Brunnenszenen – *„Empor die Herzen“* und *„Über allem die Liebe“* – eine bisher nicht beachtete theologische Ebene eröffnet werden. Die damit verbundene Darstellung der theologischen Tugenden – Glaube, Liebe, Hoffnung –, die sich hierbei erschließt, weist auf ein symbolisch durchdachtes Konzept hin, das deutlich über

eine bloße bildliche Darstellung hinausgeht und somit tiefgründiger ist, als dies auf den ersten Blick vermuten lässt.

Ein weiterer neuer Aspekt war die Betrachtung des Brunnens im Vergleich mit anderen Denkmalbrunnen der Stadt Wien aus dem 19. Jahrhundert und die sich daraus ergebende Analyse der Alleinstellungsmerkmale des Karl-Borromäus-Brunnens. In dieser Auseinandersetzung hat sich gezeigt, dass es sich beim Forschungsobjekt um ein eigenständiges Gesamtkunstwerk handelt, das sich durch seine wenig prominente Lage, die Tieferlegung des Platzes, die Kleinteiligkeit und Vielzahl der szenischen Darstellungen sowie durch die Wahl eines für Wien weniger bekannten Heiligen auszeichnet. Damit zusammenhängend macht auch der Vergleich mit dem Zelinka-Denkmal – der einzigen weiteren größeren Bürgermeisterdarstellung Wiens – die Komplexität des Karl-Borromäus-Brunnens deutlich.

Es wurden in der vorliegenden Arbeit nicht nur Denkmäler und Kunstwerke in Wien untersucht, sondern auch in Norditalien, dem primären Wirkungsraum des Heiligen Karl Borromäus. Dabei wurde deutlich, dass sich Engelhart bei der Gestaltung des Heiligen an klassischen ikonografischen Vorbildern orientierte und er auf etablierte Bildtraditionen zurückgriff, die politisch motiviert waren und die bis heute gültige Ikonografie und Darstellungsweise des Heiligen prägen.

Abschließend wurde die Hypothese angeführt, dass der Brunnen nicht nur ein persönliches Geschenk anlässlich des Geburtstags Luegers war, sondern auch eine tiefere symbolische Verbindung zu Kaiser Karl VI. und der mit ihm verbundenen Karlskirche aufweisen *könnte*, die möglicherweise ursprünglich als Grablege der Habsburger gedacht war. Zwar konnte in dieser Arbeit nicht belegt werden, ob eine solche Parallele zur möglichen Grablege in der Gruft der Karlskirche tatsächlich bestanden hat. Dennoch legen einige Hinweise nahe, dass mehr politische Bedeutung hinter dem Karl-Borromäus-Brunnen stecken könnte, als es zunächst scheint – ein Gedanke, der bisher in der bestehenden Forschung unbeachtet geblieben ist.

Zusammenfassend zeigt sich, dass der Brunnen weit mehr ist als ein historisches Denkmal zur Erinnerung an Bürgermeister Karl Lueger oder ein Ausdruck privater und *vor allem* öffentlicher Frömmigkeit. Durch die umfassende Untersuchung hat sich ergeben, dass es sich um ein komplexes, vielschichtiges Kunstwerk handelt, dessen symbolischer, religiöser und politischer Gehalt bisher weitgehend unerforscht war.

Die in dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnisse und Überlegungen eröffnen neue Perspektiven auf die politische Instrumentalisierung von Denkmälern in Wien um 1900. Außerdem tragen sie zum besseren Verständnis der Rolle des öffentlichen Raums und der künstlerischen Strategien bei, mit denen Kunst und Politik in Beziehung gesetzt wurden.

Es bieten sich weitere Anknüpfungspunkte für weiterführende Untersuchungen, unter anderem eine vertiefte Analyse der Machtinszenierung Karl Luegers – ein Aspekt, der in der bisherigen Literatur zwar ausführlich behandelt wurde, jedoch bisher nicht im Zusammenhang mit Kaiser Karl VI. und der Habsburgerdynastie. Auch die zeitgenössische und heutige Rezeption des Brunnens und die damit verbundenen heutigen Änderungswünsche können ebenso wie die Rolle von Rückzugsorten im urbanen Raum weiter erforscht werden.

Dies sind auf jeden Fall Themen, die nicht nur die Stadt Wien betreffen.

Somit wird deutlich, dass die Geschichte des Karl-Borromäus-Brunnens noch weiter fortgeschrieben werden kann.

7.3 Literaturverzeichnis

Akcaj 2020.

Akcaj, Bora, Keine Denkmäler für Antisemiten!, in: Facebook Die Grünen Landstraße, Oktober 2020, URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=3557340534311277>, (zuletzt geöffnet am: 12.05.2025).

Anderes/Schmid 1980.

Anderes, Bernhard / Schmid, Alfred, Kunst um Karl Borromäus, Luzern 1980.

Alberigo 1981.

Alberigo, Giuseppe, Carlo Borromeo, in: Theologische Realenzyklopädie, Berlin/New York 1981, Bd. VII, S. 83-88.

Arlt/Weilinger 2018.

Arlt, Thomas / Weilinger, Arthus, Wiener Keramik. Bertold Löffler – Michael Powolny, Wien 2018.

Autengruber/u.a. 2014.

Autengruber, Peter / u.a., Umstrittene Wiener Straßennamen. Ein kritisches Lesebuch, Wien/Graz/Klagenfurt 2014.

Bauch 1959.

Bauch, Kurt, Einleitung, in: Seling, Helmut (Hg.), Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert, Heidelberg/München 1959, S. 9-37.

Bezirksvertretung Margareten 2025.

Bezirksvertretung Margareten, Antrag S563, Kontextualisierung der Lueger Tafeln am Siebenbrunnen im Sinne des Denkmalschutzes, 25.03.2025,

URL: <https://www.wien.gv.at/pdf/bv05/sitzungen/20250325-antrag-s563.pdf> (zuletzt geöffnet am: 12.05.2025)

Blume/u.a. 2014.

Blume, Hermann / u.a., Inszenierung und Gedächtnis. Soziokulturelle und ästhetische Praxis, Bielefeld 2014.

Boyer 2010.

Boyer, John W., Karl Lueger (1844-1910). Christlichsoziale Politik als Beruf. Eine Biografie, Köln 2010.

