



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Schloss zu Breitenfurt.

Auf den Spuren eines verschollenen Kleinods“

verfasst von / submitted by

Kristiyan Stankov BA

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

Wien, 2022 / Vienna 2022

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 /
Masters degree programme Art History

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mich während meines Studiums und der Erstellung dieser Masterarbeit begleitet und unterstützt haben.

Mein Dank gebührt zuallererst meiner Betreuerin, Frau Professor Monika Dachs, die meine Leidenschaft für den Barock teilt und mir in zahlreichen Vorlesungen und Seminaren den richtigen Zugang zu dieser faszinierenden Epoche und ihrer Kunst gezeigt hat. Bei der Verfassung dieser Arbeit hat sie mir große Freiheit gegeben und mich gleichzeitig stets mit zielgerichteten Kommentaren, konstruktiver Kritik und wertvollen Anregungen auf den richtigen wissenschaftlichen Weg gebracht.

Außerdem möchte ich mich bei Herrn Helmut Schmitt bedanken, der ein umfangreiches Wissen über Breitenfurt und seine Geschichte besitzt. Er hat mein Interesse für das Schloss geweckt und mir anschließend wertvolle Informationen und Quellen zur Verfügung gestellt.

Ich möchte mich noch bei meinen Studienkollegen bedanken, die zu guten Freunden geworden sind, und im Speziellen bei Katharina Hoffmann, die mir bei der Verfassung dieser Arbeit mit wertvollen Hinweisen und Ratschlägen geholfen hat.

Abschließend möchte ich mich bei meiner großen Familie bedanken, die mich immer unterstützt und ganz speziell bei meinen Eltern, die mir das Studium erst ermöglicht haben.

Letztlich gilt mein ganz besonderer Dank meinem Partner, Harald Schöny, der mich durch Höhen und Tiefen begleitet und stets auf meiner Seite ist.

DIE WECHSELHAFTE GESCHICHTE DES SCHLOSSES ZU BREITENFURT	1
DIE BEDEUTUNG DES SCHLOSSES ZU BREITENFURT	4
EIN SELBSTERNANNTER ADELIGER	8
DER GARTEN.....	14
DER BAROCKE GARTEN IM WIENER RAUM.....	14
DER ARCHITEKTONISCHE GARTEN	17
DER BREITENFURTER SCHLOSSGARTEN.....	19
DAS SCHLOSS.....	26
REKONSTRUKTIONSVERSUCH DES URSPRÜNGLICHEN KOMPLEXES	30
EIN BAU IN MEHREREN PHASEN.....	40
INNENAUSSTATTUNG.....	47
DIE ERHALTENEN TEILE.....	50
DIE REPRÄSENTATIVE HAUSKAPELLE.....	50
DIE WAHL DES KIRCHENPATRONS.....	52
DANIEL GRANS HEILIGENHIMMEL	54
DANIEL GRANS ERSTES SAKRALES MONUMENTALWERK?	68
DAS HOCHALTARBILD ALS VORBOTE EINES MEISTERWERKES	70
DIE SPANNUNG EINER MOMENTAUFNAHME IM VERKÜNDIGUNGSALTAR	78
DER KREUZIGUNGSALTAR.....	84
DIE STUCKDEKORATION.....	90
KUNSTMARMOR UND ORNAMENTALER STUCK.....	91
DIE STUCKPLASTIKEN.....	95
DIE SAKRISTEI	105
DIE REKONSTRUIERTEN TEILE.....	109
DAS INTERIEUR DES CORPS DE LOGIS.....	109
ZU EBENER ERDE.....	111
DER KAISERSAAL.....	115
DIE BELLE ETAGE	125
CONCLUSIO.....	136
ANHANG	140
TESTAMENT DES GOTTSSELIGEN HERRN STIFTERS V. KIRCHNER	140
„INVENTARIUM ÜBER DAS SCHLOß ZU BRAITENFURT“	143
LITERATURVERZEICHNIS	166
ARCHIVALIEN UND NICHT VERÖFFENTLICHTE QUELLEN.....	173
ABBILDUNGSNACHWEIS.....	174
ABBLIDUNGEN.....	178
ABSTRACT	203

Die wechselhafte Geschichte des Schlosses zu Breitenfurt

Die österreichische Politik des 17. Jahrhunderts wurde von der Gefahr einer Auseinandersetzung mit dem Osmanischen Reich diktiert. Der erfolgreiche Ausgang der Zweiten Wiener Türkenbelagerung brachte eine gewisse Beständigkeit, die zu einem gesellschaftlichen Wandel vom militärisch dominierten Alltag zu einer höfischen Lebenslust führte. Die eingekehrte Stabilität und die explosiv angestiegenen Ressourcen, vor allem in den obersten Gesellschaftsschichten, führten zu einem regelrechten Bauboom, der sich in und um die Reichshauptstadt Wien in seiner feinsten Form entfalten konnte. Die neue militärische Sicherheit kam den Bauherren ganz gelegen, die nun auch außerhalb der schützenden, aber auch sehr beengenden Stadtmauer ihre neuen Domizile errichten lassen konnten. Das Gartenpalais sollte sich als die bestgeeignete Form eines solchen repräsentativen Sommerschlusses erweisen, das dem Hochadel als Fluchtort vor dem strengen Hofzeremoniell diente. Der künstlerische Nachholbedarf wurde schnell durch die aus dem Ausland kommenden oder dort ausgebildeten Architekten, Maler, Bildhauer, Stuckkateure, Freskant und Gartengestalter gestillt. Die Friedenszeiten brachten einen finanziellen Aufschwung auch für die Bürger, die als neu gebildete Mittelschicht, den Hochadel nachahmend, die Wiener Vorstädte mit suburbanen Gartenvillen säumten. Gregor Wilhelm Kirchner war einer dieser Bürgerlichen, die nach einer steilen Karriere einen beträchtlichen Wohlstand aufgebaut hatten. Seine Herkunft und Biographie liegen weitestgehend im Dunklen, seine berufliche Laufbahn hingegen ist ganz gut dokumentiert. Obwohl er einer bürgerlichen Familie abstammte, verkehrte er in den höchsten Kreisen und genoss eine merkwürdige Protektion, denn trotz zahlreicher Korruptionsvorwürfe erklomm er schnell und ungehindert die steile Karriereleiter. Seit 1713 bekleidete er die Position eines Ministerial-Banko-Deputationsbuchhalters bei der Wiener Stadt Banco, wodurch er einen einzigartigen Einblick in die gesamten Finanzen der Monarchie hatte. Dieser hohe Posten sollte ihm nicht nur einen beträchtlichen Wohlstand beschern, sondern auch Zugang zu den sowohl einflussreichen Persönlichkeiten als auch zu den besten Künstlern seiner Zeit. Nach 1714 nahm er den Bau eines Sommerschlusses im Wienerwald in Angriff, das zu seinem Lebenswerk und Denkmal werden sollte. Er scheute weder Kosten noch Mühen und die Bauarbeiten gingen sogar bis nach seinem Tod im Jahr 1735 weiter. Die Frage nach der Datierung der

einzelnen Bauabschnitte und Kunstwerke wird ein Schlüsselthema dieser Arbeit sein. An diesem seiner Zeit ungewöhnlichen Ort mitten im damals noch sehr wilden und menschenleeren Wienerwald errichtete er ein exzentrisches Lustschloss mit Terrassengarten nach der letzten Mode. Kirchner engagierte die jungen Künstlertalente, die wenig später die Epoche prägen sollten. Unter ihnen finden sich leuchtende Namen wie Daniel Gran, Bartolomeo Altomonte oder Georg Raphael Donner. Die Leitidee Kirchners, der keine Nachkommen hinterließ, war vermutlich von Anfang an eine Residenz zu bauen, die gut genug für den Kaiser sein sollte. Nach seinem Tod widmete er die Belle Etage seines Schlosses zur ausschließlichen Nutzung durch den Monarchen und seine Nachkommen. Dadurch zeigte er seine Dankbarkeit für eine Karriere eines ehrgeizigen Emporkömmlings, die so früher nicht möglich gewesen wäre. Seine Treue zeigte er auch durch eine ausgefallene Statue Kaiser Karls VI. die er beim Starbildhauer Georg Raphael Donner bestellte und in einem eigenen Saal aufstellen ließ. In einer Inventarliste aus den 1760er Jahren ist die luxuriöse Ausstattung des Schlosses überliefert, doch sie verrät auch, dass es 30 Jahre nach dem Tod des Bauherrn bereits verkommen war.¹ Das Schloss wurde nicht gepflegt, woraus entnommen werden kann, dass das Kaiserhaus die ihnen vermachte Residenz nicht nutzte. Aus dem einst prächtigen Garten mit seinen einzigartigen Wasserspielen war ein einziger Pflegefall entstanden, die Rohre, die den Untergrund durchzogen, bedrohten sogar die Struktur des Gebäudes. Im Laufe der Jahre wurde das Schloss zu einem teuren und zwecklosen Bau, der Unsummen für Reparaturkosten verschlang.

Das Areal des Breitenfurter Schlosses erfüllte eine Doppelnutzung, die ihm bereits Kirchner verliehen hatte. Die zahlreichen Korruptionsvorwürfe, die ihn ein Leben lang begleiteten und das fabelhafte Vermögen, das er hinterließ, lassen den Verdacht aufkommen, dass sein Geld nicht nur mit ehrlichen Mitteln verdient wurde. Entweder um sein schlechtes Gewissen zu beruhigen oder aus rein altruistischen Gründen, stiftete er ein Armenspital, das nach seinem Tod in einem speziell dafür errichteten Trakt seines Schlosses in Breitenfurt eröffnet wurde. Sein Vermögen im Wert von fast einer halben Million Gulden hatte er in einer Stiftung angelegt, woraus die Einrichtung finanziert

¹ *Inventarium über das Schloß zu Breitenfurth, und die dahin gehörigen Mobilien und andere Fahrnussen*, vom 13. August 1766, in: NÖLA, NÖ Reg, N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1762, N^o 35, rote Nummer 25. (siehe Anhang)

wurde. Eben diese Doppelnutzung könnte möglicherweise zum Verhängnis des Schlosses geworden sein, denn der Kaiser wollte bestimmt nicht sein Jagdschloss mit den Armen und Kranken teilen. Nach und nach verkam der Garten, dann auch das Schloss und schlussendlich wurde auch das Spital durch Kaiser Joseph II. aufgelöst. Somit war das Todesurteil des Gebäudes besiegelt, das an einen Privatmann verkauft wurde. Dieser konnte keine Nutzung für das pflegebedürftige Schloss finden und verkaufte es seinerseits an einem Spekulanten, der es um 1800 abreißen ließ und die Steine als Baumaterial weiterverkaufte. Als einziger Teil des repräsentativen Wohntraktes blieb die dem hl. Nepomuk geweihte Schlosskapelle erhalten. Diese war zur Ortskirche aufgestiegen und wurde deshalb vom Verkauf ausgenommen und blieb vom Abriss verschont. Sie ist als einziges Zeugnis der ehemaligen Pracht des Breitenfurter Schlosses geblieben. Allein ihr ausgefallenes Interieur hält die Erinnerung an einen kunstvollen Bau wach. Dieses Kleinod birgt bis heute noch einige Meisterwerke der großen Künstler seiner Zeit: Die Wände schmücken Bilder und Fresken von Daniel Gran und Bartolomeo Altomonte sowie feinste Stuckaturen, die vermutlich von der Hand Alberto Camesinas stammen.

Die Kirche blieb, doch die Erinnerung an das Schloss verblasste schnell. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war das ehemals ganz besondere und kunstvolle Schloss fast vollkommen in Vergessenheit geraten. Dank der Initiative des damaligen Priesters und der Unterstützung des Denkmalpflegers Albert Ilg wurde eine notwendige Restaurierung der Kirche in Angriff genommen. Letzterer unternahm die erste Erforschung des Schlosses, deren Ergebnisse in zwei Artikeln in den Jahren 1887 und 1890 publiziert wurden.² Erst in den 1970er Jahren rückte das Thema wieder ins wissenschaftliche Interesse, als die Kirchenfresken und Altarbilder von Eckhart Knab als Werke Daniel Grans erkannt wurden.³ In der lokalen Zeitschrift *Aus unserer Heimat* erschienen einige Berichte von Franz Österreicher, die sich mit unterschiedlichen Aspekten des Themas auseinandersetzten: von der Biographie des Bauherrn über die Geschichte des Schlosses bis hin zu einzelnen Werken der Kirchengestaltung. Wilhelm Twerdy fasste als erster alle neuen Erkenntnisse zusammen und publizierte sie 1980 im Heimatbuch *Breitenfurt*

² Ilg 1887; Ilg 1890.

³ Knab 1977.

und seine Geschichte.⁴ Dieser Eintrag ist als Überblick konzipiert und erfüllt die Ansprüche einer detaillierten Studie nicht. Nichtsdestotrotz ist dieser Text die bis dato bestrecherchierte und ausführlichste Publikation zu diesem Thema. Auf Twerdy gehen weitere wichtige Erkenntnisse und Entdeckungen bezüglich der Geschichte des Schlosses und der Biographie des Bauherrn zurück. Die jüngste Forschung zum Thema beschäftigt sich mit den Fresken und der Statue Donners und beschränkt sich auf zwei Artikel in den *Salzburger Barockberichten* aus dem Jahr 2001. Der Lokalhistoriker Helmut Schmitt hatte sich intensiv mit dem Thema auseinandergesetzt und einige Artikel zu einzelnen Aspekten rund um das Schloss in seinem Magazin *Historisches Breitenfurt* veröffentlicht.

Die vorliegende Arbeit soll alle bisherigen Erkenntnisse überprüfen, zusammenfügen und ergänzen. Die Bearbeitung der umfangreichen Primärquellen, wie Pfarrbücher und Spitalsakte soll eine möglichst vollständige Bestandsaufnahme aus erster Hand liefern, die mit dem bisherigen Stand der Forschung zu den einzelnen Bereichen verglichen wird. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Architektur sowie auf den dort ehemals oder immer noch vorhandenen Kunstwerken, die unumgänglich eine historische Kontextualisierung und eine Verknüpfung mit der Vita des Bauherrn erfordern.

Die Bedeutung des Schlosses zu Breitenfurt

„Ein schönes Jagdschloss ein paar Leugen von Wien entfernt. Der Garten, der dazu gehört, ist mit den schönsten Wasserkünsten geschmückt. Der Bauherr Seigneur Kirchner gründete ein Krankenhaus für ein Dutzend arme, alte Männer und Frauen. Vor seinem Tod machte er eine Spende an den Kaiser, seinen Herrn, von dem er die Ehre hatte, Kassier zu sein.“⁵

⁴ Twerdy, 1980.

⁵ „Belle Maison de plaisance à quelques lieues de Vienne. Le jardin qui y appartient, est orné des plus belles cascades. Le Sr. Kirchner, c'est propriétaire qui avoit fait bâtir cette Maison, y fonda tique da encore un hôpital pour douze pauvres vieillards & pour aurant de pauvres vieilles. Il fit du tout avant la mort une donation à l'Empereur, son Maitre, dont il avoit eu l'honneur d'être Caissier.“ (Hagedorn 1755, Fußnote S. 332-333).

So beschrieb als erster Christian Ludwig von Hagedorn das Breitenfurter Schloss in seinen 1755 publizierten *Lettre à un amateur*. Er hatte sich in das kleine Dorf nahe Wien begeben, um die sich dort befindende Statue Kaiser Karls VI., von der Hand des virtuoson Bildhauers Georg Raphael Donner geschaffen, zu besichtigen. Diese kurzen Zeilen stellen nicht nur die früheste Beschreibung des Breitenfurter Schlosses dar, sondern auch die ausgiebigste, die in einer zeitgenössischen Quelle zu finden ist. In zwei Sätzen schildert er seine Geschichte – vom Lustschloss zum Armenspital, das aber „mit den schönsten Wasserkünsten geschmückt“⁶ war. Hagedorn hatte nicht ahnen können, dass nur 50 Jahre später diese „belle maison de plaisance“⁷ dem Erdboden gleich gemacht wird. Eine logische Schlussfolgerung aus all diesen Fakten wäre, dass es sich beim Breitenfurter Schloss um einen ganz gewöhnlichen, provinziellen Landsitz handelte. Das Fehlen von Beschreibungen, Stichen oder irgendwelchen handfesten Beweisen sprechen gegen ein wertvolles und erhaltungswürdiges Gebäude, dessen Abriss zwar bedauerlich, aber trotzdem kein großer kunsthistorischer Verlust gewesen sei. Wäre da nicht die ehemalige Schlosskapelle, die der Zerstörung unberührt entkommen konnte. Sie steht als letztes Zeugnis dieses verlorenen Kleinods und wirft ein vollkommen anderes Licht auf das Schloss. Der Prunk und die künstlerisch herausragende Ausstattung dieser kleinen Kirche lassen eine vage Vorstellung von der Pracht des verschollenen Schlosses erahnen.

Es stellt sich die Frage, wie sich die Spuren dieses Bauwerks so schnell verlieren konnten. Die Antwort scheint sich in der Anhäufung ungünstiger Umstände und Zufälle zu verbergen, die dazu geführt hatten. Allen voran seine ungünstige Lage im damals noch sehr ursprünglichen Wienerwald, in Kombination mit der Tatsache, dass das Schloss in kaiserlichen Besitz übergegangen war, besiegelten seinen Untergang als Residenz. Testamentarisch war die Nutzung des Paradeapartments nach dem Tod des Bauherrn exklusive Kaiser Karl VI. und seinen Nachkommen vorbehalten. Dem standen aber mehrere Hindernisse im Wege: Einerseits war dem Gebäude ein Armenspital angeschlossen und der Kaiser hätte sein Schloss mit bis zu 40 Kranken teilen müssen,⁸

⁶ „est orné des plus belles cascades“ (Hagedorn 1755, Fußnote S. 332).

⁷ Hagedorn 1755, Fußnote S. 332.