Buchinger 2022.

Buchinger, Günther, Wiener Bauten Johann Bernhard Fischers von Erlach in der rezenten Bauforschung, in: Karner Herbert / Schütze, Sebastian / Telesko, Werner (Hg.), Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) und die Baukunst des europäischen Barock, München 2022, S. 185-199.

Bundesdenkmalamt 2024.

Unbewegliche und archäologische Denkmale unter Denkmalschutz, Wien 2024,

URL: https://www.bda.gv.at/dam/jcr:8169a67a-9ffd-493d-a7b3-1cd25797e285/_Wien_DML_2022.pdf (zuletzt geöffnet am: 12.05.2025).

Burzer 2011.

Burzer, Katja, San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom. Berlin/München 2011.

Conelli/Symmes 1999.

Conelli, Maria Ann / Symmes, Marilyn, Brunnen als Erfrischung, in: Symmes, Marilyn (Hg.), Brunnen von der Renaissance bis zur Gegenwart, Stuttgart 1999, S. 31-57.

Cozzo 2019.

Cozzo, Paolo, I Sacri Monti prealpini. Recenti contributi per un rinnovato interesse storiografico, in: Rivista di storia della Chiesa in Italia, Vol. 73, No. 2, 2019, S. 549-557.

Demus 2011.

Demus, Ruben (Hg.), Open Call. Handbuch zur Umgestaltung des Lueger-Denkmal. Handbook for a Redesign of the Lueger Monument, Wien 2011.

Deneke 2014.

Deneke, Bernward FSSP, Sursum corda! Die Bedeutung einer liturgischen Rufes während der heiligen Messe und für unser ganzes Leben, in: Priesterbruderschaft St. Petrus,
URL: <https://petrusbruderschaft.de/pages/themen/liturgie/juni-2014---sursum-corda.php>
(zuletzt geöffnet am: 12.05.2025)

Dvorák 1997.

Dvorák, Johann, Politik und die Kultur der Moderne in der späten Habsburger Monarchie, Innsbruck/Wien 1997.

Ehrlich 2010.

Ehrlich, Anna, Karl Lueger. Die zwei Gesichter der Macht, Wien 2010.

Engelhart 1909.

Engelhart, Josef, Typoskript zur Entstehungsgeschichte des Borromäusbrunnens. Wienbibliothek, Handschriftenslg., ZPH 701/1; vgl. Engelhart, Die Entstehung des Carl Borromäusbrunnens, Baden, Juli 1909, Wienbibliothek, Handschriftenslg., ZPH 701/9/4.

Engelhart 1910.

Engelhart, Josef, Aus eigener Werkstatt (Vortrag Engelharts im Wiener Volksbildungsverein am 22.2.1910), Typoskript, Wienbibliothek, Handschriftenslg., 701/7/2, S. 30.

Engelhart 1943.

Engelhart, Josef, Ein Wiener Maler erzählt. Mein Leben und meine Modelle, Wien 1943.

Fink 1988.

Fink, Hans, Karl Borromäus. Der Hauptträger des neuen Geistes des Konzils von Trient, in: Tiefenthaler Eberhard, Hl. Karl Borromäus. Reformator – Heiliger – Vorbild. Katalog zur Ausstellung zum 450. Geburtstag im gräflichen Palast zu Hohenems, 2. Oktober bis 6. November 1988, Hohenems 1988, S. 73-89.

Fritze 2023.

Fritze, Christiane, Zelinkadenkmal, in: Wien Geschichte Wiki,
URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Zelinkadenkmal>, (zuletzt geöffnet am: 12.05.2025)

Frottier 1990.

Frottier, Elisabeth, Michael Powolny. Keramik und Glas aus Wien 1900 bis 1950. Monographie und Werkverzeichnis, Wien/Köln/Böhlau 1990.

Genetti/Nagy 2025.

Genetti, Martina / Nagy, Simon, Nicht einfach kontextualisieren, in: Griessner-Stermscheg, Martina / u.a., Nicht einfach ausstellen. Kuratorische Formate und Strategien im Postnazismus, Band 7, Berlin 2025, S. 223-235.

Göbl 2022.

Göbl, Michael, Die Geschichte und Bedeutung der Wiener Stadtwappen, in: Austria-Forum,
URL: https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Symbole/Die_Wiener_Bezirkswappen._Geschichte_und_Bedeutung,
(zuletzt geöffnet am: 12.05.2025).

Greussnig 1988.

Greussnig, Kurt, Der Heilige Karl. Mit Feuer und Flamme für die Kirche. Ketzerische Nachbemerkung zur Hohenemser Borromäus-Ausstellung, in: KULTUR, 3. Jg, Nr. 10, 1988, S. 16-18.

Griessner-Stermscheg 2025.

Griessner-Stermscheg, Martina / u.a., Nicht einfach ausstellen. Kuratorische Formate und Strategien im Postnazismus, Band 7, Berlin 2025.

Gröller 2011.

Gröller, Harald D., Die vielen Facetten des Personenkultes um Karl Lueger, in: Demus, Ruben (Hg.), Open Call.

Handbuch zur Umgestaltung des Lueger-Denkmal. Handbook for a Redesign of the Lueger Monument, Wien 2011, S. 16-19.

Hackelsberger 1959.

Hackelsberger, Berthold, Plastik, in: Seling, Helmut (Hg.), Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert, Heidelberg/München 1959, S. 279-305.

Heimann 2015.

Heimann, Elisabeth, Die (Selbst-)Inszenierung Karl Luegers und die Rezeption nach 1910, Weitra 2015.

Hrausky 2007.

Hrausky, Andrej, Jože Plečnik. Vienna/Prague/Ljubljana, Ljubljana 2007.

Kortüm 2001.

Kortüm, Hans-Henning (Hg.), Krieg im Mittelalter, Berlin 2001.

Kos 2009.

Kos, Wolfgang, Vorwort, in: Oehring, Erika (Hg.), Josef Engelhart. Vorstadt und Salon, Wien 2009, S. 8-9.

Krieger 2011.

Krieger, Verena, Prinzip Palimpsest. Künstlerische Strategien zur Transformation problematisch gewordener Denkmäler, in: Demus, Ruben (Hg.), Open Call. Handbuch zur Umgestaltung des Lueger-Denkmal. Handbook for a Redesign of the Lueger Monument, Wien 2011, S. 68-80.

Kunstschau 1908.

Katalog der Kunstschau 1908, Wien 1908,

URL: <https://archive.org/details/provisorischerka00kuns/mode/2up> (zuletzt geöffnet am: 12.05.2025).

Lampert 2007.

Lampert, Catherine, Die Bürger von Calais, in: Breuer, David (Hg.), Rodin, anlässlich der Ausstellung „Rodin“, Royal Academy of Arts, London 23. September 2006 bis 1. Januar 2007; Kunsthaus Zürich, 9. Februar bis 13. Mai 2007, Ostfildern, 2007, S. 236-250.

Leidinger/Moritz 2011.

Leidinger, Hannes / Moritz, Verena, Antisemitismus in Österreich. Ein Überblick, in: Demus, Ruben (Hg.), Open Call. Handbuch zur Umgestaltung des Lueger-Denkmal. Handbook for a Redesign of the Lueger Monument, Wien 2011, S. 22-33.

Lieb 2000.

Lieb, Stefanie, Was ist Jugendstil? Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1890-1910, Darmstadt 2000.

Lizium 1993.

Lizium, Karin, Die Darstellung der historischen Wirklichkeit in Alessandro Manzoni's *I Promessi Sposi*, Tübingen 1993.

Majo 1988.

Majo, Angelo, Der heilige Karl Borromäus, in: Tiefenthaler, Eberhard (Hg.), Hl. Karl Borromäus. Reformator – Heiliger – Vorbild. Katalog zur Ausstellung zum 450. Geburtstag im gräflichen Palast zu Hohenems, 2. Oktober bis 6. November 1988, Hohenems 1988.

Manzoni 1958.

Manzoni, Alessandro, Die Verlobten, Zürich 1958.

Miller 1999.

Miller, Naomi, Brunnen als Symbol, in: Symmes, Marilyn (Hg.), Brunnen von der Renaissance bis zur Gegenwart, Stuttgart 1999, S. 57-77.

NEOS 2024.

NEOS, Zu langsam – zu zögerlich, in: NEOS, 14.10.2024,

URL: <https://wien.neos.eu/aktuelles/news/zu-langsam-zu-zoegerlich#lueger-mit-hetze-zum-wahlerfolg>, (zuletzt geöffnet am: 12.05.2025).

Oehring 2009/a.

Oehring, Erika (Hg.), Zur Ausstellung, in: Oehring, Erika, Josef Engelhart. Vorstadt und Salon, Wien 2009, S. 10-14.

Oehring 2009/b.

Oehring, Erika (Hg.), Josef Engelhart – Lebensstationen, in: Oehring, Erika, Josef Engelhart. Vorstadt und Salon, Wien 2009, S. 14-26.

Oehring 2009/c.

Oehring, Erika (Hg.), „...ich male was ich will und wie ich will...“ - zur Bildsprache und Bedeutung von Josef Engelhart, in: Oehring, Erika, Josef Engelhart. Vorstadt und Salon, Wien 2009, S. 26-40.

Payer 2023.

Payer, Peter, Die Ankunft des „neuen Wassers“, in: Wiener Zeitung Online, 28.05.2023, URL: <https://www.wienerzeitung.at/h/die-ankunft-des-neuen-wassers>, (zuletzt geöffnet am: 12.05.2025).

Peretti 2014.

Peretti, Peter, Die I. Wiener Hochquell-Wasserleitung. Projektentstehung und Errichtung, Diss. (unpubl.), Technische Universität Wien, Wien 2014.

Petiti 2022.

Petiti, Chiara / u.a., Learning from history. The case of the San Carlone colossus after the test of time, in: Journal of the Institute of Conversation, Vol. 45, No. 1, 2022, S. 18-35.

Petiti 2023.

Petiti, Chiara / u.a., The San Carlo Colossus. An Insight into the Mild Galvanic Coupling between Wrought Iron and Copper, in: Materials, Vol. 16, No. 5, 2023.

Preslovšek 1979.

Preslovšek, Damjan, Josef Plečnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914, Wien 1979.

Pučalík 2023.

Pučalík, Marek, Die Karlskirche. Symbolik eines Heilsortes, Wien 2023.

Reichhold 1989.

Reichhold, Ludwig, Karl Lueger. Die soziale Wende in der Kommunalpolitik, Wien 1989.

Reichspost 1909.

Reichspost 26. Mai 1909, Nr. 144, S. 7-8.

Seling 1959.

Seling, Helmut (Hg.), Vorwort, in: Seling, Helmut, Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert, Heidelberg/München 1959, S. 5-9.

Spitzer 1988.

Spitzer, Rudolf, Des Bürgermeisters Lueger Lumpen und Steuerträger, Wien 1988.

Stieglitz/Zeillinger 2008.

Stieglitz, Olga / Zeillinger, Gerhard, Der Bildhauer Richard Kauffungen (1854-1942). Zwischen Ringstraße, Künstlerhaus und Frauenkunstschule, in: Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Vol. 426, Frankfurt am Main 2008.

Symmes 1999.

Symmes, Marilyn, Aufstieg und Fall des Wassers, in: Symmes, Marilyn (Hg.), Brunnen von der Renaissance bis zur Gegenwart, Stuttgart 1999, S. 9.31.

Teufel-Nachbagauer 2006.

Teufel-Nachbagauer, Andrea, Die Wiener Stadtbrunnen, Wien 2006.

Traut 2024.

Traut, Julian, Zum heiligen Karl Borromäus, in: Wien Geschichte Wiki,

URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Zum_Heiligen_Karl_Borrom%C3%A4us (zuletzt geöffnet am: 12.05.2025)

Unterguggenberger 2023/a.

Unterguggenberger, Samuel, Mozartbrunnen, in: Wien Geschichte Wiki,

URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Mozartbrunnen> (zuletzt geöffnet am: 12.05.2025)

Unterguggenberger 2023/b.

Unterguggenberger, Samuel, Rainerbrunnen, in: Wien Geschichte Wiki,

URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Rainerbrunnen> (zuletzt geöffnet am: 12.05.2025)

Unterguggenberger 2024/c.