⁸ Kirchner stellte seiner ehemaligen Wirtschafterin Frau „Caterina Beerin“ testamentarisch einige Zimmer zur Verfügung (siehe *Testament des gottseligen Herrn Stifters v. Kirchner* im Anhang, § *Zehendens*), weitere Räume des Haupttrakts wurden vom Spitalsverwalter benutzt (siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 2, verso, N^o1.)

andererseits befand sich die neue Sommerresidenz Schönbrunn nur wenige Kilometer von Breitenfurt entfernt. Während der Regentschaft Maria Theresias gingen einige der herausragendsten Bauten jener Zeit, wie Schloss Hof oder das Schloss Belvedere, in kaiserlichen Besitz über und natürlich rückte das Anwesen in Breitenfurt unumgänglich stark in den Hintergrund. Außerdem herrschte unter der Kaiserin eine intensive Bautätigkeit und für die ehrgeizigen Projekte, wie das neue Schloss Schönbrunn und Laxenburg, wurden Materialien und Ausstattungsgegenstände gebraucht, die von älteren Bauten bezogen wurden. Das vielleicht bekannteste Beispiel dafür ist die Schönbrunner Gloriette, deren Verzierungen größtenteils dem Schloss Neugebäude entnommen wurden.⁹ Dieses Schicksal drohte dem Breitenfurter Schloss mehrmals und auch wenn es scheinbar öfter knapp entkommen konnte, wurden die kunstvollen Gegenstände langsam zerstreut und sind heutzutage größtenteils verschollen.¹⁰ Der verheerendste Schaden erfolgte durch den Verkauf des Schlosses, der den Abriss bald nach sich zog und endgültig dazu beitrug, dieses Bauwerk fast vollkommen in die Vergessenheit zu verbannen.

Auch wenn es sich in Breitenfurt um ganz andere Maßstäbe als bei Schönbrunn, dem Belvedere oder Schloss Hof handelte, erscheint es umso überraschender, dass dort dieselben Künstler tätig waren. Die Arbeiten, die sie für Herrn Kirchner geschaffen hatten, zeichneten sich durch ihre herausragende Qualität aus, allen voran die Statue Kaiser Karls VI. von Georg Raphael Donner.¹¹ Es bleibt ungeklärt, wie ein Beamter ein solch ehrgeiziges und kostspieliges Projekt finanzieren konnte. Fast wichtiger erscheint die Frage aus welchen Gründen ihm dieses Vorhaben erlaubt wurde? In einer Zeit, in der Kunst und Architektur als wichtigstes Mittel zur Repräsentation von Macht und Status dem Adel

⁹ Lietzmann 1897, S. 101.

¹⁰ Das Schloss zu Breitenfurt wurde in zwei großangelegten Aktionen aller wertvollen und wiederverwertbaren Objekte beraubt. Mittels eines Dekrets vom 12.08.1766 verordnete Maria Theresia die *„famose Statua Kayzers Carl in das Belveder zu übersetzten, dann die schönsten Bilder von Altamundi gemahlen, in die Gallerie zu überbringen, und alle anderen Statuen, und Basi aus dem Garten, nacher Laxenburg zu transferieren, das grosse eiserne Gatter bei der Einfahrt könnte auch in andere Ort versetzt werden, nicht weniger den Allée Bäume, wann es zu Schönbrunn und Laxenburg gebraucht werden können, ohne Anstand genohmen werden können“*. (NÖLA, NÖ Reg. N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1762, № 35, rote Nummer 14.). Die Pfarrchronik berichtet vom zweiten Schritt im Jahr 1775, diesmal durch Kaiser Joseph II. angeordnet: *„In diesem Jahre wurde das steinerne Weeßen in dem Warten dieses Schloßes abgetragen, und die Steiner nach Schönbrunn abgeführt. Eben auch die Castanien Bäume wurden in diesem und fogendem Jahre ausgegraben und in den Auhgarten überbracht“*. (Pfarre St. Johann Nepomuk, Breitenfurt, *Protocollum Beneficii Breittenfurth. Caesare Rege*, S. 76.).

¹¹ Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4216.

vorbehalten war, baute sich ein Bürgerlicher, der vermutlich nie geadelt wurde, eine repräsentative Landresidenz. Dies bot viel Stoff für wilde Spekulationen, bis hin zum Gerücht, dass Kirchner ein illegitimer Sohn Kaiser Karls VI. gewesen sei.¹² Diese absurde Behauptung kann allein deswegen nicht stimmen, weil Kirchner 15 Jahre älter als der Kaiser war, dennoch zeigen diese Gerüchte, dass er eine ungewöhnliche Stellung in der Gesellschaft genoss und mit der althergebrachten Ordnung brach. Um dies zu veranschaulichen, eignet sich ein Vergleich mit Dr. Martin Edler von Hockge – ein Zeitgenosse Kirchners – der eine sehr ähnliche Laufbahn hatte. Hockge besetzte im Laufe seines Lebens viele wichtige Posten, unter anderem war er Landschreiber, Dekan der juristischen Fakultät der Wiener Universität und Prokurator der Hofkammer. Er wurde im Jahr 1709 geadelt und drei Jahre später machte er sich an den Bau seiner Villa suburbana in der Josefstadt, die seinem neuerworbenen Status unterstreichen sollte. Die Ähnlichkeiten mit Kirchner enden aber unerklärlicherweise damit: Hockge baute sich zwar ein repräsentatives Landhaus, aber bei weitem kein Schloss. Außerdem war ihm dies nur mithilfe von einer hohen Verschuldung möglich.¹³ Während Hockge in einer Mietwohnung in der Stadt lebte, kaufte Kirchner in einem Zeitraum von circa 15 Jahren das Stadthaus, das er bewohnte, seiner Ehefrau ab und ließ gleichzeitig ein ausgedehntes, repräsentatives Lustschloss bauen. Außerdem hinterließ er ein beträchtliches Vermögen, mit dem er eine Stiftung gründete. Die finanzielle Diskrepanz zwischen Kirchner und Hockge lässt sich nicht erklären, da sie beide höchste Beamtenposten bekleideten und der Erste sogar geadelt wurde, eine Ehre, die Kirchner nicht erwiesen wurde. Nichtsdestotrotz war er es, der solch eine Repräsentation mittels seines Auftretens und seiner Bauten für sich beanspruchte. Der fürstliche Pomp, den er auf den Tag legte, wurde ihm durch seinen Reichtum ermöglicht und scheinbar von oberster Stelle geduldet und sogar gefördert. Dies hat die Gerüchte angefeuert und sie kreisten nicht um seinen Reichtum, sondern das Recht nach öffentlicher Repräsentation.

¹² Ilg 1887, S. XXVI.

¹³ Berger 2006, S. 129.

Ein selbsternannter Adeliger

Die private Geschichte Gregor Wilhelm Kirchners liegt im Dunklen. Weder sein Geburtsort noch der Ursprung seines Reichtums lassen sich zurückverfolgen. Dieser Umstand scheint bereits zu seinen Lebzeiten nicht viel anders gewesen zu sein, wodurch die wilden Verschwörungstheorien rund um seine Herkunft und vermeidliche Verwandtschaft zum Kaiserhaus angefeuert wurden. Bekannt ist jedoch, dass Kirchners Lebensweg im Alter von 64 Jahren am 20.03.1735 in seinem Haus auf der Hohen Brücke in Wien endete.¹⁴ Daraus kann abgeleitet werden, dass er im Jahr 1670 oder 1671 auf die Welt gekommen war, der Ort bleibt jedoch unbekannt. Albert Ilg vermutete, dass er aus Prag stammen könnte. Sein einziges Indiz war aber lediglich die Wahl des hl. Nepomuk als Patron der Schlosskapelle.¹⁵ In seinem Testament erwähnt Kirchner seine „*beiden noch lebenden Schwestern zu Leobschitz Judith und Susanna*“¹⁶. Vielleicht stammte die Familie aus dem schlesischen Leobschütz (heute Głubczyce in Polen), sie war aber über die Länder der Habsburger Monarchie verteilt. Sein Bruder Max Michael, der auch im Testament vorkommt, war kaiserlicher Bergwerksverwalter zu Schemnitz (heute Banská Štiavnica in der Slowakei).¹⁷ Er bekleidete ebenfalls einen hohen Beamtenposten, woraus auf den gehobenen Status der Familie Kirchner zu schließen ist. Fakt ist aber, dass sie bürgerlicher Abstammung war. Max Michael wurde nie mit einem Adelsprädikat genannt. Gregor Wilhelm hingegen taucht in vielen, auch offiziellen Dokumente als *wohledelgeboren*¹⁸, *von* oder *de* Kirchner auf, was auf eine Erhebung in den Adelsstand hindeuten würde. Diese wurde allerdings in den Akten nicht vermerkt und hat

¹⁴ Wiener Stadt- und Landesarchiv, Totenbeschauprotokolle, 20. März 1735, S. 364.

¹⁵ Ilg 1887, S. XXVI.

¹⁶ Siehe *Testament des gottseligen Herrn Stifters v. Kirchner* im Anhang, § *Sechstens*.

¹⁷ Gregor Kirchner hatte seinem Bruder Max Michael 6000 fl. vererbt, dessen Zinsen er lebenslänglich beziehen durfte. Das Kapital selbst fiel seiner leiblichen Tochter Maria Anna zu. Im Falle, dass sie unverheiratet oder ohne Nachkommen versterbe, sollte dieses Geld, mit Abzug des Heiratsguts in Höhe von 1000 fl., wieder der Stiftung einverleibt werden. Sie ehelichte einen gewissen Herrn von Marzani und am 17.06.1743 wurde das Heiratsgut ausbezahlt. Ihr Vater hat die Zinsen der nun 5000 fl. bis zu seinem Tod am 17.06.1750 bezogen. Diese gingen dann an seine Erbin, die darüber bis 17.12.1770 verfügte, als sie selbst verstarb. Ihr Ehemann Herr von Marzani stellte der Stiftungskommission die Forderung, dass die 5000 fl. nun ihren gemeinsamen drei Kindern (Maria Franziska, Joseph Ignaty und Maria Caecilia) ausbezahlt werden. (NÖLA, NÖ Reg, N-Akten, K 3349, Fasz 9, 1770-1775, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1771, N^o 40.)

¹⁸ Wiener Stadt- und Landesarchiv, Totenbeschauprotokolle, 20. März 1735, S. 364.

wahrscheinlich auch nie stattgefunden. Kirchner selbst scheint sehr bedacht mit dem Thema umgegangen zu sein. Sein Testament zum Beispiel unterschrieb er auf Latein mit Gregori Guillhelmus Kirchner, wo das Prädikat überflüssig wäre, frühere Korrespondenz unterzeichnete er mit G. G. oder W. Kirchner. In seiner Schlosskapelle hingegen ließ er eine Kartusche mit seinen Initialen anbringen, wo ein „v“ für *von* eindeutig zu lesen ist. Außerdem führte er ein Wappen, das aber möglicherweise seiner Frau gehörte, die aus dem Geschlecht von Grana abstammte. Kirchner heiratete heimlich im Jahr 1703 im Wiener Schottenstift die zweifache Witwe Ana Christina von Syhn, geborene von Grana.¹⁹ Der Grund für die Geheimhaltung kann entweder eine nicht standesgemäße Ehe gewesen sein oder aber der große Altersunterschied. Der damals 32-jährige Kirchner nahm eine 24 Jahre ältere Dame mit mehreren Kindern aus früheren Ehen zur Frau. Es ist unwahrscheinlich, dass Kirchner sie wegen ihres Reichtums heiratete, denn ihr verstorbener Mann Christoph Rosenberger hatte große Schulden hinterlassen, die sie tilgen musste.²⁰ Die Ehe Kirchners blieb kinderlos, weshalb er sich vermutlich für die Spende seines gesamten Vermögens an den Kaiser entschlossen hat.²¹ Darüber hinaus kann aus seinem Testament entnommen werden, dass Kirchner in höchsten Kreisen verkehrte,²² doch vielmehr ist über sein Privatleben nicht bekannt.

Die berufliche Laufbahn Kirchners ist, im Unterschied zu den spärlichen Informationen über ihn als Privatperson, recht gut dokumentiert. Diese kann einige Unklarheiten um das Zustandekommen seines Vermögens als auch seine Nähe zum Hof enthüllen. Er ist um 1694 bei der niederösterreichischen Buchhalterei in kaiserlichen Dienst getreten, wo er

¹⁹ Unsere Liebe Frau zu den Schotten, *Traungsbuch. Jan. 1, 1700–Dec. 31, 1703*, S. 509.

Anna Christina war zuerst mit dem oberungarischen Proviantkommissar Wilhelm Syhn verheiratet, von dem sie zwei Kinder, Sigmund und Joseph, hatte. (Kais. Kön. heraldische Gesellschaft „Adler“ 1891, S. 217) 1788 ehelichte die verwitwete Anna Christina den Rat- und Kammerbuchhalter Christoph von Rosenberg(er), dem sie drei Kinder gebar: Maria Franziska Barbara (1689), Ferdinand Johannes (1691) und Johann Karl Anton (1694). (Unsere Liebe Frau zu den Schotten).

²⁰ Twerdy 1980, S. 106.

²¹ Kirchner hatte sich scheinbar bewusst entschieden sein Vermögen nicht den Kindern seiner verstorbenen Frau zu vererben. Von ihnen erwähnte er nur eines in seinem Testament, Johann Joseph Rosenberg. Ihm und seinen Kindern vererbt er 3000 fl mit Abzug eines bereits gegebenen Darlehns. (Siehe *Testament des gottseligen Herrn Stifters v. Kirchner* im Anhang, § *Viertens*.)

²² Die Prinzessin Ernestine von Hessen Rheinfels hatte ihm 3000 fl vererbt, die er aus seiner Schuld von 5000 fl ihr gegenüber abzog und nur die übrigen 2000 fl zu bezahlen verordnete. (Siehe *Testament des gottseligen Herrn Stifters v. Kirchner* im Anhang, § *Andertens*, § *Drittens*.)

für die Münz- und Bergwerksrechnung zuständig war.²³ Danach wurde er von Wien nach Kaschau (Košice in der Slowakei) und Nagybánya (Baia Mare in Rumänien) beordert, um die Münzprägung vor Ort zu prüfen. Zusätzlich erhielt er eine Verdoppelung des Jahresgehaltes von 200 fl auf 400 fl. Der Ausbruch des Spanischen Erbfolgekrieges im Jahr 1701 förderte seine Karriere und er bekam die ihm zuvor verwiesene Stelle eines Proviantbuchhalters.²⁴ Er wurde mit der Überprüfung der Abrechnungen des verstorbenen Proviantkommissars Johann Wilhelm Syhn beauftragt, bei dem es sich um den ersten Ehemann seiner zukünftigen Gattin handelte. Es gelang ihm, große Missstände aufzudecken, wodurch er dem Staat große Summen ersparte.²⁵ Zu dieser Zeit kamen auch die ersten Denunziationen gegen Kirchner auf, die ihm einerseits Übermut und andererseits Veruntreuung vorwarfen. Auch wenn sie damals als nichtig erklärt wurden, sollten ihn solche Vorwürfe ein Leben lang begleiten. Der Ausbruch des Aufstandes von Franz II. Rákóczi von 1703 führte zum Abzug aller österreichischen Beamten aus Ungarn und Kirchner musste arbeitslos nach Wien zurückkehren. Dort heiratete er gleich die nun zum zweiten Mal verwitwete Anna Christina, die er wahrscheinlich durch die Überprüfung des Falls Syhn, ihres ersten Ehemanns und seines Vorgängers in Ungarn, gekannt hatte.

Zwei Jahre später wurde ein Verfahren zur Überprüfung der Proviantverträge eröffnet, die Kirchner in Ungarn abgeschlossen hatte. Dabei wurden Unregelmäßigkeiten festgestellt, doch Kirchner wurde nicht zur Rechenschaft gezogen. Scheinbar waren seine Talente in Kriegszeiten wichtiger als die möglichen Vergehen aus der Vergangenheit.²⁶ Er wurde inzwischen zum Feld-Proviant-Buchhalter ernannt und war für die Militärversorgung der Truppen zuständig. Für diese Tätigkeit erhielt er einen jährlichen Lohn von 1500 fl.²⁷ Im Zuge des Krieges wurde Kirchner nach Bayern versetzt, wodurch sein Gehalt auf 180 fl im Monat erhöht wurde. Bald wurden aber Stimmen gegen ihn laut, dass er sich durch den Austausch eines langjährigen Heereslieferanten, der ihn besser

²³ Unpubl. Manuskript Wilhelm Twerdys aufbewahrt im Archiv der Gemeinde Breitenfurt, zit. nach Ronzoni 2001, S. 101.

²⁴ Twerdy 1986, S. 5.

²⁵ Unpubl. Manuskript Wilhelm Twerdys aufbewahrt im Archiv der Gemeinde Breitenfurt, zit. nach Ronzoni 2001, S. 101.

²⁶ Ronzoni 2001, S. 102.

²⁷ Twerdy 1986, S. 7.

bezahlte, zu bereichern versuche. Der Fall gelangte bis zum Kaiser, der gegen Kirchner und seinen Protegé entschied. Außerdem wurden im Zuge dessen weitere Verdachtshandlungen aus der Vergangenheit offenkundig. Trotz gravierender Vorwürfe gelang es Kirchner wiederum, sich jeglicher Konsequenzen zu entziehen. Alles weist darauf hin, dass er höchste Protektion genoss, aber das Glück stand ebenfalls auf seiner Seite. 1710 wurde in einer Untersuchung zweimal gegen ihn referiert und als sein Fall zu eskalieren drohte, starb Kaiser Joseph I. im Frühjahr 1711. Daraufhin wurde Kirchner von der Interims-Regentin Kaiserin Eleonore begnadigt. Im selben Jahr erhielt er wieder seine frühere Position in Ungarn.²⁸

Am 25.03.1714 bewarb sich Kirchner für die Stelle des Buchhalters bei der Wiener Stadt Banco und wurde wegen seiner Qualifikationen gleich am selben Tag angestellt.²⁹ Seine frühere Geschichte wurde aber nicht vergessen und alle seine Amtshandlungen wurden ganz genau überprüft.³⁰ Es verwundert, dass sein Gehalt nur 1000 fl jährlich betrug, wesentlich weniger als er an seinen früheren Positionen verdient hatte. Diese Summe sollte in den nächsten Jahren auf bis zu 2000 fl anwachsen, die trotzdem weitaus unter seinen Ausgaben für Gründe, Schloss, Stadthaus und einen luxuriösen Lebensstil lagen. In seiner neuen Position konnte Kirchner seine Talente im vollen Maße entfalten und sorgte dafür, dass die Wiener Stadt Banco lukrative Profite machte. Es gab einige Vorwürfe gegen ihn, doch sie wurden alle fallen gelassen. Die Diskrepanz zwischen Kirchners Vermögen und seinen offiziellen Einkünften muss nicht unbedingt auf illegale Geschäfte gründen. Wie seine Tätigkeit bei der Bank zeigt, war er ein geschickter Ökonom und wusste, wie Geld lukrativ angelegt werden konnte. Obwohl dies für Beamte zur Erzielung eigener Profite verboten war, hatte es Kirchner scheinbar trotzdem gemacht, denn an ihn ging ein persönlicher Befehl, solche Handlungen zu unterlassen.³¹ In den 1720er Jahren vergrößerte er kontinuierlich seinen Grundbesitz in Breitenfurt, wo er sein Schloss baute. Interessanterweise wurde 1724 der Wienerwald sowie das Salzkammergut und die Spiegelglasfabrik als Bürgschaft der Stadtbank übergeben und befanden sich nun unter der Jurisdiktion Kirchners. Es verwundert also nicht, dass die Wände seines Schlosses von

²⁸ Ronzoni 2001, S. 102.