Unterguggenberger, Samuel, Josef Engelhart, in: Wien Geschichte Wiki,

URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Josef_Engelhart (zuletzt geöffnet am: 12.05.2025).

Wien Gemeinderatsausschuss 1910.

Wien Gemeinderatsausschuss zur Durchführung des Baues einer Zweiten Hochquellenleitung und der Bauten für die Ergänzung der Kaiser-Franz-Joseph-Hochquellenleitung, Die Zweite Kaiser-Franz-Josef-Hochquellenleitung der Stadt Wien. Eine Gedenkschrift zum 2. Dezember 1910, Wien 1910.

Wikidal 2009/a.

Wikidal, Elke, Ein „Sucher und Allesversucher“. Der Bildhauer Josef Engelhart, in: Oehring, Erika (Hg.), Josef Engelhart. Vorstadt und Salon, Wien 2009, S. 56-63.

Wikidal 2009/b.

Wikidal, Elke, Der Bildhauer, in: Oehring, Erika (Hg.), Josef Engelhart. Vorstadt und Salon, Wien 2009, S. 165-179.

7.4 Abbildungen



Abb. 1: Josef Engelhart / Jože Plečnik, Karl-Borromäus-Brunnen und Anlage, 1904-1909, Bronze/Marmor, 1030 Wien.



Abb. 2: Fotogr. Atelier Margit, Karl Lueger, Offizielles Foto mit Bürgermeisterkette und Widmung, 1897, Wienbibliothek im Rathaus, 1010 Wien.



Abb. 3: Ambrogio Giovanni Figino, Porträt des Heiligen Karl Borromäus, ca. 1600, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm, Pinacoteca Ambrosiana, Mailand, Inventarnummer: 109.



Abb. 4: Josef Müllner, Lueger-Denkmal, 1926, Bronze/Marmor, 1010 Wien.



Abb. 5a: Richard Kauffungen, Siebenbrunnen, 1904, Marmor/Kaiserstein, 1050 Wien.



Abb. 5b: Brüder Kohn KG (B.K.W.I.), Wien V. Siebenbrunnen, Ansichtskarte nach 1904, Lichtdruck auf Karton, 8,9 x 13,9 cm, Wien Museum, Inventarnummer: 245359.



Abb. 5c: Urheber:in unbekannt, Ansicht des Siebenbrunnens, 1967, Fotografie, Wiener Stadt- und Landesarchiv, 1110 Wien.



Abb. 6: Blick auf Karl-Borromäus-Platz mit Brunnen aus Richtung Rochuskirche entlang der Sechskrügelgasse – Platz öffnet sich, 1030 Wien.



Abb. 7: Blick auf Karl-Borromus-Platz aus Richtung Ungargasse entlang der Rochusgasse Platz bleibt verborgen, 1030 Wien.



Abb. 8a: Josef Engelhart / Jože Plečnik, Detail Szene „St. Carl Borromäus“ mit Obelisk, Karl-Borromäus-Brunnen, 1904-1909, Bronze/Marmor, 1030 Wien.



Abb. 8b: Josef Engelhart / Jože Plečnik, Detail Szene St. Carl Borromäus mit Akanthus und Inschrift, Karl-Borromäus-Brunnen, 1904-1909, Bronze/Marmor, 1030 Wien.



Abb. 9a: Josef Engelhart / Jože Plečnik, Detail Szene „Empor die Herzen“, Karl-Borromäus-Brunnen, 1904-1909, Bronze/Marmor, 1030 Wien.



Abb. 9b: Josef Engelhart / Jože Plečnik, Detail Szene Empor die Herzen mit Akanthus und Inschrift, Karl-Borromäus-Brunnen, 1904-1909, Bronze/Marmor, 1030 Wien.



Abb. 10a: Josef Engelhart / Jože Plečnik, Detail Szene „Über allem die Liebe“, Karl-Borromäus-Brunnen, 1904-1909, Bronze/Marmor, 1030 Wien.



Abb. 10b: Josef Engelhart, Jože Plečnik, Detail Szene „Über allem die Liebe“ mit Akanthus und Inschrift, Karl-Borromäus-Brunnen, 1904-1909, Bronze/Marmor, 1030 Wien.



Abb. 11: Blick auf Amtsgebäude des Bezirksamt Landstraße mit Brunnenanlage, 1030 Wien.



Abb. 12: Josef Engelhart / Jože Plečnik, Detail Inschrift unter „St. Carl Borromäus“, Karl-Borromäus-Brunnen, Bronze, 1904-1909, 1030 Wien.



Abb. 13: Josef Engelhart / Jože Plečnik, Detail Inschrift unter „Empor die Herzen“, Karl-Borromäus-Brunnen, 1904-1909, Bronze, 1030 Wien.



Abb. 14: Josef Engelhart / Jože Plečnik, Detail Inschrift unter „Über allem die Liebe“, Karl-Borromäus-Brunnen, 1904-1909, Bronze, 1030 Wien.



Abb. 15: Josef Engelhart / Jože Plečnik, Detail Puttigruppe, Karl-Borromäus-Brunnen, 1904-1909, Bronze, 1030 Wien.



Abb. 16: Josef Engelhart / Jože Plečnik, Detail Tiere auf Brunnenschale, Karl-Borromäus-Brunnen, 1904-1909, Bronze, 1030 Wien.



Abb. 17: Gabriel Davioud, Fontaine Saint Michel, 1860, Bronze / u. a., Paris.



Abb. 18: Otto Schnthal / Carl Wollek, Mozartbrunnen, 1905, Bronze/u.a., 1040 Wien.



Abb. 19: Josef Engelhart, Trauernder Jüngling, Familiengrab Engelhart am Zentralfriedhof, 1903, Bronze, 1110 Wien.



Abb. 20: Josef Engelhart, Kopie Aquarellskizze Karl-Borromäus-Brunnen, Bezirksamt Landstraße, 1903 Wien.



Abb. 21: Josef Engelhart, Gipsmodell Karl-Borromäus-Brunnen, Datierung/Maße/Ort unbekannt.



Abb. 22: George Minne, Jünglingsbrunnen / Brunnen der Knienden, 1900, Präsentiert in der 8. Ausstellung der Wiener Secession (November 1900 – Januar 1901), Marmor, damals ausgestellt in 1010 Wien.