²⁹ Ronzoni 2001, S. 102.

³⁰ Twerdy 1986, S. 10.

³¹ Twerdy 1986, S. 15.

zahlreichen Spiegeln und auch mit einigen Bildern Oberösterreichs geschmückt waren, wie im Kapitel zur Innenausstattung näher untersucht wird. Außerdem kaufte Kirchner in dieser Zeit viele Wiesen in Breitenfurt auf, deren Besitzer seit dem Türkeneinfall 1683 keinen Anspruch mehr gestellt hatten.³² Nach einem Vorschlag des Obristen, Hof- und Landesjägermeisters Graf Hardegg sollte die Straße von Liesing nach Breitenfurt „für Ihre Kaiserliche Majestät“³³ repariert werden, da sie „unpassierbar war, ohne incomodiert zu werden“³⁴. Praktischerweise führte sie von der Hauptstadt direkt zum Landschloss Kirchners und es verwundert wenig, dass ausgerechnet er mit der Projektleitung beauftragt wurde. Zu diesem Zweck erhielt er vom Magistrat der Stadt Wien 300 Dukaten, mit denen der Bau finanziert werden sollte.³⁵ Dieser Umstand führt zu der Frage, ob in die Errichtung des Schlosses auch öffentliche Gelder geflossen sind. Dies würde die Errichtung des angegliederten Armenspitals erklären, das erst nach dem Tod Kirchners seine Pforten öffnete. Unter diesem Umstand wäre es auch weniger verwunderlich, dass Kirchner sein gesamtes Kapital in eine Stiftung investierte und diese dem Kaiser vermachte. Ob dies aus reinem Altruismus geschah, oder eine Rückgabe veruntreuter Gelder war, lässt sich heute nicht mehr bestätigen. Die zahlreichen Korruptionsvorwürfe, die Kirchner sein Leben lang begleiteten, von denen er aber immer ohne Konsequenzen freigesprochen wurde, werfen einen Schatten auf seine Großzügigkeit.

Ein Jahr vor seinem Tod hatte der seit kurzem verwitwete Kirchner sein Testament verfasst. Er war kinderlos geblieben und hatte nur wenige lebende Verwandte und nahestehende Personen. Ihnen hinterließ er hohe Summen im unteren bis mittleren vierstelligen Bereich. Dies war aber nur ein Bruchteil seines Gesamtvermögens, das sich nach Abzug dieser Legate auf 345 189 Gulden belief.³⁶ Diese Summe war als Stiftung angelegt und sollte zum Unterhalt des von ihm gegründeten Spitals dienen, das erst nach seinem Tod in einem Teil seines Schlosses errichtet wurde. Das Paradeapartment

³² Twerdy 1986, S. 13.

³³ Hofkammerarchiv Wien, HKA, ad generalia Banco, S. 310-324. Benachrichtigung an den Kaiser, 12. Dezember 1728, zit. nach Ronzoni 2001, S. 102.

³⁴ Hofkammerarchiv Wien, HKA, ad generalia Banco, S. 310-324. Benachrichtigung an den Kaiser, 12. Dezember 1728, zit. nach Ronzoni 2001, S. 102.

³⁵ Twerdy 1986, S. 15.

³⁶ NÖLA, NÖ Reg, N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1762, № 35, rote Nummer 24.

widmete er zur ausschließlichen Nutzung durch den Kaiser während seiner Jagdausflüge. Dieser machte aber vermutlich nie Gebrauch davon. Zweifelsohne handelte es sich dabei um Kirchners Lebenswerk, womit er versucht hatte, sich ein Denkmal zu errichten. Für die Ausstattung seines Lustschlosses hatte er keine Kosten gescheut und die besten Künstler seiner Zeit engagiert, vermutlich mit der Präsumption, dass diese des Kaisers würdig sein sollte. In seiner Villa suburbana hatte Kirchner seinen Reichtum und seine Exzentrik zur Schau gestellt. Das Gebäude hatte einen buchstabenähnlichen Grundriss, ein W, das vermutlich für den Vornamen des Bauherrn, Wilhelm, stand. Zudem verfügte der Garten über außergewöhnliche Wasserkünste in großer Anzahl, die für den Wiener Raum eine wahre Rarität waren. Schließlich führte eine eigens angelegte Straße zu diesem Kleinod. Man kann also durchaus behaupten, das Breitenfurter Schloss war von herausragender Qualität.

Der Garten

Der barocke Garten im Wiener Raum

Wien ist berühmt für seine Gartenkunst, doch diese fußt nicht auf einer ununterbrochenen Tradition. Sie ist das Resultat kurzer Blütezeiten, gefolgt von vernichtenden Katastrophen und wiederum von erneutem, schnellem Aufschwung. Im späten 16. Jahrhundert legte Kaiser Maximilian II. den Grundstein für das Gartenschloss Neugebäude, dessen blumenbesetzte Terrassen die Hänge zur Donau hinab zierten. Doch bald darauf wurde es dem Verfall preisgegeben, „da man dergleichen abenteuerliche Gebäude nicht mehr aestimiret[e]“³⁷. Die kriegerischen Auseinandersetzungen des 17. Jahrhunderts verlangsamten den Einzug und die volle Entfaltung des Barock in Österreich. In der kurzen Verschnaufpause zwischen dem Dreißigjährigen Krieg und der Zweiten Türkenbelagerung entstanden vor den Toren Wiens drei Prachtgartenanlagen, die den Geist und Stil der Zeit repräsentierten. Das waren die kaiserlichen Residenzen Katterburg, die Alte und die Neue Favorita. Die Zweite Türkenbelagerung und die Vernichtung der Vororte zog auch diese Gärten in Mitleidenschaft, aber nur um sie dann, der letzten Mode folgend, prächtiger und schöner wiederherzustellen.

Der glorreiche Sieg über das Osmanische Reich im Jahr 1683 war der Wendepunkt, der dem endgültigen Siegeszug des internationalen Barockstils in die Residenzstadt Tür und Tor öffnete. Es boten sich die idealen Voraussetzungen für die Entwicklung einer einzigartigen, hochbarocken Architektur in und vor allem außerhalb der Altstadt. Wien war zum Anziehungspunkt für Künstler aus ganz Europa geworden, die hier im Dienst einer relativ großen Oberschicht standen, die in Sachen Repräsentation viel nachzuholen hatte und über die entsprechenden finanziellen Mittel verfügte.

Zu dieser Zeit hatte Versailles mit seiner immensen Gartenanlage schon längst seinen Platz als das Nonplusultra der herrschaftlichen Repräsentation und des *bon goût* eingenommen. Diese Symbiose zwischen Architektur und gezähmter Natur, als deren natürliche Verlängerung, markierte den Vollzug eines Wandels, der bereits seit der Renaissance spürbar war: Die strenge Trennung von Nutz- und Lustgarten war somit erreicht.³⁸

³⁷ Küchelbecker 1732, S. 853.

³⁸ Berger 2016, S. 95.

Der Erzfeind Frankreich war zwar dem vom Krieg geplagten Habsburgerreich in Sachen Architektur und Gartenkunst weitaus überlegen. Dennoch wussten die Baumeister und Gestalter am Kaiserhof in Wien daraus einen Vorteil für sich zu gewinnen. Sie bedienten sich des bereits vorhandenen Wissens und der gesammelten Erfahrung ihrer Kollegen und blickten nicht nur in den Westen, sondern auch in den Süden, von wo aus seit der Renaissance die Mode diktiert wurde. Dies wird besonders im Idealentwurf Fischer von Erlachs für eine Kaiserresidenz anstelle der zerstörten Katterburg sichtbar. Dieser größtenwahnsinnige Plan wurde nie verwirklicht, es entstand aber an dieser Stelle das viel kleinere Schloss Schönbrunn, das zwar von Versailles inspiriert war, aber auch die Errungenschaften des internationalen Barock verkörperte. Der in Italien ausgebildete Fischer von Erlach, der die Pläne anfertigte, entwarf auch einen Garten. Mit der Umsetzung wurde aber schlussendlich der Franzose Jean Trehet beauftragt, der ein Schüler des Gartenarchitekten Ludwig XIV. André Le Nôtre, war.³⁹

Die Wiener Kunstschaaffenden und Mäzene wussten aus der leicht verspäteten Entwicklung schnell einen Vorteil für sich zu gewinnen. So entstand auf dem Gebiet der Landschaftsarchitektur eine interessante Mischung aus den modernsten Tendenzen der Zeit. Es etablierte sich eine italienische Terraingestaltung, die im Terrassengarten ihre Entfaltung fand. Die nun geebneten und befestigten Hänge um die Hauptstadt wurden nach der letzten französischen Mode mit verschlungenen Blumenparterres und Bosketten verziert und von Wasserkünsten und Kaskaden durchzogen.⁴⁰ Die vielen Anstöße von außen regten die Kreativität der Gartenarchitekten auch hierzulande an, die nun diese Konzepte aufgriffen und weiterentwickelten. Dies manifestierte sich in den als Stiche publizierten Entwürfen des kaiserlichen Gartenarchitekten Johann Georg Hätzl.⁴¹

Ein weiteres Spezifikum der Wiener Gartenkunst ist ihre Diversität. Diese erstreckte sich von den bürgerlichen Landhäusern in den entfernteren Vorstädten über die kleinadeligen suburbanen Villen bis hin zu den großfürstlichen Gartenpalais auf den Hängen um die Altstadt. Im Jahr 1725 wurden um Wien 1754 Gärten gezählt. In Anbetracht der Tatsache, dass 1683 all diese Gebiete dem Erdboden gleich gemacht worden waren, ist das eine unglaubliche Dichte.⁴² Die herausragendsten Beispiele sind zweifelsohne das Gartenpalais Mansfeld-Fondi (später

³⁹ Kobald 1924, S. 22.

⁴⁰ Berger 2016, S. 126.

⁴¹ Hätzl um 1720.

⁴² Mitterdorfer 1725; Berger 2016, S. 106.

Schwarzenberg) und das angrenzende Schloss Belvedere, die an Pracht und Repräsentation den kaiserlichen Residenzen in nichts nachstanden oder sie sogar übertrafen. So etwas war in Frankreich Ludwigs XIV. undenkbar, denn keiner seiner Untertanen durfte heller leuchten als der Sonnenkönig selbst. Er sorgte dafür, indem er beispielsweise seinen Finanzminister Nicolas Fouquet inhaftieren ließ, nachdem er sich bei einer Gartenfeier mächtiger und opulenter als der König zu inszenieren gewagt hatte. Dieses Fest, das am 17. August 1661 stattgefunden hatte, stellte in zweierlei Hinsicht einen Divergenzpunkt dar: Einerseits markierte es den Moment, ab dem in Frankreich die ganze Kunstszene allein und primär im Dienst des Königs stand, andererseits war nun die Verschmelzung von Garten, Architektur und Festkultur endgültig vollzogen.⁴³

⁴³ Howald 2011, S. 189.

Der architektonische Garten

Mehr als in jeder Epoche davor bedurfte der barocke Garten eines architektonischen Grundrisses. Die komplexe Terrassierung erforderte nicht nur eine genaue Planung, sondern auch zahlreiche bauliche Maßnahmen. Die einzelnen Ebenen wurden durch Futtermauern verstärkt, Rampen und Treppenanlagen zur Überwindung der Höhenunterschiede mussten angelegt werden und das technische Glanzstück stellte vor allem die Hydraulik zur Speisung der Wasseranlagen dar.⁴⁴ Die Hauptkomponente, die die Struktur des barocken Gartens ausmachte, war eine gerade Achse, die das ganze Gelände durchzog. Am deren Ende dieser befand sich das Glanzstück der Anlage: das Schloss selbst oder ein imposantes Belvedere. Die direkte Sicht war gelegentlich, vor allem in Frankreich, durch einen kleinen Pavillon oder ein Gitter verhindert. Dadurch sollte der Überraschungseffekt durch das Erblicken des Schlosses gesteigert werden.⁴⁵ Auf beiden Seiten der Zentralachse breiteten sich spiegelsymmetrisch angelegte Blumenfelder und Boskette aus, die *Räume unter freiem Himmel* darstellten. Die bunt bepflanzten Carrés repräsentierten eine Art natürlichen Teppich. Mit ihren verschlungenen Mustern ähnelten sie feinen Stickereien und wurden deshalb als Broderien bezeichnet.⁴⁶ Trotz ihrer Schönheit hatten sie den Nachteil, frei von Bäumen oder jeglicher schattenspendenden Konstruktion zu sein. Als einzige Abkühlung dienten die Springbrunnen und Wasserspiegel. Als intime Rückzugsorte boten sich die kleinen, in Rasterform bepflanzten und zurechtgestutzten Lustwäldchen an, die sogenannten Boskette. In dieser *Architektur* unter freiem Himmel stellten sie kleine Kabinette dar, die um die großen *Paraderäume* – die Blumenparterres – angeordnet waren.⁴⁷ Es gab zwei weitere Komponenten, die den architektonischen Charakter des Gartens unterstreichen sollten, auf die in Wien besonders viel Wert gelegt wurde: Treillagen und Skulpturengärten. Die ersten stellten lange Holzkonstruktionen dar, die mit Grünpflanzen oder Rosen bedeckt waren und lange schattige

⁴⁴ Neben Anweisungen zur Gartenanlegung und Muster für Blumenparterres erklärte Dézallier D'Argenville die Anlegung von Terrassen und veranschaulicht diese mit Stichen (Dézallier D'Argenville 1709, Planche G, S. 116). Dieses Buch sorgte für Furore und wurde mehrfach verlegt und übersetzt. Dieses und ähnliche Vorlagenwerke und Anleitungen dienten zur schnellen internationalen Ausbreitung des Gartens à la française. (Schroeter Gothein 2014, S. 111.)

⁴⁵ Neubauer 1966, S. 37.

⁴⁶ Neubauer 1966, S. 31-40.

⁴⁷ Berger 2016, S. 95.

Flaniergalerien bildeten.⁴⁸ Weiters bevölkerten zahlreiche mythologische Skulpturen die Wiener Gärten, dennoch wurde mehr Wert auf die Quantität als auf die Qualität dieser Staffagen gelegt.⁴⁹

Die letzte Hauptkomponente des Barockgartens waren die Wasseranlagen. Bereits seit der italienischen Renaissance waren sie zu einem unentbehrlichen Teil der Gartenkunst geworden. Im Barock dienten sie nun zur Gliederung des Geländes. Vermehrt wurden Brunnen und Grotten als *point de vue*, als krönender Abschluss von Blickachsen und Alleen, eingesetzt.⁵⁰ Während es in Frankreich große Kanäle oder ganze Wasserparterres, *parterres d'eau*, gab, beschränkte sich der Wiener Garten hauptsächlich auf Brunnenanlagen oder Grotten, womit er als eher wasserarm galt. Ein besonderer Brunnentypus genoss hier aber eine große Beliebtheit: Die Kaskade fügte sich ausgezeichnet in den Terrassengarten und wurde gerne zur sanften Überwindung der Höhenunterschiede eingesetzt.⁵¹ Eine Alternative boten die sogenannten Grotten, Wasserhöhlen-ähnliche Räume aus grob behauenen Stein, die in die Futtermauern eingebaut wurden.⁵²

⁴⁸ Im Schloss Schönbrunn sind diese auf beiden Seiten des Gebäudes bis heute erhalten.

⁴⁹ Neubauer 1966, S. 37; Schroeter Gothein 2014, S. 173.

⁵⁰ Lyons 2019, S. 92.

⁵¹ Zech 2010, S. 28.

⁵² Reste solch eines Grottenbrunnens haben sich im Garten des Gartenpalais Schwarzenberg erhalten, dieser wurde von Salomon Kleiner in einem Stich festgehalten (Abb. 4).

Der Breitenfurter Schlossgarten

Das Schloss zu Breitenfurt war zweifelsohne als Sommerresidenz geplant. Seine Lage mitten im Wienerwald bot die idealen Voraussetzungen für einen Zufluchtsort vor der Sommerhitze in der eng bebauten Innenstadt. In solch einer Villa suburbana war der Garten ein unentbehrlicher Teil des Gesamtkomplexes und als ephemere Verlängerung des Gebäudes geplant. Es ist fraglich, wie lange diese kurzlebige, barocke Symbiose in Breitenfurt tatsächlich bestand. Immerhin lagen zwischen der Fertigstellung des Schlosses und dem Tod des Erbauers vermutlich weniger als 10 Jahre. Gegen Mitte des Jahrhunderts war der Garten bereits dem Verfall preisgegeben, wie aus den erhaltenen Akten zu entnehmen ist.