Abb. 23: Josef Engelhart, Detail Inschrift am Gipsmodell Karl-Borromäus-Brunnen, Datierung/Maße/Ort unbekannt.



Abb. 24: Josef Engelhart, Gipsmodell Karl-Borromäus-Brunnen, Datierung/Maße/Ort unbekannt.



Abb. 25: Gian Lorenzo Bernini, Vierströmebrunnen, 1648-1651, Marmor, Rom.



Abb. 26: Francesco Robba, Brunnen der drei Flüsse der Krain, 1743-1751, Ljubljana.



Abb. 27: Josef Engelhart, Modell eines der Tiere für den Karl-Borromäus-Brunnen, Datierung unbekannt, Bezirksamt Landstraße, 1030 Wien.



Abb. 28a: Feierliche Enthüllung in Anwesenheit Karl Luegers, 25. Mai 1909, Fotografie, Wienbibliothek im Rathaus, 1010 Wien.



Abb. 28b: Feierliche Enthüllung in Anwesenheit Karl Luegers, 25. Mai 1909, Fotografie, Wienbibliothek im Rathaus, 1010 Wien.



Abb. 29: Josef Engelhart / Jože Plečnik, Widmungstafel I, Karl-Borromäus-Platz, Bronze, 1030 Wien.



Abb. 30: Josef Engelhart / Jože Plečnik Widmungstafel II, Karl-Borromäus-Platz, Bronze, 1030 Wien.



Abb. 31: Jože Plečnik, Linke Adler-Schale (vom Bezirksamt aus links gesehen), Karl-Borromäus-Platz, Bronze, 1030 Wien.



Abb. 32: Jože Plečnik, Rechte Adler-Schale (vom Bezirksamt aus rechts gesehen), Karl-Borromäus-Platz, Bronze, 1030 Wien.



Abb. 33: Jože Plečnik, Rechte Steinbock-Schale (vom Bezirksamt aus links gesehen), Karl-Borromäus-Platz, Bronze, 1030 Wien.



Abb. 34: Jože Plečnik, Linke Steinbock-Schale (vom Bezirksamt aus rechts gesehen), Karl-Borromäus-Platz, Bronze, 1030 Wien.



Abb. 35: Auguste Rodin, Die Bürger von Calais, 1903, Bronze, Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen.



Abb. 36: Urheber:in unbekannt, Ausschnitt aus einer Fotografie im Atelier von Josef Engelhart, 1908, Fotografie, 20,3 x 25,3 cm, Wienbibliothek, 1010 Wien.

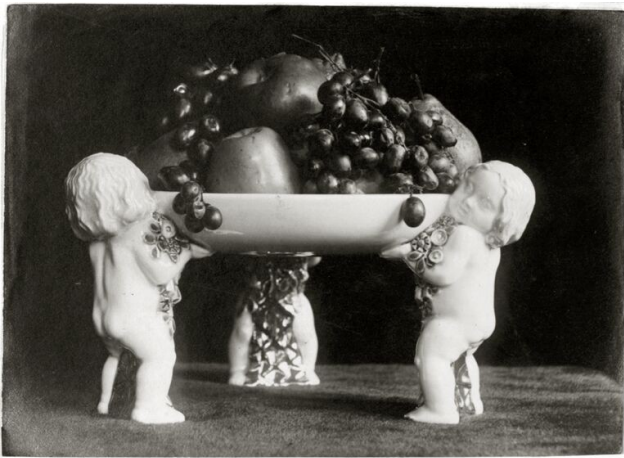


Abb. 37: Michael Powolny, Aufsatz mit drei knienden Putti, No. 153, 1907, Fotografie, 8,5cm x 11,5cm, MAK – Museum für angewandte Kunst, 1010 Wien, Inventarnummer: WWF-112-65-1.



Abb. 38: Michael Powolny, Aufsatz mit drei Hermen, No. 128, 1907, Fotografie, 14cm x 10,2cm, MAK – Museum für angewandte Kunst, 1010 Wien, Inventarnummer: WWF-112-57-1.



Abb. 39: Michael Powolny, Aufsatz mit bunten Blumen, No. 75a, 1907, Fotografie, 13cm x 9,5cm, MAK – Museum für angewandte Kunst, 1010 Wien, Inventarnummer: WWF-112-44-1.



Abb. 40: Hans Gasser / Eduard van der Nüll / August Sicard von Sicardsburg, Linker Opernbrunnen und Sitzmöglichkeiten, 1869, Marmor, 1010 Wien.



Abb. 41: Eduard van der Nüll / August Sicard von Sicardsburg, Schutzengelbrunnen und Sitzmöglichkeiten, 1846, Eisen/Stein, 1040 Wien.



Abb. 42: Johann Nepomuk Schaller, Margaretenbrunnen, 1836, Blei/Stein, 1050 Wien.



Abb. 43: Viktor Tilgner / Stadt Wien, Tilgnerbrunnen, 1902/1947, Bronze/Granit, 1040 Wien.



Abb. 44: Josef Engelhart, Grabfigur für das Grab Rudolf von Alts, 1908, Bronze, Fotografie, Wienbibliothek im Rathaus, 1010 Wien.



Abb. 45: Josef Engelhart, Waldmüller-Denkmal, 1913, 1010 Wien.



Abb. 46: Josef Engelhart, Fiakerdenkmal, 1938, Bronze/Stein, 1030 Wien.



Abb. 47: Cerano, Carlo Borromeo verkauft das Herzogtum von Oria für 40.000 Scudi und verteilt sie unter den Armen, Tempera auf Leinwand, 1602, Dom, Mailand.

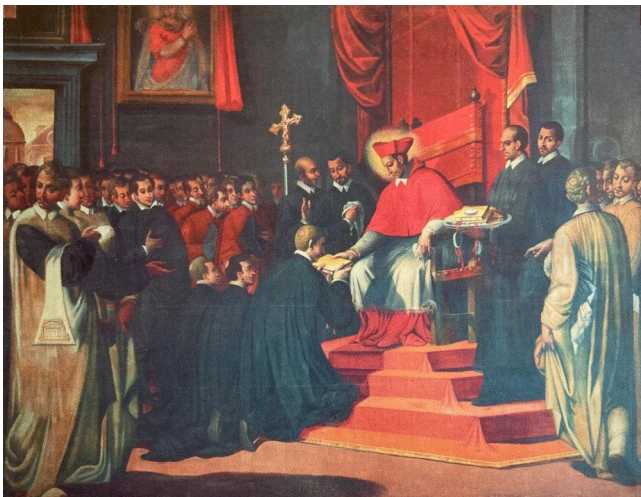


Abb. 48: Carlo Buzzi, Carlo Borromeo gründet die Kongregation der Oblaten, Tempera auf Leinwand, 1603, Dom, Mailand.

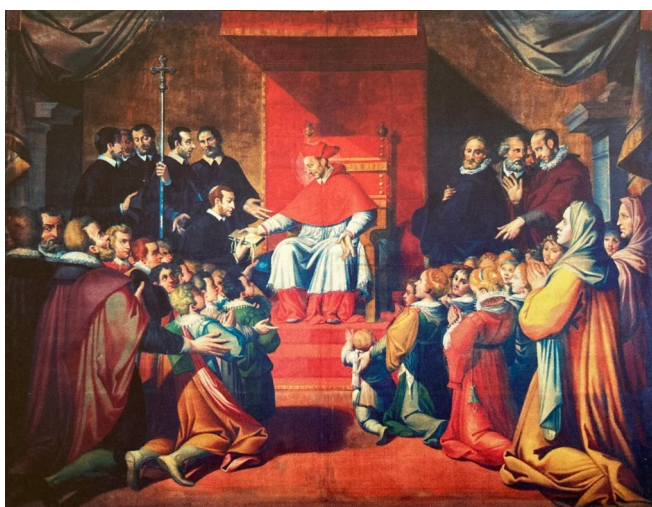


Abb. 49: Carlo Buzzi, Carlo Borromeo gründet Schulen der christlichen Lehre, Tempera auf Leinwand, 1604, Dom, Mailand.



Abb. 50: Cerano, Das Wunder an Beatrice Crespi, Tempera auf Leinwand, 1610, Dom, Mailand.



Abb. 51: Cerano, Das Wunder an Fra Sebastiano aus Piacenza, Tempera auf Leinwand, 1610, Dom, Mailand.



Abb. 52: Carlo Buzzi, Das Wunder an Candida Agudi, Tempera auf Leinwand, 1610, Dom, Mailand.



Abb. 53: Cerano, Das Wunder an Aurelia degli Angeli, Tempera auf Leinwand, 1610, Dom, Mailand.



Abb. 54: Cerano, Colossus von San Carlo Borromeo, 1614-1698, Bronze, 33 Meter, Sacro Monte/Lago Maggiore.



Abb. 55: Georg Raphael Donner, Providentiabrunnen,
1737-1739, Blei/Stein, 1010 Wien.



Abb. 56: Johann Bernhard Fischer von Erlach /
Joseph Emanuel Fischer von Erlach, 1716-1737,
1040 Wien.



Abb. 57: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Hauptraum in der Gruft der Karlskirche, 1716-1737, 1040 Wien.

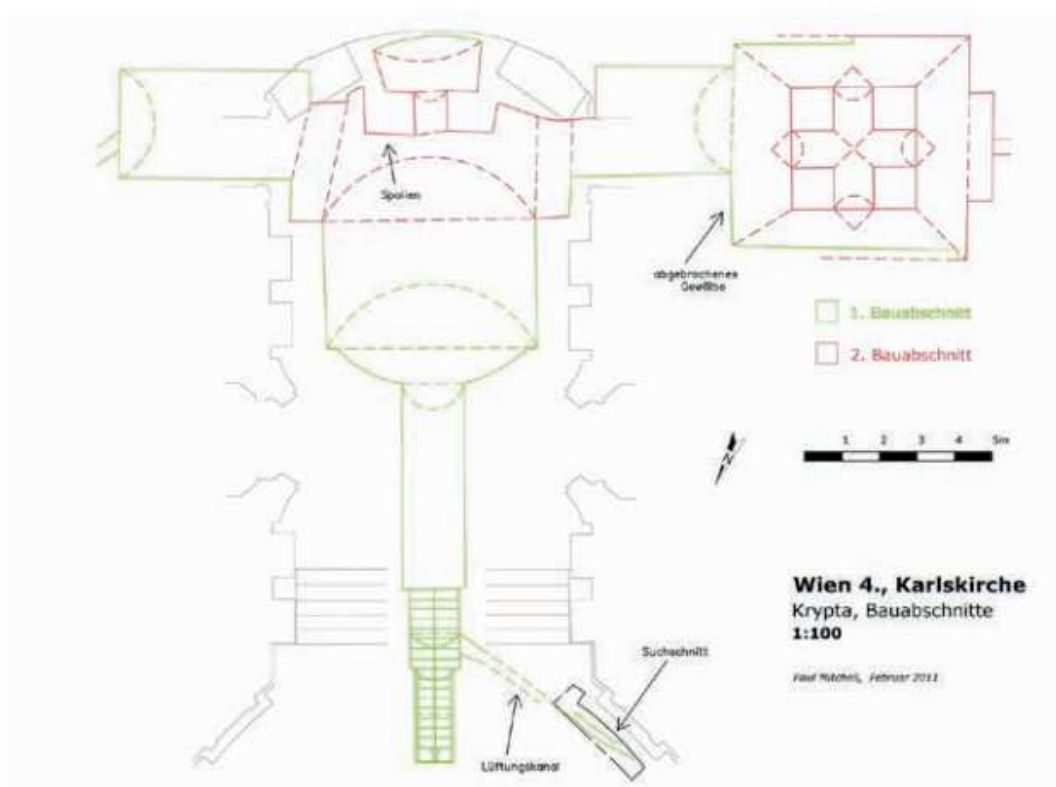


Abb. 58: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Baualterplan der Karlskirche, 1716-1737.



Abb. 59: Max Hegele, Friedhofskirche zum Heiligen Karl Borromäus, 1908-1910, 1110 Wien.



Abb. 60: Hans Zatzka, Altartriptychon und Wandgestaltung in der Friedhofskirche zum Heiligen Karl Borromäus, 1911, 1110 Wien.



Abb. 61: Hans Zatzka, Detail, Rechter Teil des Altartriptychon in der Friedhofskirche zum Heiligen Karl Borromäus, 1911, 1110 Wien.