Es erscheint wenig überraschend, dass sich Kirchner für den Typus eines Lustgartenschlosses entschieden hatte. In diese Zeit wurden in und um Wien solche Bauten in Rekordtempo aus dem Boden gestampft. Während die meisten Sommerresidenzen in den Vorstädten oder im flachen und sumpfigen Marchfeld entstanden, wählte Kirchner eine Lage mitten im Wienerwald aus. Diese damals noch kaum berührte und dünn besiedelte Landschaft schuf für Architekten und Gärtner ganz andere Voraussetzungen und stellte sie vor neue Herausforderungen. Die Gliederung des Gartens in Terrassen wird, in Anbetracht der natürlichen Gegebenheiten des Terrains, schnell begreiflich. Der leicht ansteigende, östliche Hang entlang der neugebauten Straße aus Wien bot die optimale Kulisse für ein Schloss auf der Spitze des Hügels mit weitem Ausblick. Das Grundstück war von beiden Seiten von Zuflüssen des Liesingbaches flankiert, wie aus zeitgenössischen Karten zu entnehmen ist.⁵³ Die Breitenfurter Straße reichte bis zur untersten Spitze der kirchnerschen Parzelle, wo sie eine Kurve nach rechts machte, um diese zu umgehen. Dadurch erhielt das Grundstück einen trapezförmigen Grundriss, der unumgänglich Assoziationen mit den Gärten vom Schloss Belvedere oder dem Palais Schwarzenberg hervorruft. Kirchner setzte den geraden Verlauf der

⁵³ Josephinische Landesaufnahme (1763-1787), (23.03.2020), URL: <https://mapire.eu/de/map/firstsurvey-lower-austria/>.

Breitenfurter Straße auf seinem Grundstück in Form einer von Kastanienbäumen flankierten Allee, die durch den Garten zum Schloss führte, fort.⁵⁴

Das vor kurzem aufgefundene Inventar aus dem Jahr 1766 berichtet, dass diese Allee zu einem schmiedeeisernen Tor führte, das den Übergang zum Garten markierte.⁵⁵ Der Grundrissplan zeigt eine verspielte Einfahrt in T-Form (Abb. 1). Das Tor selbst hatte drei Öffnungen, die durch gemauerte Pfosten voneinander getrennt waren. Die Kutscheneinfahrt in der Mitte war mit einem „*grossen eisernen Gatter*“⁵⁶ versehen. Ein Vergleich mit dem schmiedeeisernen Tor des Schlosses Belvedere, das eine ähnliche Grundstruktur aufweist, gibt eine Orientierung wie dieses ausgesehen haben könnte (Abb. 2). Als die Kaiserin die Auslagerung der Wertgegenstände aus dem Breitenfurter Schloss im Jahre 1766 freigab, wurde das Tor explizit erwähnt, woraus auf eine besonders kunstfertige Verarbeitung zu schließen ist. Ob und wohin das Gatter versetzt wurde bleibt ungewiss, denn bei der Versteigerung des Schlosses 1789 taucht es unter den aufgelisteten Wertgegenständen in der Auktionsannonce jedenfalls nicht mehr auf.⁵⁷

In beiden Ecken des Gartens, links und rechts vom Tor, befanden sich zwei kleine Häuser, die in leicht abgeänderter Form bis heute bestehen.⁵⁸ Das linke war die Einsiedelei und das rechte die Gärtnerei. Zwischen der Gartenmauer und den Gebäuden gab es einen Grünstreifen, der als sogenannter Zwinger fungierte. Zur Allee hin war er mit Blumen bepflanzt und hinter den Häusern durften der Einsiedler und der Gärtner Gemüse für den eigenen Gebrauch anbauen.⁵⁹

Die erste Gartenterrasse unmittelbar hinter dem Eingangstor war durch eine breite Auffahrtsrampe in zwei symmetrische Hälften geteilt. Die zwei Parterres waren nach der letzten französischen Mode mit jeweils sechs Broderiefeldern geschmückt, die nur teilweise im Plan eingezeichnet sind. Die restlichen sind nur als Kontur angedeutet. Die

⁵⁴ In der sogenannten Schlossallee in Breitenfurt hat sich diese Struktur bis heute bewahrt.

⁵⁵ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 1, recto, №1.

⁵⁶ NÖLA, NÖ Reg. N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1762, № 35, rote Nummer 14.

⁵⁷ Wiener Zeitung 16.09.1789, S. 2382.

⁵⁸ Die erhaltene Fotografie der Einsiedelei aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert (Abb. 3) stimmt mit den Beschreibungen aus dem Inventar überein. Seitdem sind allerdings weitgreifende bauliche Veränderungen durchgeführt worden.

⁵⁹ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 1, recto, №2.

Muster der Broderien, ihre Form und Anordnung verkörpern den Zeitgeschmack und können teilweise auf Vorlagen aus dem damaligen Standardwerk zur Gartengestaltung *La théorie et la pratique du jardinage* von Dézallier D'Argenville zurückgeführt werden.⁶⁰ Zwischen den ersten vier Feldern war je ein Bolin, eine mit Blumen besetzte und mit kleinen Springbrunnen flankierte Vertiefung, eingebettet. Weiter hinten befand sich ein großer, mit steinernen Platten ausgelegter Wasserspiegel. In zwei halbrunden Ausbuchtungen zu beiden Enden des Bassins sprangen 15 Meter (acht Klafter) hohe Fontänen empor und auf den Längsseiten waren wasserspeiende Figuren angebracht.

Zwei „Galerien“⁶¹ erstreckten sich auf beiden Seiten entlang der unteren Parterres, von der Einsiedelei, respektive der Gärtnerei, bis zur Futtermauer. Es wird nicht explizit erwähnt, ob es sich dabei um massiv gebaute Gänge oder um Holzpergolen handelte. Aller Wahrscheinlichkeit nach waren es die für die Wiener Gartenkunst typischen Treillagen aus Holzlatten. Diese ephemeren Galeriengänge dienten in Breitenfurt zur Präsentation von insgesamt 64 „gemahlte[n] Bilder[n] unterschiedlicher Eremiten“⁶², die nur über den Sommer ausgestellt waren und im Winter in der Eremitage aufbewahrt wurden. Die Pergolen waren in der Mitte unterbrochen, um Zugang zu zwei an der Gartenmauer angebrachten Diana-, respektive Neptunbrunnen zu gewähren. Als einzige natürliche Schattenspender im sonst flach bepflanzten Garten waren den Treillagen zwei Baumspaliere vorgesetzt. Ansonsten sorgten die zahlreichen Wasserkünste für eine angenehme Erfrischung.

Die Treillagen führten zum Absatz zweier Stiegen, die an der mit Steinplatten kaschierten Futtermauer angebracht waren. Es handelte sich hierbei um italienisch angehauchte, zweiläufige Treppenanlagen. Diese verbanden die untere Gartenterrasse mit dem Platz vor dem Schloss. Um den weiten Lauf der Stiegen bei einem geringen Niveauunterschied zu ermöglichen, wurden vier Treppenabsätze eingefügt, die mit großen, steinernen Wandnischen verziert waren. Eine davon hängt heute noch an der nackten Futtermauer als einziges Relikt dieser einst prächtigen Stiege (Abb. 17).

Im konkav geformten Bereich zwischen den Treppenläufen der großen Stiegen befanden sich auf beiden Seiten hochspringende Grottenbrunnen. Diese werden im Inventar als die

⁶⁰ Vgl. Dézallier D'Argenville 1709, Planche 1, Planche 4.

⁶¹ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 1, recto und verso, №2.

⁶² Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 1, recto, №2.

„Beerl-Wässer“⁶³ geführt und verdanken höchstwahrscheinlich ihren Namen der Tatsache, dass sie aus großen Muscheln hervorquollen. Eine weitere Möglichkeit wäre eine auf dem Wasserstrahl freischwebende Kugel, die wie eine Perle aus der Muschelschale emporgehoben wurde. Ein solches kuriose Wasserschauspiel hat sich im Schloss Hellbrunn bei Salzburg erhalten. Beeindruckende Reste der Grotten dürften bis ins späte 19. Jahrhundert sichtbar gewesen sein, da sie Albert Ilg vor Ort mit großer Bewunderung beschrieb. Er bemerkte, dass er kein österreichisches Vergleichsbeispiel kenne, das „so mächtig an Italien und seine barocke Gartenkunst gemahnen würde“⁶⁴. So selten solche Grottenbrunnen waren, gab es sie dennoch auch andernorts in Wien, wie beispielsweise im Palais Schwarzenberg, wo Salomon Kleiner die Anlage in einem Kupferstich festgehalten hatte (Abb. 4).⁶⁵ Während es im Dresdner Zwinger ein Nymphäum und einen ganzen Grottensaal gab, beschränkten sich diese höhlenartigen Naturnachahmungen in den Wiener Gärten lediglich auf vereinzelte Brunnen und Kaskaden.⁶⁶ Solche Grotten wurden gerne als Übergang zwischen den Gartenterrassen eingesetzt, indem die Wände mit grob behauenen Steinen verkleidet und mit kleinen Nischen verziert wurden. Beispiele dafür sind nur aus den gehobenen Gärten der Zeit überliefert wie das bereits erwähnte Palais Schwarzenberg sowie die untere Kaskade des Belvedere, die große Kaskade im Schloss Hof oder eine Grotte im Gartenpalais Schönborn. Das Breitenfurter Schloss reiht sich somit in die Tradition der großen Barockgärten auch wegen seiner Kaskade ein. Diese imposante Struktur war in der Mitte der Auffahrtsrampe platziert und bestand aus zwei ineinanderfließenden Bassins. Das untere hatte eine schlanke Trapezform, die in einer halbkreisförmigen Auskerbung mündete, worin eine dichte Figurengruppe angesiedelt war. Das obere Auffangbecken wies einen verspielteren Umriss auf, die vor und zurück springenden Wände liefen zur Mitte enger zusammen und ergaben eine Sanduhrform. Die oberen Kanten waren abgerundet und mit zwei Fontänen versehen. An der Spitze befanden sich „verschiedene grosse Statuen mit daraus springende[n] Wässern“⁶⁷. Darüber, an der höchsten Stelle der Kaskade, stand ein

⁶³ Siehe Anhang: „Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt“, fol. 2, recto, №2.

⁶⁴ Ilg 1890, S. 216.

⁶⁵ Diese Grotte hat sich als eine der letzten im Wiener Raum bis heute erhalten.

⁶⁶ Neubauer 1966, S. 52-53.

⁶⁷ Siehe Anhang: „Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt“, fol. 2, recto, №2.

Schalenbrunnen, aus dem die unteren Becken gespeist wurden. Von dieser ehemaligen Pracht sind heute keine Spuren mehr erhalten, was bereits im frühen 19. Jahrhundert der Fall gewesen zu sein scheint. Wie im *Franzsiszeischen Kataster* aus dem Jahre 1819 ersichtlich, wurde die gerade Allee, die ursprünglich bis zum Gartentor führte, nun bis zum ehemaligen Schlossplatz verlängert, indem sie direkt über der verschwundenen Kaskade verläuft (Abb. 5).

Die Pracht des Breitenfurter Gartens findet in einigen wenigen Zeitdokumenten Anerkennung. Die früheste stammt von Christian Ludwig von Hagedorn aus seinem 1755 veröffentlichten Werk *Lettre à un amateur de la peinture*. Bei der Beschreibung der Werke Raphael Donners erwähnt er in einer kurzen Fußnote den Standort der Apotheose Kaiser Karls VI. Dabei hebt er die „*plus belles cascades*“ dieser „*belle Maison de plaisance*“ hervor.⁶⁸ Ilg, dem die Existenz der großen Kaskade nicht bekannt war, nahm an, dass es sich dabei um die Grottenbrunnen handelte.⁶⁹ Damit hatte er nicht ganz Unrecht, da im Sinne des Barock die einzelnen Wasserkünste zu einem zusammenhängenden Erscheinungs- und Wahrnehmungsbild verschmelzen sollten. Es findet sich eine weitere kurze Beschreibung, die die „*schönen Wasserfälle*“ und die „*schattigen Spaziergänge*“, als die Hauptmerkmale der Anlage lobt.⁷⁰

In Italien, Frankreich oder Deutschland gehörten die Wasserkünste zur Pflichtausstattung eines jeden Barockgartens, wohingegen sie im Habsburgerreich viel sparsamer eingesetzt wurden.⁷¹ Umso mehr überrascht ihre Fülle und Ausführung im sonst abseits der Kapitale gelegenen Garten Kirchners. Erika Neubauer, der die Existenz der in Vergessenheit geratenen Breitenfurter Anlage offenbar nicht bekannt war, macht auf das Lustschloss Huldenberg aufmerksam (Abb. 6). Sie bezeichnet es als eine große Ausnahme wegen seiner zahlreichen Springbrunnen.⁷² Es lässt sich aber noch eine weitere interessante Parallele zu Breitenfurt feststellen. Beide Lustschlösser befanden sich im Wienerwald und müssen in dieser damals ungewöhnlichen Lage, mit ihren geordneten und zurecht gestutzten Gärten, wie Oasen mitten in der sonst unberührten Landschaft gewirkt haben.

⁶⁸ Hagedorn 1755, S. 332-333.

⁶⁹ Ilg 1890, S. 216.

⁷⁰ Büsching 1771, S. 349-350.

⁷¹ Neubauer 1966, S. 48.

⁷² Neubauer 1966, S. 51.

Ein stilistischer Vergleich der Gartengestaltung zeigt jedoch wenige weitere Berührungspunkte, außer vielleicht der Tatsache, dass es sich bei beiden um einen Terrassengarten mit zwei Ebenen und einer mittig platzierten Auffahrtsrampe handelte. Ansonsten beschränkten sich die Wasserkünste im Garten des Freiherrn von Huldenberg auf hochspringende Fontänen. Es fehlte bei weitem die Diversität, die in Breitenfurt zu finden war. Es stellt sich dabei die Frage, ob die Parallelen sich nicht nur aus den Naturgegebenheiten ergeben hatten. Die Wasserkünste waren ein eindeutiges Zeichen von höchstem Luxus und die Ursprünge dieses Konzepts führen nach Italien. In Rom zum Beispiel verewigten sich die Reichen und Mächtigen in Brunnen und Fontänen, wenn sie, durch den Bau von Wasserleitungen, dieses wertvolle Gut von fernen Quellen in die Stadt brachten. In Wien war dies nicht viel anders, denn sogar der Reichsvizekanzler, Friedrich Karl von Schönborn, musste sich um den Anschluss seines Gartenpalais an eine der kaiserlichen Wasserleitungen bemühen. Erst mit dieser Erlaubnis durfte er eigene wenige Brunnen in seinem Gartenpalais in der Josefstadt errichten.⁷³ Im Wienerwald hingegen, der besonders wasserreich ist, war es kein Problem die vorbeifließenden Bäche in die Brunnenanlagen zu kanalisieren.

Die Suche nach vergleichbaren Gärten führt überraschenderweise nicht zum Schloss Huldenberg, das sich in derselben Gegend befand, sondern zu einem Vorstadtpalais. Das oben erwähnte Lustschlösschen des Grafen von Schönborn in der Laudongasse 15-19 im heutigen achten Wiener Gemeindebezirk ist in eine ganz andere Landschaft eingebettet, lässt aber dennoch viele Parallelen zum Breitenfurter Gartengestaltungsschema erkennen (Abb. 7). Im kleinen Grundstück hatte der Architekt versucht, alle Elemente des repräsentativen Barockgartens einzufügen. So lag ein kleines Broderieparterre direkt vor dem Schloss. Vier Beete umschlossen einen Springbrunnen und die Blumenfelder waren mit einem gewundenen Gras- beziehungsweise Buchsrand eingerahmt. Diese Struktur sowie die Form der Felder selbst – zwei angedeutete Rechtecke und zwei längliche Trapeze – entsprechen denen in Breitenfurt. Terrainbedingt hatte der flache Garten des Vorstadtpalais keine Terrassen, dennoch wurde eine kleine Abstufung eingezogen, um zwei separate Parterres zu schaffen. Die hintere Ebene war von zwei schattigen Spaziergalerien eingerahmt, denen je zwei Baumspalierreihen vorgesetzt waren. Dieses

⁷³ Seeger 1999, S. 289.

Gestaltungsschema entspricht ziemlich genau den Breitenfurter Treillagen.⁷⁴ Der schönbornsche Garten schloss mit einem Gebäudekomplex ab, der aus zwei symmetrischen Pavillons bestand, die mit einer Blendarkade verbunden waren, in derer Mitte sich ein dreiachsiger Grottenbrunnen befand.⁷⁵ All diese Gestaltungselemente finden sich in abgewandelter Form im kirchnerschen Schloss wieder. Dort standen auf der gegenüberliegenden Seite des Hauptgebäudes die sich spiegelnde Gärtnerei und Einsiedelei. Das Hauptmerkmal des Breitenfurter Gartens waren die Wasserspiele, die im Palais Schönborn sehr sparsam, aber gezielt eingesetzt wurden, welches mit dem Mangel dieser Ressource zu erklären ist. Ein verbindendes Element beider Anlagen war die Grotte, die eine wahre Rarität im Wiener Raum war. Die Parallelen zwischen beiden Schlössern sind teilweise dem Zeitgeschmack und der Mode geschuldet, doch, wie später näher untersucht wird, orientierte sich der Baumeister Anton Erhard Martinelli stark an dem Stil Lukas von Hildebrands, dessen Werk das Gartenpalais Schönborn war. Das frühere Entstehungsdatum des Vorstadtgartens und die zahlreichen Parallelen weisen darauf hin, dass es möglicherweise als eines der Vorbilder für Breitenfurt gedient haben könnte.⁷⁶

⁷⁴ Der einzige Unterschied ist, dass die Spaziergalerien im Palais Schönborn aus zusammengewachsenen Baumkronen geformt waren. In Breitenfurt waren es hingegen gebaute Pergolen, wie aus der Tatsache, dass sie in der Mitte kleine Türmchen trugen, zu schließen ist. Das liegt vermutlich am Zeitfaktor, denn Kirchner wollte bestimmt seine Residenz mit einem fertigen Garten so früh wie möglich beziehen und nutzen.

⁷⁵ Seeger 1999, S. 384.

⁷⁶ Der architektonische Charakter des Breitenfurter Garten und seine Funktion als natürliche Verlängerung des Schlosses sind ein eindeutiges Indiz, dass sie aus derselben Hand entworfen worden sind und beide als ein Werk Anton Erhard Martinellis angesehen werden können. Der Namen des pflegenden Gärtners ist durch einen Eintrag im Taufbuch der Pfarre Laab überliefert: Johann Christoph Morack (Pfarre Laab im Walde, *Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch 1694-1778*, Taufe, S. 6).