Abb. 62: Carl von Stur, Die alte und die neue Gasbeleuchtung, 1900, Öl auf Leinwand, Wien Museum, 1010 Wien, Inventarnummer: 18316.



Abb. 63: Hans Zatzka, Wandgemälde in der Friedhofskirche zum Heiligen Karl Borromäus, 1911, 1110 Wien.



Abb. 64: Franz Pönninger, Zelinka-Denkmal, 1877, Bronze, 1010 Wien.

7.5 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 13.04.2025.

Abb. 2: Wienbibliothek Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N. 218970, in: Wien Geschichte Wiki, Lizenz: CC BY-NC-ND 4.0,
URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Datei:Karlueger.jpg> (zuletzt abgerufen am: 08.06.2025).

Abb. 3: Angelo Majo, Der heilige Karl Borromäus, in: Tiefenthaler Eberhard (Hg.), Hl. Karl Borromäus. Reformier – Heiliger – Vorbild. Katalog zur Ausstellung zum 450. Geburtstag im gräflichen Palast zu Hohenems, 2. Oktober bis 6. November 1988, Hohenems 1988, S. 11.

Abb. 4: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 13.04.2025.

Abb. 5a: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 13.04.2025.

Abb. 5b: Brüder Kohn KG (B.K.W.I.), Wien Museum Online Sammlung, Inventarnummer 245359,
URL: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/630951-wien-v-siebenbrunnen/>
(zuletzt abgerufen am: 18.05.2025).

Abb. 5c: WStLA, Fotos des Presse- und Informationsdienstes, FC1: 67229/7, MA 8 – Wiener Stadt- und Landesarchiv, in: Wien Geschichte Wiki, Lizenz: CC BY-NC-ND 4.0
URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Datei:Siebenbrunnen.jpg> (zuletzt abgerufen am: 08.06.2025).

Abb. 6: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 13.04.2025.

Abb. 7: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 13.04.2025.

Abb. 8a / 8b: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 13.04.2025.

Abb. 9a / 9b: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 13.04.2025.

Abb. 10a / 10b: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 13.04.2025.

Abb. 11: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 13.04.2025.

Abb. 12: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 13.04.2025.

Abb. 13: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 13.04.2025.

Abb. 14: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 13.04.2025.

Abb. 15: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 13.04.2025.

Abb. 16: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 13.04.2025.

Abb. 17: Láscar, Jorge, in: Wikimedia Commons, Lizenz: CC BY 2.0, 06.12.2014,
URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fontaine_Saint-Michel_%2822482857761%29.jpg (zuletzt abgerufen am: 06.06.2025).

Abb. 18: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 06.06.2025.

Abb. 19: Nachlass Josef Engelhart, Wienbibliothek Rathaus, Handschriftensammlung, ZPH 701/19 – 19/4.

Abb. 20: Nachlass Josef Engelhart, Bezirksmuseum Landstraße Wien, Konvolut 131.

Abb. 21: Nachlass Josef Engelhart, Wienbibliothek Rathaus, Handschriftensammlung, ZPH 701/19 – 19/4.

Abb. 22: Bisanz-Prakken, Marian, George Minne und die Wiener „Moderne“ um 1900, Band 16, Wien 2011, S. 7.

Abb. 23: Nachlass Josef Engelhart, Wienbibliothek Rathaus, Handschriftensammlung, ZPH 701/19 – 19/4.

Abb. 24: Nachlass Josef Engelhart, Wienbibliothek Rathaus, Handschriftensammlung, ZPH 701/19 – 19/4.

Abb. 25: Moroder, Wolfgang, in: Wikimedia Commons, Lizenz: CC BY-SA 3.0, 18.11.2018,
URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Obelisco_Fontana_dei_Fiumi_Piazza_Navona_Roma.jpg (zuletzt abgerufen am: 08.06.2025).

- Abb. 26:** Bonjoch, Oliver, in: Wikimedia Commons, Lizenz: CC BY-SA 3.0, 08.08.2007,
URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ljubljana_Mestni_Trg_Fontana.JPG
(zuletzt abgerufen am: 18.05.2025).
- Abb. 27:** Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 06.11.2024.
- Abb. 28a / 28b:** Nachlass Josef Engelhart, Wienbibliothek Rathaus, Handschriftensammlung, ZPH 701/19 – 19/4.
- Abb. 29:** Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 31.05.2025.
- Abb. 30:** Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 31.05.2025.
- Abb. 31:** Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 31.05.2025.
- Abb. 32:** Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 31.05.2025.
- Abb. 33:** Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 31.05.2025.
- Abb. 34:** Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 31.05.2025.
- Abb. 35:** Sauber, Wolfgang, in: Wikimedia Commons, Lizenz: CC BY-SA 3.0, 26.07.2008,
URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ny_Carlsberg_Glyptothek_-_Rodin_%C3%BCrger_von_Calais_1.jpg
(zuletzt abgerufen am: 18.05.2025).
- Abb. 36:** Nachlass Josef Engelhart, Wienbibliothek Rathaus, Handschriftensammlung, ZPH 701/19 – 19/4.
- Abb. 37:** Archiv der Wiener Werkstätte, MAK Sammlung Online, Inventarnummer WWF 112-65-1,
URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/aufsatz-mit-drei-knienden-putti-no-153_110040999
(zuletzt abgerufen am: 18.05.2025).
- Abb. 38:** Archiv der Wiener Werkstätte, MAK Sammlung Online, Inventarnummer WWF 112-57-1,
URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/aufsatz-mit-drei-hermen-no-128_110040997
(zuletzt abgerufen am: 18.05.2025).
- Abb. 39:** Archiv der Wiener Werkstätte, MAK Sammlung Online, Inventarnummer WWF 112-44-1,
URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/aufsatz-mit-bunten-blumen-no-75a-und-putto_110040993
(zuletzt abgerufen am: 18.05.2025).
- Abb. 40:** Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 15.05.2025.
- Abb. 41:** Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 17.05.2025.
- Abb. 42:** Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 17.05.2025.
- Abb. 43:** Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 17.05.2025.
- Abb. 44:** Nachlass Josef Engelhart, Wienbibliothek Rathaus, Handschriftensammlung, ZPH 701/19 – 19/2.
- Abb. 45:** Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 17.05.2025.
- Abb. 46:** Judt, Ewald, in: Austria-Forum, Lizenz: CC BY 4.0, 16.02.2012,
URL: https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Bilder_Wien/1030_Gedenktafeln/5228 (zuletzt abgerufen am: 09.08.2025).
- Abb. 47:** Burzer, Katja, San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom. Berlin/München 2011, S. 59.
- Abb. 48:** Burzer, Katja, San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom. Berlin/München 2011, S. 63.
- Abb. 49:** Burzer, Katja, San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom. Berlin/München 2011, S. 66.
- Abb. 50:** Burzer, Katja, San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom. Berlin/München 2011, S. 165.
- Abb. 51:** Burzer, Katja, San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom. Berlin/München 2011, S. 167.