Das Schloss

Nach dem glorreichen Sieg Österreichs über das Osmanische Reich im Jahr 1683 war die ständige Gefahr aus dem Osten gebannt und es trat eine friedlichere Phase ein. Nun floss das Geld nicht mehr fast ausschließlich in den Krieg und konnte für andere Zwecke genutzt werden. Der Wiederaufbau der verwüsteten Landstriche um die Hauptstadt war zugleich eine schwierige Aufgabe für die Überlebenden und eine einzigartige Gelegenheit für die Wohlhabenden. Sie ergriffen die seltene Chance günstiges Land zu erwerben und dieses zu großen Parzellen zusammenzulegen.⁷⁷ Das tat nicht nur der Hochadel, der seine Paläste in den Wiener Vorstädten errichtete, sondern auch Bürger und Kleinadelige, die sich den Luxus eines Landschlusses leisten konnten. Je nach finanziellen Mitteln bauten sie weiter weg von der Hauptstadt, nichtsdestotrotz errichteten sie Landhäuser nach dem Vorbild der fürstlichen Domizile und ahmten sie in Sachen Pomp und Repräsentation nach. Die großen Architekten der ersten Generation, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Lukas von Hildebrandt und Domenico Martinelli, alle drei Schüler Carlo Fontanas, hatten die Errungenschaften der italienischen Architektur in Wien etabliert. Sie planten und errichteten die prächtigsten Paläste des Hochadels zu denen die Gartenschlösser Schönbrunn, Mansfeld-Fondi (später Schwarzenberg), Belvedere und Lichtenstein zählten, jedoch waren sie nicht in der Lage, alle Bauten der neuentstehenden *Vienna gloriosa barocca* zu errichten. Hinzu kommt noch der Aspekt, dass diese akademisch gebildeten Architekten dementsprechend hohe Honorare verlangten, die sich nicht jeder leisten konnte oder wollte. In dieser Zeit des regen Bauens hatten viele Maurermeister die Chance gewittert, sich nicht nur als ausführende Bauleiter, sondern auch als Entwerfer zu etablieren. Hierbei handelt es sich nicht um namenlose Handwerker, sondern um Größen wie Oedtl, Prandtauer, Franz und Joseph Munggenast, Prunner oder Anton Erhard Martinelli, deren zahlreiche und prominente Entwürfe den österreichischen Barock prägten.⁷⁸ Sie kamen aus der Praxis und das bestimmte auch ihre entwerferische Vorgehensweise. Anstatt in einer konsequenten, akademischen Tradition verhaftet zu bleiben, gingen sie oft sehr eklektisch vor und bedienten sich einer breiten

⁷⁷ Schwarz 1985, S. 304.

⁷⁸ Filip 2003, S. 109.

Formensprache.⁷⁹ Daraus ergibt sich eine Schwierigkeit bei der Zuschreibung durch die Bestimmung eines einheitlichen Stils, wie das bei den akademisch geschulten Architekten üblich ist. Der Zugang dieser Maurermeister wird nicht mehr negativ gewertet, da sich daraus oft interessante und experimentierfreudige Lösungen ergaben, die einer schöpferischen Eigenständigkeit keineswegs entbehrten. Das sah die ältere Forschung allerdings anders und während die großen Architekten wie Fischer von Erlach und Hildebrand glorifiziert wurden, rückten alle anderen als unbedeutende Nachahmer in den Hintergrund. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts brachen Hellmut Lorenz und Georg Wilhelm Rizzi mit diesem Narrativ und eröffneten den Weg für eine fundierte Erforschung dieser bis dato ignorierten Barockbaumeister.⁸⁰ Die langjährige Geringschätzung hat zur Folge, dass ihr Oeuvre immer noch sehr spärlich untersucht ist.

Das Breitenfurter Schloss stellt dabei keine Ausnahme dar und durch die langjährige Ignorierung sind viele Originalquellen endgültig verloren gegangen.⁸¹ Die gesicherten Informationen aus der Bauzeit beschränken sich auf einige wenige Eckdaten und dazu gehört glücklicherweise der Name des Baumeisters. In einer Liste zählt der Maurermeister Anton Erhard Martinelli die Bauten, an denen er beteiligt war, auf und darunter steht auch: „in Breitenfurt für Herrn von Kirchner“⁸². Trotz dieses eindeutigen Hinweises zweifelte Ilg am schöpferischen Vermögen Martinellis und vermutete die Hand „des älteren Fischer von Erlach“⁸³ hinter dem Entwurf. Er steckte fest in der nationalistisch konnotierten Verherrlichungstradition der großen österreichischen Barockarchitekten und traute einem bloßen Baumeister den Entwurf des Breitenfurter Schlosses nicht zu. Nur unter Umständen ließ er seine Autorschaft gelten, doch nicht als Eigenkreation, sondern höchstens als eine gute Nachahmung. Wohlbemerkt, bezog er sich aber auf unzureichende Anhaltspunkte: die Kapelle und zwei wenig aussagende Zeichnungen der

⁷⁹ Rizzi 1981, S. 2822-3.

⁸⁰ Filip 2003, S. 109.

⁸¹ In der Breitenfurter Pfarrchronik sind Ende des 19. Jahrhunderts Abschriften von Originaldokumenten erhalten, die mit der Geschichte des Schlosses verbunden sind. Die Originalarchivalien sind leider nicht mehr auffindbar und somit ist die Forschung auf das limitiert, das der damalige Pfarrer relevant fand. Außerdem geht aus den Texten Albert Ilgs hervor, dass kurz vor 1900 noch Baureste vorhanden waren, die heute verschwunden sind.

⁸² Wiener Stadt- und Landesarchiv, Innungen 63, Steinmetze und Maurer, A 71, Fasz. 45. - A. E. Martinelli, zit. nach Rizzi 2001, S. 92, 99 Fn. 4.

⁸³ Ilg 1887, S. XXX.

Gartenfassade (Abb. 10, Abb. 11). Die Grundrisspläne (Abb. 8, Abb. 9), die wir heute kennen, wurden erst in den 1970er Jahren entdeckt und ausgewertet. Sie ergänzen wesentlich die spärlichen Informationen und erlauben eine objektivere Beurteilung des verlorenen Gesamtensembles.

Das Inventar und die Grundrisse verleihen dem verschollenen Schloss eine greifbare Struktur. Form, Zweck und Ausstattung der Räume sind dadurch bekannt, doch dies reicht bei weitem nicht aus, um das Gebäude vor dem inneren Auge wieder entstehen zu lassen. Leider haben sich keine Aufrisse der Fassade erhalten und diese lässt sich lediglich anhand der noch vorhandenen Teile und des Grundrisses vervollständigen. Die zwei angesprochenen Zeichnungen, denen Ilg eine eigene Publikation widmete, wirken zuerst nicht als vertrauenswürdige Informationsquellen. Sie zeichnen sich durch einen ausgesprochen naiven Stil aus, welcher darauf zurückzuführen ist, dass eine davon vom Sohn des ersten privaten Käufers angefertigt wurde und somit zwischen 1790 und 1797 zu datieren ist (Abb. 10).⁸⁴ Die Zweite ist eine Kopie eines verschollenen Originals aus den Purkersdorfer Herrschaftsakten, das im Jahre 1796 entstanden sein soll, also kurz vor dem Abriss (Abb. 11).⁸⁵ Abgesehen vom zeichnerischen Unvermögen beider Autoren, teilen die Blätter offensichtliche *Unstimmigkeiten*. Die durchgehende Zweigeschossigkeit, die sich in den Grundrissen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht findet, spricht dafür, dass das Gebäude aufgestockt wurde. Das lässt sich durch das Schätzungsprotokoll von 1786 bestätigen.⁸⁶ Die absolut flache Darstellung der Fassade, die in verkehrter Richtung zum Garten eingezeichneten Spitalstrakte und der gleiche Blickwinkel weisen darauf hin, dass es sich beim Purkersdorfer Bild um eine stilisierte Abzeichnung des ersten handelt. Der Lokalhistoriker Helmut Schmitt hat über Umwege eine weitere Abbildung des Schlosses entdeckt, die auf einem Portrait Gregor Wilhelm Kirchners zu finden ist (Abb. 12). Das repräsentative Gemälde hing im Ehrensaal des alten Allgemeinen Krankenhauses, woraus zu schließen wäre, dass Ende des 18. Jahrhunderts Gelder aus

⁸⁴ Ilg 1890, S. 214; Der Wiener Bäckermeister Johann Andre Maria unterschrieb den Kaufvertrag für das Schloss am 05.05.1790 und sieben Jahre später verkaufte er es weiter an Franz Xaver Trumauer. (Pfarre St. Johann Nepomuk, Breitenfurt, *Protocollum Beneficii Breittenfurth. Caesare Rege*, S. 38-43).

⁸⁵ Ilg 1890, S. 214.

⁸⁶ Pfarre St. Johann Nepomuk, Breitenfurt, *Protocollum Beneficii Breittenfurth. Caesare Rege*, S. 21-26.

der Stiftung Billot-Hoffmann-Kirchner zur Finanzierung der Anstalt verwendet wurden.⁸⁷ In diesem klassischen Stifterportrait präsentiert der stolze Bauherr sein Schloss, dessen Plan auf einem Tisch mit seinem Wappen liegt. Dabei handelt es sich um das einzige Bild des Gebäudes in seinem ursprünglichen Zustand (Abb. 12a), wie die eingeschossigen Seitentrakte verraten. Die grundrissähnliche Wiedergabe des Gartens, die mit dem erhaltenen Plan übereinstimmt, spricht dafür, dass als Vorlage ein Aufriss gedient haben muss, der heute leider nicht mehr vorhanden ist. Aufgrund der Größe lässt das Bild keine Details erkennen. Nichtsdestotrotz liefert es wertvolle Ergänzungen zu den übrigen Informationen und macht eine theoretische Rekonstruktion wesentlich genauer.

⁸⁷ 1737 wurde die kirchnersche Stiftung mit den Billot und Hoffmann Stiftungen zusammengelegt (Twerdy 1981, S. 136). Das von Kirchner hinterlassene Vermögen war 1760 auf 471 771 fl angestiegen, während sich die Summe aus den anderen zwei Legaten zusammen auf 98 000 fl belief (Weiß 1867, S. 160).

Rekonstruktionsversuch des ursprünglichen Komplexes

In seiner kurzen Existenz von circa 80 Jahren wurde das Breitenfurter Schloss immer wieder verändert. Seine abwechslungsreiche Baugeschichte soll in diesem Kapitel näher untersucht werden. Als Hauptanhaltspunkte der Rekonstruktion werden die Pläne und das Bild aus dem Stifterportrait herangezogen. Sie alle sind lange nach dem Tod des Bauherrn entstanden, zeigen dennoch das Schloss aber im ursprünglichen Zustand, wie es Kirchner 1735 zuletzt gesehen und hinterlassen hatte. Das sollte auch die Originalform sein, die Martinelli für das Lustschloss entworfen hatte. Wie für ein barockes Landhaus üblich, stellte hier die Gartenfront die repräsentative Schauseite dar. Dies hängt auch mit den Gegebenheiten des Terrains zusammen. Die aus Wien anreisenden Besucher bekamen zuerst die schmucke Gartenfassade zu Gesicht. Die Landschaft wurde in die Gestaltung miteinbezogen, um eine möglichst theatralische Inszenierung zu erzeugen. Die günstige Lage auf einem kleinen Hügel am Ende des Tals verlieh dem Schloss zusätzliche Höhe. Dieser Effekt wurde durch die steile Terrassierung des Gartens unterstrichen. Dem Besucher stand ein langer, gerader Weg bevor, ehe er das Schloss erreicht hatte. Durch die erhöhte Lage behielt er es von Weitem im Blick und steuerte darauf zu. Diese Theatralik ist dem Architekten nicht entgangen und er wusste sie gekonnt in die Planung miteinzubeziehen. Das erklärt, warum das Schloss für die Ansicht vom Garten aus geplant war. Nur von dieser Seite kam die vor- und zurückspringende Linie der Fassade deutlich zur Geltung. Eine zusätzliche Rhythmisierung wurde durch die erhöhten Partien der Kirche und ihrem Pendant sowie der Seitenpavillons erzeugt. Das Schloss erstrahlte in weißer Farbe mit grauen Stuckornamenten, womit es sich vom tiefen Grün der Umgebung kunstvoll abhob (Abb. 13).⁸⁸ Die hintere Seite wiederum wurde funktional gestaltet und war nicht für Repräsentationszwecke konzipiert. Die Spitalstrakte formten einen halbgeschlossenen, unregelmäßigen Vorhof. Dominiert war diese Front von einem

⁸⁸ Nach der Aufstockung der Trakte Mitte des 18. Jahrhunderts wurde das Schloss mit rosa-weißem Kalkmörtel verputzt. Diese Farbe behielt es bis ins 19. Jahrhundert. Vor der letzten Restaurierung war die Fassade in Gelb gestrichen und seit 2014 wurde ihr wieder das ursprüngliche weiß-graue Erscheinungsbild verliehen. (Archiv des Bundesdenkmalamts, Abteilung Niederösterreich, Breitenfurt, Mappe III, 1993-, Zl.896/1/2014, *Pfarrkirche St. Johann Nepomuk/Fassade. Untersuchungsbericht.*).

Vorbau, der das riesige Stiegenhaus beherbergte und mit einem Säulenportal versehen war.

Die Vermessung der Gartenfassade zwischen den Oktogonen, die Spitalstrakte ausgenommen, belief sich laut Schätzungsprotokoll auf 70 Klafter, was circa 130 m ausmacht.⁸⁹ Das Herz des Gebäudes bildete der Eingangsbereich in der Mitte mit einer Breite von 10 m (Abb. 18, Abb. 19). Seine konvexe Fassade wurde im Erdgeschoss von einem großen, ebenerdigen Rundbogenportal eingenommen, das die Einfahrt von Kutschen ermöglichte. Links und rechts davon waren zwei schmälere und niedrigere Türen oder Bodenfenster eingebaut. Ein von vier Säulen getragener Balkon, der sich über die ganze Länge des Mittelbaus erstreckte, überdachte den Eingangsbereich. Im Obergeschoss befand sich ein zum Garten gewandter Saal, der mit drei Rundbogentüren zum Balkon versehen war. In den späteren Kinderzeichnungen erhebt sich der Mittelrisalit eindeutig über die Traufhöhe der seitlichen Trakte, während die Schlossabbildung auf dem Portrait (Abb. 12a) dies nicht erkennen lässt. Die Erhöhung wäre jedoch im Einklang mit der Ausstattung des Saales, denn der Plafond war mit einem großen Fresko versehen. Das impliziert eine Raumhöhe über den durchschnittlichen circa 3,5 m in den anderen Wohnräumen.⁹⁰ Ein Vergleich mit dem Schloss in Velký Biel (Abb. 20) zeigt eben so eine erhöhte Lösung des Mittelrisalits, hinter dem sich ein Saal verbirgt. Dieses Projekt Martinellis ist insofern interessant, als es zur selben Zeit geplant und ausgeführt wurde, zwischen 1720-1724.⁹¹ Die Parallelen beschränken sich im Wesentlichen auf die oben aufgezeigten und eventuell noch auf die Höhenverhältnisse der Geschosse. Ansonsten weist das zweite Schloss einen klassischen, rechteckigen Grundriss, im Unterschied zu Breitenfurt auf.

Vom Eingangsbereich aus, der als Zentrum und Verbindung beider Schlossflügel diente, entwickelte sich das Gebäude in einer genauen Spiegelsymmetrie. Diese war jedoch nur in der Fassade, aber nicht im Innenleben vorhanden. So verbarg sich beispielsweise hinter der Kirchenfront ein einziger, großer Raum, während im Pendant rechts, vier Zimmer

⁸⁹ Pfarre St. Johann Nepomuk, Breitenfurt, *Protocollum Beneficii Breittenfurth. Caesare Rege*, S. 21-26. Auch wenn dieses Dokument den Zustand des Gebäudes im Jahr 1786 repräsentiert, als die Seitentrakte bereits aufgestockt waren, liefert es wertvolle Informationen über die genauen Maße des Gebäudes, dessen Grundriss unverändert blieb.

⁹⁰ Siehe Kapitel *Die Belle Etage*, S. 121.

⁹¹ Güntherová 1969, S. 116-117.

über zwei Geschosse verteilt waren. Das Paradeapartment erstreckte sich über den ganzen ersten Stock: links bis zur Kapelle und rechts in allen Räumen der Etage. Glücklicherweise lässt sich dieser Wohntrakt aufgrund des erhaltenen Teils, der die Sakristei und einen Raum der verschollenen Belle Etage beherbergt, sehr gut rekonstruieren. Im Erdgeschoss war die Fassade sehr einfach gegliedert, da sie nur mit flachen Lisenen durchzogen war, die kapitelllos ins Gurtgesims mündeten. Durch diese schlichte Gestaltung kamen die geschmiedeten Körbe, die alle Fenster über die Gesamtlänge des Erdgeschosses zierten, noch besser zur Geltung. Diese haben alle Strapazen der Zeit überstanden und sind an den erhaltenen Teilen des Gebäudes immer noch vorhanden. Die Fenster des ersten Stocks waren denen des Erdgeschosses in derselben Achse übergeordnet. Durch die größere Deckenhöhe waren sie wesentlich schlanker und eleganter. Ein üppiger Stuckrahmen umgab jedes Fenster. Zwischen dem Gurtgesims und der Fensterbank war eine Scheinbrüstung vorgeblendet, die die damals moderne Form einer Schabracke oder einer mit Stoffen bedeckten Brüstung einnahm. Dünne Lisenen rahmten die Kanten ein und endeten in einem geschweiften Giebel, der oben aufsaß und jedes einzelne Fenster bekrönte.

Der zweigeschossige Wohntrakt war auf beiden Seiten von einem überhöhten und vorspringenden Bauteil eingerahmt. Linker Hand beherbergte er, damals wie heute, die noch erhaltene Kapelle. Diese nahm den gesamten Raum vom Erdgeschoss bis unter das Dach ein. Dies ist auch an der Fassade ablesbar, denn hier fehlt das Gurtgesims, das sonst die Geschosseinteilung markiert. Stattdessen dominieren vier ionische Pilaster in Kolossalordnung die Front. In der Mittelachse platziert befindet sich die, über ein paar Treppen erreichbare, Eingangstür und darüber ein kleiner Balkon, hinter dem sich die Orgelempore verbirgt. Gekrönt ist der Bauteil von einem Dreiecksgiebel, der typisch für die Formensprache Matrinellis zu sein scheint. Er findet sich an vielen seiner Bauten, wie beispielsweise im Schloss Velký Biel oder im Schloss Frain (Abb. 21), heute Vrávna nad Dyjí (1730-32)⁹², wo sein klassizistischer Stil besonders gut zur Geltung kommt. Der Pseudo-Turm, der die Kapelle abschließt, gilt als kontrovers und seine Authentizität wurde bereits von Ilg angezweifelt. Von der Kinderzeichnung ausgehend, hielt er das

⁹² Šanda 2011, S. 22.

„styllose Türmchen“⁹³ für einen späteren Zubau, der eine ursprüngliche Kuppel ersetzt haben soll. Ein Blick auf das Stifterportrait verrät jedoch, dass die Kapelle ihr ursprüngliches Äußeres unverändert bewahrt hatte. Die Kuppel, die das spätere Bild zeigt, wird wohl eine Idee des Zeichners gewesen sein, oder vielleicht eine zu groß geratene Turmkugel. Ein Vergleich mit anderen Entwürfen Martinellis verrät, dass solche Aufbauten durchaus in seinem Formrepertoire enthalten waren. Die Laterne, die den turmartigen Giebel bekrönt, findet sich in ähnlicher Ausführung auf der überdachten Einfahrt des Schlosses Neuwartenburg (Abb. 22), ein Werk des Meisters aus den Jahren 1730-32.⁹⁴ Die Fassade der Pfarrkirche St. Wolfgang in Tribuswinkel (Abb. 23), auch aus den 1730er Jahren, wiederholt die Grundzüge der Breitenfurter Kapelle, diesmal aber mit einem voll ausgebauten Turm.

Die größte Besonderheit der Breitenfurter Kapelle liegt nicht in ihrer Fassade, sondern in ihrem Inneren. Mit der Grundrissform eines ovalen Zentralbaus mit konkaven Nischen reiht sie sich in eine illustre Reihe sakraler Bauten des österreichischen Barock ein. In dieser Form übten sich die großen Architekten der Zeit wie Fischer von Erlach d.Ä. in der Salzburger Dreifaltigkeitskirche und ferner in der Karlskirche.⁹⁵ Das wird auch der Hauptgrund sein, warum Ilg das Breitenfurter Schloss, von dem er nur den erhaltenen Teil kannte, dem großen Architekten zuschrieb. Es finden sich auch zahlreiche Parallelen zum Werk Lukas von Hildebrands. Im Grundriss folgt die Schlosskapelle der Form der Wiener Peterskirche (Abb. 24) und auch die Oktogone, die den Bau abschlossen, erinnern an die Ecklösung im Oberen Belvedere (Abb. 25). Einige Fassadenelemente wie die Fensterrahmen und die Brüstungen sind stark vom Stil des großen Meisters beeinflusst, zeichnen sich aber durch einen naiveren Zugang aus.⁹⁶ Diese Entlehnungen weisen darauf hin, dass Martinelli die Entwürfe seiner Kollegen im Detail kannte und durchaus offen für ihre Ideen und Lösungen war. Diese hatte er scheinbar verinnerlicht und ließ sie in seine eigenen Projekte einfließen. Das Resultat ist ein etwas eklektischer

⁹³ Ilg 1890, S. 214.

⁹⁴ Šanda 2011, S. 22.

⁹⁵ Filip 2003, S. 103.

⁹⁶ Šanda 2011, S. 46.

Stil, der eine Weltoffenheit verrät, doch in der Umsetzung die Raffinesse eines akademisch geschulten Künstlers vermissen lässt..

Wie bereits bekannt, befand sich auf der rechten Seite ein spiegelverkehrtes Pendant der Kapelle (Abb. 9), das aber nur die äußeren Merkmale der Fassade wiederholte. Im Inneren war der Bauteil nicht von den übrigen Wohnräumen zu unterscheiden. Im Widerspruch zur ausgesonderten Front, hatten die Innenräume keine besondere Funktion, woran wiederum ein gewisser architektonischer Dilettantismus zu erkennen ist. Die Linie der Fassade machte an dieser Stelle wiederum einen Sprung nach hinten, wo sie nicht im selben schrägen Winkel wie die Wohnflügel fortgesetzt wurde, sondern frontal zum Garten weiterverlief. Hier erstreckten sich auf beiden Seiten eingeschossige Trakte mit je sieben Fensterachsen. Ihre Dächer waren als begehbare Terrassen angelegt, die den ersten Stock mit den Eckoktogonalen verbanden. Die Abbildung auf dem Portrait mutet an, dass in rhythmischen Abständen auf dem Geländer Statuen oder Vasen angebracht waren. Die Eckpavillons erhoben sich über einem oktogonalen Grundriss, der auf beiden Seiten unterschiedlich geformt war: Während der linke eine regelmäßige Form aufwies, war der rechte nach hinten in die Länge gezogen. Das hängt wohl mit der Funktion zusammen, denn im Erdgeschoss des kleineren war das Refektorium des Spitals, also ein Nutzraum, untergebracht, während sich im größeren der mit Kunstwerken gefüllte Kaisersaal befand. Sie schlossen an die ebenerdigen Seitentrakte an und erinnerten mit ihrem aufgesetzten ersten Stock an kleine Türmchen. Vom Garten gesehen sollte der Aufbau wie ein offener Pavillon, fast wie eine ephemere Struktur wirken. Im Obergeschoss war die vordere Hälfte der Oktogone wie eine Loggia mit niedriger Balusterbrüstung gestaltet. Das Dach war mit Kupfer gedeckt, wodurch der Eindruck einer Laube unterstrichen werden sollte. Auf dem Portraitbild (Abb. 12a) sind eindeutig Zeltdächer zu erkennen, die mit vergoldeten Drachenfiguren an der Spitze abschlossen. Auf der Kinderzeichnung (Abb. 10) hingegen sind die bereits geschlossenen Türme mit Kuppeln abgedeckt. Das könnte natürlich am späteren Umbau liegen, oder aber wie bei der Kapelle auf der Idealvorstellung des Kindes für ein Schloss, das hier diese Form als angemessener empfand. Auch bevor die Oktogone komplett geschlossen wurden, war der Pavilloneindruck nur Schein, denn ihre Hinterseite war komplett geschlossen und im Inneren befand sich ein massiv gemauerter Raum mit Türen und Fenstern. Dieser war

sowohl über eine Wendeltreppe von unten als auch über die Terrassen von der Belle Etage aus zugänglich.

Die Gartenfront schloss mit den Eckoktogonalen ab, doch das Gebäude ging auf der Hinterseite weiter. Zwei parallele, eingeschossige Trakte erstreckten sich gen Osten und formten einen halbgeschlossenen Vorhof. Darin war auf der linken Seite das Männer- und auf der rechten das Frauenspital untergebracht. Beide Trakte haben den Abbruch des Schlosses überlebt und wurden weiterverwendet. Das Männerspital, in dem später die Schule untergebracht war, wurde erst vor einigen Jahren abgerissen und das Frauenspital, das sogenannte Augustinum,⁹⁷ dient heute als Kindergarten (Abb. 15). Dieser Bau hat auch eine interessantere Architektur, die sich durch die Hanglage entlang der Stelzerbergstraße ergibt, die an der ehemaligen Schlossgartenmauer vorbeilief. Durch den Niveauunterschied war das Frauenspital zum Vorhof des Schlosses eingeschossig und auf der Hinterseite lag, damals wie heute, das komplette Kellergeschoss offen, wodurch es von der Straße aus imposanter wirkte (Abb. 16).

Eine der größten Besonderheiten des Breitenfurter Schlosses war seine einzigartige vor- und zurückspringende Fassade. Ein Blick auf den Grundriss (Abb. 8) erweckt eindeutig die Assoziation mit dem Buchstaben W, der mit der Anfangsinitiale des zweiten Vornamens Gregor Wilhelm Kirchners übereinstimmt. Sowohl im Werk Martinellis als auch in den Bauten der Zeit findet sich kaum ein vergleichbares Schloss. Das impliziert unumgänglich die Frage, ob die merkwürdige Form nicht ein Produkt der natürlichen Gegebenheiten des Terrains war oder durch einen anderen Zufall entstanden ist. Das Grundstück entspricht tatsächlich nicht der Idealvorstellung der Zeit von ewig weiten Blickachsen, wie sie im Marchfelder Flachland gegeben sind. Nichtsdestotrotz erhob sich das Schloss auf einem relativ ebenen Plateau mit weitem Ausblick in das Tal. Terrainanpassungen sollen kein Problem gewesen sein, denn der Garten wurde mit viel Mühe terrassiert und geebnet, sodass er sich ins architektonische Konzept fügte. Es ist also auszuschließen, dass sich der Architekt bei seinem Entwurf von den natürlichen Gegebenheiten allzu sehr einschränken ließ. Ein Blick auf die anderen Bauten Martinellis zeigt jedoch, dass er bei weitem nicht so

⁹⁷ Der Name stammt aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als die Kongregation der Töchter der göttlichen Liebe das Gebäude erwarb und das Kloster Augustinum einrichtete (Twerdy 1980, S. 114). Seitdem hatte sich die Nutzung mehrmals geändert und heute dient der ehemalige Spitalstrakt als örtlicher Kindergarten.

experimentierfreudig mit der Grundrissform umging. Es ist aber zu bemerken, dass er meistens für Umbauten und nicht für komplette Neuentwürfe beauftragt wurde, wodurch er an die alte Substanz gebunden war und seiner Vorstellungskraft keinen freien Lauf lassen konnte.⁹⁸ Zu seinen wichtigsten profanen Neubauten, neben Breitenfurt, zählen das Schloss Neuwartenburg und das Invalidenhaus in Budapest, die auch einen gewöhnlichen, regelmäßigen Grundriss aufweisen. Dies lässt darauf schließen, dass die seltsame W-Form auf Drängen des Bauherrn entstanden sein muss und wohl als Ausdruck seiner narzisstischen Natur verstanden werden kann. Das Monogramm war nur aus der Vogelperspektive oder auf den Plänen ersichtlich. Der Betrachter vor dem Gebäude hat also nur die unruhige, vor- und zurückspringende Fassade mit ihren schrägen Achsen zu Gesicht bekommen und die tiefere, symbolhafte Bedeutung blieb ihm sicherlich verborgen. Im Breitenfurter Schloss ist das nicht die einzige künstlerische Entscheidung, die nicht ins Œuvre des jeweiligen Erschaffers zu passen scheint. Auch das Kuppelfresco (Abb. 33) in der Kapelle weist eine dichte Komposition auf, die für Daniel Grans Werk untypisch und einzigartig ist.⁹⁹ Diese extravaganten Lösungen wären damit zu erklären, dass der Bauherr aktiv in die Gestaltung seines Schlosses eingriff. Er engagierte einige der besten Künstler seiner Zeit, vertraute aber scheinbar nicht auf ihre Expertise und stellte an sie zwingende Anforderungen, die von ihrem eigenen Stil stark abwichen.

Das Breitenfurter Schloss zählte zwar zu einem der wenigen umgesetzten Gebäude in Buchstabenform, das Konzept war jedoch der barocken Architekturtheorie keineswegs fremd. In seiner 1706 in Paris gedruckten Publikation *Traité d'architecture, dédié à Louis XIV* hatte Thoma Gobert Fantasiearchitektur auf Lettern-Grundrissen entworfen. Er versuchte nicht das ganze Alphabet abzudecken, sondern beschränkte sich auf den Spruch LOVIS LE GRAND. Im Unterschied zum Breitenfurter Schloss waren die Gebäude seiner Projekte nicht in die Buchstabenform eingezwängt, sondern die Lettern innerhalb des Baus eingewebt. Meist folgen nur die Innenwände der Form eines doppelt gespiegelten L, O, V usw. (Abb. 26). Dadurch bleibt die harmonische Gebäudehülle erhalten, auch wenn die Initiale nicht einmal aus der Vogelperspektive, sondern ausschließlich auf dem

⁹⁸ Filip 2003, S. 110.

⁹⁹ Siehe Kapitel *Daniel Grans Heiligenhimmel*, S. 51.

Grundriss zu erkennen ist.¹⁰⁰ Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts tauchen ähnliche Projekte auf, deren Umrisse aber eindeutig eine Buchstabenform einnehmen. 1774 zeichnete Franz Anton Glonner einen Entwurf für ein Jesuitenkolleg (Abb. 27), das aus drei Gebäuden bestand. Während die Hauptansicht für den zeitgenössischen Betrachter ganz gewöhnlich erschienen wäre, verbarg sich die Besonderheit des Projekts in seiner ikonologischen Bedeutung, denn die Grundrisse formten das Christogramm IHS. Hierbei kann es sich aber nicht um ein ernst gemeintes Projekt gehandelt haben, sondern um eine reine Fantasiearchitektur. Einerseits wurde der alte Jesuitenorden nur ein Jahr zuvor, 1773, aufgehoben und seine Macht und Mittel blieben wesentlich beschränkt, andererseits gehörte Glonner gar nicht zu den ordenseigenen Künstlern.¹⁰¹ Der Fantasieentwurf für das Jesuitenkloster verrät vermutlich die Idee, die hinter solchen Projekten stand. Im sakralen Kontext musste die spezielle Form vom Boden aus nicht erkennbar sein. Sie war Gott gewidmet und nur ihm vorbehalten, der in einer naiv-räumlichen Vorstellung allein in der Lage sei sie von *oben* zu betrachten. Wie das Breitenfurter Schloss aber zeigt, beschränkten sich die alphabetischen Entwürfe keineswegs nur auf sakrale Bauten. Das bekannteste Werk auf diesem Gebiet sind die Pläne Johann David Steingrubers, die jeden Buchstaben des Alphabets mit einem Gebäude-Grundriss und einer Fassade versehen. Die Fantasieentwürfe publizierte er 1773 in seinem Buch *Architektonisches Alphabeth bestehend aus 30 Rissen*. Wenn auch große Ähnlichkeiten und konzeptuellen Parallelen vorliegen (Abb. 28), ist aufgrund des späteren Entstehungsdatums der Bezug zum Breitenfurter Schloss sehr unwahrscheinlich. Nichtsdestotrotz verkörpern all diese Projekte eine Idee, die das gesamte 18. Jahrhundert umspannte und über die Zeit nicht an Reiz verloren hatte. Sie beschäftigte auch die Architekten des 19. Jahrhunderts, zum Beispiel die Kaiservilla in Bad Ischl, die auf dem Grundriss des Buchstaben E umgebaut wurde, um die Initiale der Kaiserin Elisabeth zu verewigen.

¹⁰⁰ Nenneswert ist auch das Projekt Fipillo Juvarras für das Schloss Stupinigi, das auf einem andreaskreuzförmigen Grundriss gebaut wurde. Er legte das Projekt dieses Jagdschlusses 1729 dem Herzog Viktor Amadeus II. von Savoyen vor. Ein weiterer Vergleich bietet das Schlösschen des Grafen von Althan in der Rossau bei Wien, das über einen strahlenförmigen Grundriss verfügte und ein Werk Fische von Erlachs, gebaut um 1680, war. (Griseri 1989, S. 4-6).

¹⁰¹ Appuhn-Radtke, S. 250.

Die zahlreichen Fantasieentwürfe sind eine interessante Ergänzung des Konzepts, auf Letterngrundrissen zu bauen, doch aufgrund ihres späteren Entstehungsdatums versinnbildlichen sie nur die theoretische Weiterentwicklung einer Idee, die in Breitenfurt bereits praktisch umgesetzt war. Es erscheint überraschend, dass der Baumeister Martinelli, der kein akademisch ausgebildeter Architekt war, mit diesem Konzept vertraut war. Es ist also anzunehmen, dass der Anstoß seitens des Bauherrn Kirchner gekommen sein musste. So eigentümlich wie die W-Form erscheinen mag, war es nicht das einzige Gebäude seiner Zeit, das auf einem buchstabenähnlichen Grundriss gebaut wurde. In Mähren findet sich ein Haus, das in derselben Tradition zu stehen scheint. In Ostrau (Ostrov nad Oslavou) plante und führte Johann Blasius Santini-Aichel im Auftrag vom Abt des Zisterzienserklosters in Saar (Žďár nad Sázavou), Václav Vejmluva, eine Gaststätte (Abb. 29) aus. Der Bau erstreckt sich über einen Grundriss, der sich aus den Initialen des Bauherrn V.V. zusammensetzt und, wie in Breitenfurt, die Form eines W hat (Abb. 29; Abb. 30)

Die Gaststätte ist um 1720 entstanden, also zur selben Zeit wie das Meisterwerk Aichels, die Kirche in Zelená Hora, und war ebenfalls ein Auftrag des Abtes. Die Kirche weist selbst einen ungewöhnlichen Grundriss auf (Abb. 31) und ist von einem runden Bau umgeben, der eine äußerst plastische Form einnimmt und mit seinen Zacken an einen Stern erinnert. Damit etablierte Santini-Aichel seinen eigenen Stil einer „*Barockgotik*“.¹⁰² Tatsächlich kann in den zackenartigen Ausläufer des Baus, die der Fassade eine ungewöhnliche vor- und zurückspringende Front verleihen, eine Ähnlichkeit zu Breitenfurt erkannt werden. Der Umgang mit der Form in Zelená Hora ist jedoch viel eleganter und beweist eine hohe planerische Virtuosität (Abb. 32). Die Gaststätte in Ostrau hingegen nähert sich eher dem Erscheinungsbild des Breitenfurter Schlosses. Die einzelnen Bauteile sind einfach in schrägen Winkeln zueinander platziert, wodurch spitze Ecken an der Fassade entstehen. Interessant ist es, dass beide Bauten auf einen W-Grundriss angelegt sind und der Buchstabe zufälligerweise in Verbindung mit den Namen beider Auftraggeber gebracht werden kann. In Breitenfurt wirkt es wenig überraschend, denn ein G, wie Georg, oder K, wie Kirchner, eignen sich kaum für eine praktikable architektonische Umsetzung. Die Entwürfe Johann David Steingrubers, die eine passende

¹⁰² Čtvrtník 2011, S. 75.