Abb. 52: Burzer, Katja, San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom. Berlin/München 2011, S. 174.

Abb. 53: Burzer, Katja, San Carlo Borromeo. Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes im Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom. Berlin/München 2011, S. 172.

Abb. 54: Statua San Carlo, URL: https://www.statuasancarlo.it/portfolio_page/arona-statua-san-carlo-borromeo/ (zuletzt abgerufen am: 18.05.2025).

Abb. 55: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 17.05.2025.

Abb. 56: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 17.05.2025.

Abb. 57: Buchinger. Günther, Wiener Bauten Johann Bernhard Fischers von Erlach in der rezenten Bauforschung, in: Karner, Herbert / Schütze, Sebastian / Telesko, Werner (Hg.), Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) und die Baukunst des europäischen Barock, München 2022, S. 185-199, S. 190.

Abb. 58: Buchinger. Günther, Wiener Bauten Johann Bernhard Fischers von Erlach in der rezenten Bauforschung, in: Karner, Herbert / Schütze, Sebastian / Telesko, Werner (Hg.), Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) und die Baukunst des europäischen Barock, München 2022, S. 185-199, S. 191.

Abb. 59: C.Stadler/Bwag, in: Wikimedia Commons, Lizenz: CC BY-SA 4.0, 10.06.2015, URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simmering_\(Wien\)_-_Luegerkirche_\(2\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simmering_(Wien)_-_Luegerkirche_(2).JPG) (zuletzt abgerufen am: 08.06.2025).

Abb. 60: Judt, Ewald, in: Austria-Forum, Lizenz: CC BY 4.0, 29.05.2017, URL: https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Bilder_Wien/1110_Zentralfriedhof/3638 (zuletzt abgerufen am: 08.06.2025).

Abb. 61: Judt, Ewald, Detailausschnitt, in: Austria-Forum, Lizenz: CC BY 4.0, 29.05.2017, URL: https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Bilder_Wien/1110_Zentralfriedhof/3638 (zuletzt abgerufen am: 08.06.2025).

Abb. 62: Kainz, Birgit / Kainz, Peter, in: Wien Museum Online Sammlung, Lizenz: CC BY 4.0, URL: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/104960-die-alte-und-die-neue-gasbeleuchtung/> (zuletzt abgerufen am: 18.05.2025).

Abb. 63: Judt, Ewald, Detailausschnitt, in: Austria-Forum, Lizenz: CC BY 4.0, 29.05.2017, URL: https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Bilder_Wien/1110_Zentralfriedhof/3638 (zuletzt abgerufen am: 08.06.2025).

Abb. 64: Panajotov, Aline Natalie, aufgenommen am: 17.05.2025.

Creative Commons Lizenzen, verwendet in der Arbeit:

CC BY 2.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/deed.de>

CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

CC BY-NC-ND 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

CC BY-SA 3.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.de>

7.6 Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit untersucht den Karl-Borromäus-Brunnen im 3. Wiener Gemeindebezirk – ein bislang wenig beachtetes Denkmal, das religiöse Symbolik und politische Botschaften auf komplexe Weise verbindet. Entstanden zwischen 1904 und 1909 anlässlich des 60. Geburtstags von Bürgermeister Karl Lueger, geht der Brunnen auf den Künstler Josef Engelhart zurück und ehrt sowohl den Pestheiligen Karl Borromäus als auch Lueger selbst – und verbindet beide weit über ihre Namensverwandtschaft hinaus.

Ziel der Arbeit ist es, die symbolischen, ikonografischen und städtebaulichen Dimensionen des Brunnens zu analysieren und ihn in den künstlerischen und politischen Kontext Wiens um 1900 einzuordnen. Die dargestellten Szenen aus der Vita des Heiligen fungieren nicht nur als religiöse Narrative, sondern auch als subtile politische Allegorien. Weitere Bedeutungsebenen werden durch bisher vernachlässigte literarische und theologische Bezüge eröffnet – etwa zu Alessandro Manzoni's *I Promessi Sposi* und zu den christlichen Tugenden.

Vergleiche mit anderen Wiener Brunnenanlagen dieser Zeit verdeutlichen die besondere Stellung des Werks hinsichtlich Gestaltung, Themenwahl und Lage. Zudem wird eine mögliche Verbindung zu Habsburger Herrschern wie Kaiser Karl VI. aufgezeigt.

Die Arbeit liefert neue Perspektiven auf ein komplexes Gesamtkunstwerk und zeigt, wie Kunst um 1900 als Medium politischer Selbstdarstellung diene.

7.7 Abstract (English)

This thesis examines the Charles Borromeo Fountain in Vienna's 3rd district – a monument that has received little attention so far. It intricately combines religious symbolism with political messages. Created between 1904 and 1909 on the occasion of Mayor Karl Lueger's 60th birthday, the fountain was designed by the artist Josef Engelhart and honors both the saint Charles Borromeo and Lueger himself – linking them far beyond their shared name.

The aim of this study is to analyze the symbolic, iconographic, and urban dimensions of the fountain and to situate it within the artistic and political context of Vienna around 1900. The depicted scenes from the saint's life function not only as religious narratives but also as subtle political allegories. Additional layers of meaning emerge from previously neglected literary and theological references – such as to Alessandro Manzoni's *I Promessi Sposi* and to the Christian virtues.

Comparisons with other Viennese fountains of the period highlight the unique position of this work in terms of design, thematic choices, and location. Furthermore, a possible connection to Habsburg rulers such as Emperor Charles VI is explored.

This study offers new perspectives on a complex art work and demonstrates how art around 1900 served as a medium of political self-representation.