Lösung für jeden Buchstaben anbieten, lagen damals noch in ferner Zukunft. Wenn Martinelli bereits 1714 mit dem Bau begonnen hatte, würde dies bedeuten, dass er seinem tschechischen Kollegen mit der Umsetzung eines ersten W-Förmigen-Baus zeitlich voraus war. Es ist trotzdem mit großer Sicherheit anzunehmen, dass die Ursprungsidee auf Santini-Aichel und seinen Umkreis zurückging. Seine anderen Werke und vor allem die Kulmination in Zelená Hora weisen darauf hin, dass das Spiel mit dem Grundriss für ihn kein einmaliges Experiment war, sondern eine Idee, die er vorantrieb und die seinen einzigartigen Stil ausmachte. Die Datierung der Gaststätte und der Kirche in Zelená Hora ab 1720 lassen daher auch einen späteren Baubeginn des Breitenfurter Schlosses wahrscheinlich erscheinen.

Ein Bau in mehreren Phasen

Der genaue Baubeginn des Breitenfurter Schlosses ist ungewiss und schwankt in der frühesten Literatur aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen 1696¹⁰³ und 1712¹⁰⁴. Aus heutiger Sicht erscheint diese frühe Datierung sehr unwahrscheinlich, weil sie der Biografie Kirchners nicht entspricht. Er ist erst durch seine Frau in Besitz der Breitenfurter Gründe gekommen, die sie in die Ehe mitgebracht hatte. Deshalb ist 1696 zu früh, weil Kirchner und die verwitwete von Rosenberg erst 1703 heirateten. Außerdem war er bis zu diesem Zeitpunkt beruflich in Ungarn stationiert.¹⁰⁵ Später wurde er nach München und wieder nach Ungarn versetzt und kehrte erst 1714 in die Hauptstadt zurück, um seinen neuen Posten bei der Wiener Stadt Banco anzutreten.¹⁰⁶ Frühestens in diesem Jahr wird der Anfang des Schlossbaus angenommen. Die Datierung der Stuckaturen auf 1724 spricht dafür, dass zu diesem Zeitpunkt, ca. 10 Jahre nach dem erstmöglichen Baubeginn, zumindest die Belle Etage bewohnbar war.¹⁰⁷ Der oben angeführte Vergleich mit den Werken Santini-Aichels legt nahe, dass der Bau des Breitenfurter Schlosses erst nach 1720 begonnen haben muss. Die Arbeiten scheinen auch nach 1724 weitergegangen zu sein, denn die Kirche wurde erst 1732 eingeweiht und auch danach, im Jahr 1734 wurde an manchen Repräsentationsräumen gearbeitet.¹⁰⁸ Es handelte sich also um das Lebenswerk Kirchners, das erst ein Jahr nach seinem Tod mit der Eröffnung des Spitals am 18.10.1736 vollendet war.¹⁰⁹

Die Zweckgebundenheit der Schlossnutzung und die Möglichkeit, den Baunach den jeweiligen Bedürfnissen adaptieren zu lassen, wurden dem Gebäude allerdings zum Verhängnis. Im Laufe seiner kurzen Geschichte wurde es zuerst als privates Landhaus

¹⁰³ Schweickhardt 1832, S. 119.

¹⁰⁴ Schmidl 1839, S. 216.

¹⁰⁵ Siehe Kapitel *Ein selbsternannter Adeliger*, S. 8.

¹⁰⁶ Schmitt 2020, S. 12.

¹⁰⁷ Die Jahreszahl 1724 wurde bei einer Restaurierung im 20. Jahrhundert unter der Stuckleiste, auf die sie sich vermutlich bezieht, im einzig erhaltenen Wohnraum der Belle Etage entdeckt. Daraus kann geschlossen werden, dass zu diesem Zeitpunkt das Paradeapartment bereits bezugsfertig war. Siehe dazu auch Kapitel *Die Belle Etage*, S. 121.

¹⁰⁸ Siehe Kapitel *Der Kaisersaal*, S. 111.

¹⁰⁹ Pfarre St. Johann Nepomuk, Breitenfurt, *Protocollum Beneficii Breittenfurth. Caesare Rege*, S. 3.

erbaut, dann als Spital benutzt und schließlich als Sommerresidenz für das Theresianum adaptiert. Als das Krankenhaus aufgelöst wurde und der Kaiser das Schloss als unzumutbar für die Schüler empfand, hatte es seine Verwendung verloren und musste deshalb weichen. Allein die Kapelle, die weiterhin gebraucht und benutzt wurde, blieb erhalten. Die Anpassungsfähigkeit des Schlosses scheint nicht erst nach dem Tod seines Bauherrn entdeckt worden zu sein. Die Bauzeit betrug über 15 Jahre und Kirchner verpasste die Vollendung um ein Jahr. Es ist also schwer vorstellbar, dass er trotz fortlaufender Arbeiten sein Schloss währenddessen nicht benutzt hatte. Wie bereits erwähnt, wurde der Mittelbau schon 1724 vollendet. Das weist darauf hin, dass das W-Schloss zunächst nur aus seinem mittleren A-förmigen-Teil bestand. Der zweigeschossige Wohntrakt wurde als erster fertiggestellt und, wenn die Decken 1724 angebracht wurden, konnte vermutlich bereits im selben oder spätestens im nächsten Jahr bezogen werden. Die Kapelle und ihr Schwesterbau auf der anderen Seite heben sich optisch vom Mitteltrakt ab, sind aber dennoch im Inneren als solcher konzipiert und wurden höchstwahrscheinlich zusammen mit ihm erbaut. Die Ausstattung der Kirche hatte jedenfalls längere Zeit in Anspruch genommen als die Wohnräume, denn sie wurde erst 1732 eingeweiht. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Bauarbeiten an den eingeschossigen Seitentrakten weitergegangen sind, denn der Kaisersaal im rechten Pavillon wurde nachweislich ab 1734 eingerichtet.¹¹⁰ Das Spital eröffnete erst im Jahr 1736, woraus geschlossen werden kann, dass die Bauten erst später fertiggestellt wurden, doch gerade bei diesem öffentlichen Teil ist das kein unmittelbarer Beweis dafür. Kirchner, der keine direkten Erben hinterließ, hatte bestimmt schon früh den Beschluss gefasst, aus seinem Landschloss eine staatliche, karitative Einrichtung zu machen, immerhin war das Gebäude dementsprechend konzipiert. Trotz seines Altruismus ist es wenig wahrscheinlich, dass er dies bereits zu seinen Lebzeiten umsetzen wollte. Es ist kaum vorstellbar, dass Kirchner Schloss und Garten tatsächlich mit seinen Schützlingen aus dem Armenspital teilen wollte.

Nach der Eröffnung der karitativen Anstalt wurde die bauliche Struktur mindestens bis in den 1760er Jahren nicht mehr verändert. Dafür zeugen das einzig erhaltene Inventar und die Pläne, die aus dieser Dekade stammen. Zu diesem Zeitpunkt waren im

¹¹⁰ Siehe Kapitel *Der Kaisersaal*, S. 111.

Erdgeschoss die Wohnungen des Spitalsverwalters, des Priesters, des Försters und der ehemaligen Haushälterin Kirchners, Frau von Russi, geb. von Beer, untergebracht. In den hinteren Trakten logierten die Patienten, die laut Testament bis zu 40 Personen zählen konnten. Das Schloss war also voller Leute und die aufgezählten Räumlichkeiten wurden intensiv genutzt. Die Belle Etage hingegen war ausschließlich „zu dero landesfürstl. Bedienung occasione einer vorhabenden Jagdlust“¹¹¹ reserviert, dazu ist es aber vermutlich nie gekommen. Das lag wohl daran, dass das Gebäude primär als Armenspital diente und somit den kaiserlichen Ansprüchen sicherlich nicht entsprach. Außerdem befand sich das neue Schloss Schönbrunn wenige Kilometer von Breitenfurt entfernt. Nur 30 Jahre nach dem Tod des Bauherrn war sein Lebenswerk bereits dem Verfall preisgegeben. Das repräsentative Apartment blieb vermutlich all die Jahre leer und seine Pflege wurde vernachlässigt, die empfindlichen Seidenstoffe auf Möbeln, Wänden und Vorhängen waren ausgebleichen und veraltet, wie das Inventar verrät. Das kostbare Mobiliar war bereits längst aus der Mode gekommen und fand deshalb keine Wertschätzung. So fanden sich beispielsweise Sessel aus der Sitzgarnitur der Belle Etage über das ganze Gelände, beim Eremiten oder im Spital, verstreut.

Die kirchnersche Stiftung war dem staatlichen Gesundheitswesen eine willkommene Geldquelle und betrug im Jahr 1760 die unglaubliche Summe von fast einer halben Million Gulden.¹¹² Daran geknüpft war aber die Pflege des Schlossgebäudes in Breitenfurt, die sich nicht nur als lästige Pflicht, sondern auch als eine sehr teure Angelegenheit entpuppen sollte. Der Unterhalt des Spitals betrug jährlich 6000 fl und die Pflege des Schlosses weitere 2000 fl, die Kaiser Karl VI., wie von Kirchner gewünscht, bereits 1737 dafür bestimmt hatte.¹¹³ Seine Nachfolgerin, Maria Theresia, wollte in den 1750er Jahren das Spital aufheben und das Schloss für einen anderen Zweck nutzen. Es gab die Überlegung „das schöne Lusthaus Breitenfurt [...] für beide Erz-Herzöge Joseph und Carl [herzurichten, um] sich wechselweiß den Sommer über daselbst divertieren zu können“.¹¹⁴

¹¹¹ Siehe *Testament des gottseligen Herrn Stifters v. Kirchner* im Anhang, § *Postscriptum*.

¹¹² Das von Kirchner hinterlassene Vermögen war scheinbar sehr gut angelegt, denn in weniger als 25 Jahren bis 1760 war es um ca. 1/3 angestiegen (Weiß 1867, S. 160). 1737 wurde die kirchnersche Stiftung mit den Billot und Hoffmann Stiftungen zusammengelegt (Twerdy 1981, S. 136).

¹¹³ Twerdy 1980, S. 112; 20. Dezember 1762, in: NÖLA, NÖ Reg, N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1762, № 35, rote Nummer 3.

¹¹⁴ Groß 1752, S. 149.

Dieser Plan wurde scheinbar verworfen, denn im Jahr darauf, 1753, schlug die Stiftungskommission vor, das Gebäude gegen einen jährlichen Zins von 1000 fl einem Minister zu vermieten. Das kam auch nicht zustande und die staatliche Subvention von 2000 fl wurde fortgesetzt, sollte sich aber als weitaus unzureichend erweisen. Die ersten verzeichneten Reparaturen wurden ab 1749 durchgeführt, also kaum 15 Jahre nach dem Tod Kirchners, und bis 1758 sollten sie die gewaltige Summe von 31 911 fl verschlingen.¹¹⁵ Dieses Geld wurde offenbar allein für die Instandhaltung des Gebäudes aufgebraucht und der Garten wurde dem Verfall preisgegeben. Die ehemals raffinierte Anlage mit Terrassen und Wasserkünsten befand sich bereits zur Mitte des 18. Jahrhunderts in einem ruinösen Zustand und bedrohte damit sogar die Baustruktur des Schlosses. Bereits im Jahr 1760 war die rechte Gartenstiege, die die untere Terrasse mit dem Schlossplateau verband, stark renovierungsbedürftig, wofür laut einer Schätzung 600 Gulden benötigt wurden.¹¹⁶ Daraus kann geschlossen werden, dass sich die Arbeiten zwischen 1749 und 1758 allein auf das Gebäude beschränkt hatten. In dieser Zeit wurde überlegt, unter wessen Obhut das Schloss gestellt werden sollte und wer für die Pflege zuständig sein würde. 1762 wurde beschlossen, dass das Gebäude zu erhalten sei, immerhin hatte der Stifter 40 000 fl zu diesem Zweck bestimmt, und die Renovierungen sollten von der Hofkommission durchgeführt werden.¹¹⁷ Im selben Jahr wurde der Hofarchitekt Nikolaus Pacassi höchstpersönlich nach Breitenfurt beordert, um die Lage und die Schäden vor Ort zu bewerten. Ihm bereitete die Gartenstiege größte Sorge, da sie die Statik des Schlosses bedrohte. Die Reparaturkosten waren laut seiner Einschätzung auf über 3800 Gulden gestiegen, denn die Futtermauern sollten mit Eisen verstärkt werden. Diese Arbeiten stufte er als äußerst dringend ein, da der Winterfrost weitere irreparable Schäden hinzufügen würde. Aus seinem Bericht wird noch klar, dass die Wasserbassins nicht mehr zu retten waren und neu gemacht gehörten.¹¹⁸ Scheinbar waren die ausgeklügelten Wasserkünste dem Schloss zum Verhängnis geworden. All

¹¹⁵ Groß 1752, S. 149.

¹¹⁶ 8. August 1763, in: NÖLA, NÖ Reg, N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1762, N° 35, rote Nummer 6.

¹¹⁷ 9. August 1762, in: NÖLA, NÖ Reg, N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1762, N° 35, rote Nummer 1.

¹¹⁸ 1762, in: NÖLA, NÖ Reg, N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1762, N° 35, rote Nummern 9, 10, 11.

diese Schäden, die in knapp 20 Jahren nach der Fertigstellung aufgetreten waren, können auf die allumspannenden Wasserleitungen zurückgeführt werden. Aus den Dokumenten ist zu schließen, dass trotz der dringlichen Empfehlung Pacassis, noch im selben Jahr, 1762, Notreparaturen durchzuführen seien, diese erst 1766 getätigt wurden, als das Schloss schon in den Boden sank und die Arbeiten nicht länger auf sich warten lassen konnten.¹¹⁹ Es wurden sogar die Wasserkünste wiederhergestellt, doch diese durfte man von nun an nur noch mit der ausdrücklichen Erlaubnis des niederösterreichischen Regierungsrates Graf von Colloredo „springen lassen“¹²⁰.

Die testamentarisch verankerte Nutzung der Belle Etage des Breitenfurter Schlosses ausschließlich durch den Kaiser wurde 1762 per Dekret endgültig aufgehoben. Es wurde vorgeschlagen, das Gebäude zu Lehr- und Wohnzwecken dem Begründer des Universitätsklinikums, Anton de Haen, gegen einen jährlichen Zins von 790 fl bereitzustellen.¹²¹ Es ist unklar, ob der spätere Leibarzt Maria Theresias dort residierte, es ist aber davon auszugehen, denn das Dreifaltigkeitsspital stand unter seiner Leitung.¹²² Im Jahr seines Todes 1776 fanden in Breitenfurt umfangreiche Bauarbeiten im Wert von ca. 3200 Gulden statt, die vom Baumeister Leopold Grosmann durchgeführt wurden.¹²³ Im Zeitraum zwischen der Verfassung des Inventars im Jahr 1766 und der Anfertigung der Kinderzeichnung nach 1790 sind die Seitentrakte aufgestockt und die halboffenen Pavillons an den Ecken komplett geschlossen worden. Die obengenannte Summe wirkt jedoch zu niedrig, um die Kosten so umfangreicher Umbauten decken zu können. Im Taufbuch der Laaber Pfarre findet sich als Trauzeuger bei einer Großhochzeit am 02.07.1767, anlässlich der Genesung Maria Theresias von den Pocken, ein gewisser Herr Johann Michael Schweighofer. Er wird als Maurer Polier im Schloss Breitenfurt geführt.¹²⁴

¹¹⁹ 15. September 1766, in: NÖLA, NÖ Reg, N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1762, № 35, rote Nummer 1.

¹²⁰ 15. September 1766, in: NÖLA, NÖ Reg, N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1762, № 35, rote Nummer 13.

¹²¹ *Anton de Haen*, in: *Wien Geschichte Wiki*, zuletzt geändert am 15.01.2021 (11.02.2021), URL:https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Anton_de_Haen?uselayout=mobile ; 20. Dezember 1762, in: NÖLA, NÖ Reg, N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1762, № 35, rote Nummer 3.

¹²² Weiß 1867, S. 163.

¹²³ Fleischer 1932, S. 139.

¹²⁴ Pfarre Laab im Walde, *Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch 1694-1778*, Trauung, S. 94.

Twerdy sieht in diesem Eintrag einen möglichen Hinweis auf die Zeit der Überbauung der Seitentrakte; doch angesichts des Gebäudezustandes ist es davon auszugehen, dass ein Baumeister öfter vor Ort war, um die Instandhaltung zu gewährleisten.¹²⁵

Die Bauarbeiten von 1776 hängen höchstwahrscheinlich mit der Übergabe des ganzen Schlosses samt Garten als Sommerresidenz an die Theresianische Akademie im Jahr 1777 zusammen.¹²⁶ Nachdem aber 1782 „Seine Maist. [Kaiser Joseph II.] das Breitenfurter Schloss[,] in Ansehung seiner Lage[,] nicht geeignet findet, einen Erholungsort für die studierende Jugend des Theresiani abzugeben, und in dessen Folge zu befehlen geruhet, daß die Absendung derselben für die Zukunft gänzlich zu unterbleiben habe“.¹²⁷ Dem Akademiedirektor Freiherr von Stillfried-Rattonitz wurde erlaubt, die wertvollen Ausstattungsgegenstände aus dem Schloss auszulagern und diese gingen in Besitz des Theresianums über. Neben Trumeau-Spiegeln und Konsolen wurden auch Marmortische und sogar das Parkett mitgenommen. Bei diesen Einrichtungsgegenständen handelte es sich vermutlich um Teile der kirchnerschen Originalausstattung, die im Kapitel *Die Belle Etag*e näher untersucht wird.

Im Jahr 1786 wurde das Spital aufgelöst und mit anderen Anstalten in der Kartause Mauerbach zusammengelegt. Das Schloss hatte seine Nutzung verloren und wurde 1789 bei einer Versteigerung am 23.09.1789, samt den übriggebliebenen Einrichtungsgegenständen veräußert.¹²⁸ Davon ausgenommen waren die Kirche und die Wohnung des Priesters. Außerdem kann von einem relativ schlechten Bauzustand des Gebäudes ausgegangen werden. All diese Faktoren machten die Immobilie relativ unattraktiv, weshalb sie auch nicht gleich verkauft werden konnte. Erst im Oktober desselben Jahres hatte sich ein Interessent gefunden. Der Wiener Bäckermeister Johann Andre Maria unterschrieb den Kaufvertrag am 05.05.1790 und erwarb das Schloss um die Summe von 9 554 fl 38 $\frac{3}{4}$ kr.¹²⁹ Bereits sechs Jahre später wollte er die Immobilie neuerlich veräußern und am 01.06.1796 schaltete er eine Annonce in der Wiener Zeitung.

¹²⁵ Twerdy 1980, S. 113.

¹²⁶ Ilg 1890, S. 217.

¹²⁷ NÖLA, NÖ Reg, N-Akten, K 3350, Fasz 9, 1776-1783, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1782, № 189.

¹²⁸ Wiener Zeitung 16.09.1789, S. 2382.

¹²⁹ Pfarre St. Johann Nepomuk, Breitenfurt, *Protocollum Beneficii Breittenfurth. Caesare Rege*, S. 38-40.

Zum tatsächlichen Verkauf kam es im Jahr darauf, als Franz Xaver Trumauer am 08.04.1797 den Kaufkontrakt unterschrieb.¹³⁰ Dieser letzte Besitzer hatte sich 1801 für den Abriss des Schlossgebäudes entschieden und diesen durchgeführt. In einer Erklärungsschrift argumentierte er, dass das Gebäude in seiner Erhaltung zu teuer sei und keine praktische Nutzung habe. Außerdem klagte er darüber, dass der vorige Eigentümer Maria „*alles, was er von dem Gebäude losreißen konnte, veräußerte*“¹³¹. Er schätzte die Kosten, um das Schloss wieder bewohnbar zu machen auf 6 000-8 000 Gulden, das bei einem Kaufpreis von 10 500 fl eine horrende Summe war. 1801 ließ er den Gartenseitigen Trakt, bis auf die Kirche und die Wohnung des Pfarrers abreißen und verkaufte den Schutt als Baumaterial weiter. Den ehemaligen Frauenspitalstrakt baute er zu einem Wohngebäude um, das in den nächsten 100 Jahren 17 Mal den Besitzer und somit auch seine Funktion wechseln sollte.¹³²

¹³⁰ Pfarre St. Johann Nepomuk, Breitenfurt, *Protocollum Beneficii Breittenfurth. Caesare Rege*, S. 41-43.

¹³¹ Pfarre St. Johann Nepomuk, Breitenfurt, *Protocollum Beneficii Breittenfurth. Caesare Rege*, S. 43.

¹³² Twerdy 1980, S. 114.

Innenausstattung

Die einzelnen Bereiche einer Barockanlage können als Repräsentationsstufen angesehen werden. So war die Architektur die erste davon, da sie durch ihre Omnipräsenz für alle sichtbar war, für die meisten aber nur von der Ferne. Ein kleiner Kreis ausgewählter Gäste hatte das Privileg, die Anlage betreten zu dürfen. In Breitenfurt mussten sie dafür den gesamten Garten passieren. Dieser halböffentliche, eingeschränkt sichtbare Bereich gab eine Vorahnung auf den Innenraum, gewissermaßen ein nach außen gewandtes Interieur. Besonders gerne wurde der Garten wie ein in sich geschlossener Kosmos gestaltet, in dem die unterschiedlichen Ebenen die Lebensbereiche symbolisierten. Diese fanden Ausdruck in der Vegetation und im Skulpturenschmuck: Vom schattigen Boskett als Allegorie der Unterwelt über die Wasser- und Blumenparterres– symbolhaft für die Erde– bis hin zum Götterhimmel, von wo aus die gesamte Landschaft überblickt werden konnte. Ein Paradebeispiel ist der zur gleichen Zeit entstandene Garten der Vorstadtresidenz des Prinzen Eugen im Schloss Belvedere. Die einzelnen Terrassen waren nach diesem Schema angelegt und boten dem gebildeten Besucher ein symbolisches Aufsteigen zum *Olymp* des Hausherrn, wo auf der Anhöhe das Lustschloss thronte.¹³³ Einigen wenigen wurde der Zutritt ins Innere gestattet und sie durften eine noch opulenteren Bilderwelt betreten. Dieser exklusive Bereich erforderte auch ein entsprechend aufwendiges Ausstattungsprogramm, um das bisher Gesehene nochmals zu übertreffen.

Die Lage des Schlosses in Breitenfurt bot die idealen Bedingungen für ein solches Welttheater. Das Lustgebäude auf dem Hügel schloss das in Richtung Wien auslaufende Tal und war von der Weite sichtbar. Mit seiner weißen, vor- und zurückkondulierenden Fassade fesselte es die Blicke aller, die aus der Hauptstadt über die Breitenfurter Straße fuhren. An der Gabelung vor dem kirchnerschen Grundstück angekommen, mussten die meisten eine Kurve nach rechts nehmen und entlang der Schlossmauer ihren Weg fortsetzen. Nur ausgewählte Gäste durften die schattige, von Kastanienbäumen flankierte Allee nehmen, die in gerader Linie die Straße aus Wien fortsetzte und zum Gartentor führte. Die wenigen, denen der Zutritt gestattet war, passierten das untere Blumenparterre, fuhren die Rampe hinauf und ließen die von Springbrunnen, Kaskaden

¹³³ Berger 2016, S. 123-124.

und Grotten gesäumte Welt hinter sich. Schließlich standen sie auf der Anhöhe vor dem Schloss. Dieses barg in seinem Inneren einen wahren Götterhimmel: Christliche, mythologische und weltliche Motive zierten Wände und Decken. Die symbolischen Ebenen, wie sie im Garten des Prinzen Eugen zu finden waren, lassen sich in der Breitenfurten Schlossanlage im kleineren Format wiederfinden. Als Mäzen und Kenner war Kirchner bestimmt mit dem Konzept des *Theatrum mundi* vertraut und ließ es in die Gestaltung seiner Sommerresidenz einfließen.¹³⁴ Ob und wie aufwendig das Gartenprogramm tatsächlich war, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Jedoch sprechen die wenigen übrig geblieben Hinweise eindeutig für eine ausgefallene Gestaltung. Allein die Eremitage (Abb. 3), die direkt neben dem Garteneingang platziert war, hatte einen hohen symbolischen Wert. Weiters die Fülle an Statuen, die im Inventar angedeutet, aber nicht näher beschrieben wurden, sind klare Indizien für ein komplexes und symbolträchtiges Programm.

Die Spuren der meisten Kunstwerke, die sich im Schloss befanden, lassen sich bedauerlicherweise durch eine ungünstige Verkettung der Umstände nicht mehr zurückverfolgen und rekonstruieren. So hatte beispielsweise der Verfasser des Inventars, das übrigens sehr ausführlich angefertigt wurde, jedes einzelne Garten- und Bauwerkzeug beschrieben, auch alle Möbel samt Polsterung und Farbe. Die Gemälde hingegen, die aller Wahrscheinlichkeit nach von illustren Malern stammten, vernachlässigte er zusehends. Beispielsweise bezeichnete er zwei der vermutlich besten Werke vor Ort, die aller Wahrscheinlichkeit nach von Vater oder Sohn Altomonte stammten, bloß als „2 von Öhlfarb gemahlen[e.] an der Wand festgemacht[e.] grosse poetische Stücke“¹³⁵. Die Wandspaliere wurden Raum für Raum einzeln beschrieben, wohingegen die Fresken keine Erwähnung fanden. Das trifft auch auf die Stuckaturen zu, die von hervorragender Qualität waren. Glücklicherweise hat sich ein wunderbares Beispiel im Zimmer über der Sakristei erhalten, dank dem wir über diese Art der Deckendekoration im Schloss Bescheid wissen.

In den folgenden Kapiteln wird eine Trennung von Architektur und Innenausstattung nach heutigem Verständnis vorgenommen und nicht nach den Kriterien des 18.

¹³⁴ Trotha 2012, Kapitel *Theatrum mundi*, S. 89-128.

¹³⁵ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 3, verso, № 7.

Jahrhunderts, an denen sich der Verfasser des Inventars orientierte. Jeglichen Wand- und Deckenschmuck, abgesehen von den Spalieren, die man abnehmen und wiederverwenden konnte, zählte er als Teil der gebauten Struktur. Darunter fielen Fresken, Quadraturalereien, Deckenreliefs, Stuckmarmor, aber auch Statuen und Skulpturen. Das hing vermutlich auch mit dem persönlichen Desinteresse des Verfassers zusammen, denn im Kircheninventar der Priester Hartmann und Rosenberger, die offenbar kunstsinniger waren, gingen diese auf einzelne Gemälde ein. Fresken und Statuen, die die Ausstattung der Kapelle dominierten, finden aber auch bei ihnen keine Erwähnung.¹³⁶

¹³⁶ Pfarre St. Johann Nepomuk, Breitenfurt, *Protocollum Beneficii Breittenfurth. Cesare Rege*, S. 215-224.

Die erhaltenen Teile

Die repräsentative Hauskapelle

Die Schlosskapelle dient heute als einziger sicherer Richtwert, um eine Vorstellung zu bekommen, wie die Gesamtanlage ausgesehen haben könnte. Die Fassade des repräsentativen Wohntraktes war, trotz ihrer bewegten Form, verhältnismäßig zurückhaltend hinsichtlich der Stuckdekorationen (Abb. 13, Abb. 14). Sie stand im scharfen Kontrast zur Opulenz des Innenraumes (Abb. 43), was für den im Barock so begehrten Überraschungseffekt sorgte. Dieser wirkt beim Betreten der Kirche bis heute genauso überwältigend wie vor 300 Jahren.

Die Kapelle war von Anfang an als halböffentlicher Raum konzipiert. Sie erfüllte eine Doppelfunktion als Privattertempel und Kirche für das angegliederte Spital. Allerdings ist es nie zur parallelen Nutzung gekommen, da Kirchner vor der Inbetriebnahme des Krankenhauses verstarb. Die Ausstattung beeindruckt mit der erstaunlichen Übereinstimmung der einzelnen Elemente, die sich trotz des schmalen Raumes in ein harmonisches und nicht beengendes Erscheinungsbild fügen. Der halbovale Grundriss und die Deckenhöhe, die sich bis unter das Dach erstreckt, erschaffen die Illusion einer großzügigen Halle. Der Zustand, in dem sich die Kirche heutzutage präsentiert, ist im Wesentlichen auf die unbeweglichen Ausstattungsgegenstände reduziert und somit eindeutig zurückhaltender als im 18. Jahrhundert, worauf das Kircheninventar in der Pfarrchronik hinweist.

Die harmonische Innendekoration wirft unumgänglich die Frage auf, ob es sich dabei um ein vorgegebenes und aus einer Hand geschaffenes Programm handelte. Das Ungewöhnliche daran ist die Wahl des Patrons, denn der hl. Nepomuk war erst 1729, drei Jahre vor der Einweihung 1732, heiliggesprochen worden. Als Almosenspende wird er auf dem Hauptaltarblatt (Abb. 44) abgebildet, weiters stellen drei Grisaillefelder in der Scheinarchitektur unterhalb der Kuppel Szenen aus seinem Leben dar (Abb. 33b, Abb. 33c, Abb. 33d) und schlussendlich im Deckenfresko wird seine Aufnahme in den Himmel unter den Heiligen gezeigt (Abb. 33, Abb. 33). Die Heilige Dreifaltigkeit thront im Scheitel, diese Szene segnend, und die Seitenaltäre zeigen Maria (Abb. 49) und Jesus (Abb. 52), wodurch die gesamte Heilige Familie versammelt ist. Während die Forschung ein sehr frühes

Entstehungsdatum annimmt, lässt sich dieses mithilfe der malerischen Ausstattung nicht eindeutig bestätigen; deshalb ist eine Entschlüsselung des Bildprogramms notwendig.

Die Ereignisse unmittelbar um die Entstehung und Ausstattung der Kirche könnten ein Zeitgerüst für die genaue Datierung bieten. Im Jahr 1719 wurde das Grab des Johannes von Nepomuk in Prag geöffnet und darin seine unversehrte Zunge aufgefunden. Daraufhin überstürzten sich die Ereignisse mit einer Seligsprechung 1721 und der Heiligsprechung ungewöhnlich bald danach im Jahr 1729.¹³⁷ Genau zur selben Zeit sollen die Arbeiten am Breitenfurter Schloss im vollen Gange gewesen sein, vor allem was die Kirche anbelangt. Am 6. September 1732 wurde sie feierlich durch Kardinal Sigismund Graf Kollonitsch geweiht und bekam im Jahr darauf den ersten Kaplan, der von Kirchner persönlich eingesetzt wurde.¹³⁸

¹³⁷ Herzogenberg/Paleczek 2009, S. 117.

¹³⁸ Pfarre St. Johann Nepomuk, Breitenfurt, *Protocollum Beneficii Breittenfurth. Caesare Rege*, S. 4.

Die Wahl des Kirchenpatrons

Aufgrund des Patroziniums der Kirche und der Rolle Johannes von Nepomuks als böhmischer Nationalheiliger wurde Prag als die Geburtsstadt Kirchners vermutet.¹³⁹ Diese Annahme erscheint zwar logisch, kann aber nicht als Beweis gelten, da es sonst keine biographischen Hinweise auf jeglichen Bezug des Bauherrn zu Böhmen gibt. Tatsächlich wurde Johannes von Nepomuk in Prag als Märtyrer bereits seit dem 14. Jahrhundert verehrt. Diese Lokaltradition breitete sich im 17. Jahrhundert rasant aus, soweit, dass er als „*der Heilige des Barocks schlechthin*“¹⁴⁰ gilt. Leopold I. erkannte das vereinigende Potential Nepomuks und setzte sich intensiv zur Verbreitung des Kultes im ganzen Reich ein, was schlussendlich den Boden für die fast überstürzt schnelle Heiligsprechung bereitete. Der Rückgang des Kultes setzte erst 1763 mit einer Einschränkung der öffentlichen Verehrung ein. Dies hatte zur Folge, dass sich die Verbreitung Nepomuks wieder auf das Ursprungsgebiet reduzierte und er heute hauptsächlich mit Böhmen in Verbindung gebracht wird.¹⁴¹ Diese Vorgänge sind als das Resultat einer aufklärerischen Politik anzusehen und fanden erst lange nach dem Tod Kirchners statt.¹⁴² In Wien beispielsweise wurde bereits 1709 unter der Patronanz der Kaiserinwitwe eine *Conföderation unter dem Schutz der Immaculata conceptio und des Johannes von Nepomuk* gegründet, die nach der Heiligsprechung in eine Bruderschaft erhoben wurde.¹⁴³ Diese Verbindung von der Unbefleckten Empfängnis und dem Heiligen, die ein fester Bestandteil des Kultes war, findet sich in Breitenfurt im Seitenaltar der Kapelle wieder. Ein weiteres Detail bringt Kirchner in nahem Zusammenhang mit dieser in Wien sehr frühen und stark ausgeprägten Verehrung des Johannes von Nepomuk. Außerhalb der Kirchen, wo es eigene Altäre bereits seit ca. 1700 in der Augustinerkirche und 1709 im Stephansdom gab, wurde er in Straßenkapellen verehrt.

¹³⁹ Ilg 1887, S. XXVI.

¹⁴⁰ Herzogenberg/Palczek 2009, S. 117.

¹⁴¹ Die Verehrung des hl. Nepomuks in Ostösterreich ist ein Relikt aus dem frühen 18. Jahrhundert, als der Kult vom Kaiser Leopold I. bewusst durch das ganze Reich verbreitet wurde.

¹⁴² Herzogenberg/Palczek 2009, S. 115-119.

¹⁴³ Oppeker 2012, S. 153-154.

Eine der wichtigsten Kultstätten im Freien war die Kapelle auf der Hohen Brücke, wo sich Kirchners Stadthaus befand.

Die Wahl Johannes von Nepomuk als Kirchenpatron kann auch bloß als ein weiterer Beweis von Kirchners Treue dem Kaiserhaus gegenüber gedeutet werden. Gleichzeitig aber auch als Hinweis auf mögliche Beziehungen zur Familie Schwarzenberg, die den Heiligen ganz besonders verehrte.¹⁴⁴ Es ist schwierig, daraus Kirchners böhmische Abstammung abzuleiten, vielmehr bestätigt sich die Tatsache, dass Kirchner dem Hof sehr nahe stand und dessen letzten Trends folgte - und dazu zählte die Nepomukverehrung. Die Theorie der böhmischen Abstammung wurde aber zusätzlich durch eine Figur im Kuppelfresko unterstützt, die immer als der hl. Wenzel interpretiert wurde. Er galt als der Landespatron des Königreichs Böhmen schlechthin und wurde bereits seit dem 11. Jahrhundert sowohl von Deutschen als auch von Slawen verehrt. Er diente sogar als vereinigendes Element für die inhomogene Bevölkerung der „*Länder der Wenzelskrone*“, sprich Böhmen, Mähren, Schlesien und die Lausitz.¹⁴⁵ Von diesen vier Regionen verbinden Kirchner handfeste Beweise allein mit Schlesien, wo seine zwei Schwestern wohnten. Wie im folgenden Kapitel näher ausgeführt wird, muss der hl. Wenzel nicht unbedingt primär als Patron Böhmens interpretiert werden. Die Breitenfurter Darstellung lässt eine Deutung dieser Gruppe als Allegorie der Guten Herrschaft zu. Im Kontext der Gesamtausstattung des Schlosses, die als Leitthema die Huldigung Kaiser Karls VI. hat, kann Wenzel als Präfiguration des habsburgischen Kaisers und als Rekonfirmation seines Anspruches gelesen werden. Doch vielleicht stellt das Fresko gar nicht den böhmischen König, sondern den hl. Leopold, den Patron Niederösterreichs, dar. Die genaue Ikonographie wird im folgenden Kapitel dargelegt. Wichtig ist, dass alle diese Heilige, die aus heutiger Perspektive als klare Hinweise auf ein bestimmtes Territorium gedeutet werden, im 18. Jahrhunderts mit einer vielschichtigen, nicht unbedingt nationalgebundenen Bedeutung versehen waren.

¹⁴⁴ Herzogenberg/Paleczek 2009, S. 117.

¹⁴⁵ Samerski 2009, S. 245.

Daniel Grans Heilighenhimmel

Das markanteste Element der kleinen Schlosskapelle ist die überreich bemalte Kuppel (Abb. 33). Das Fresko zeichnet sich nicht nur durch ein komplexes Bildprogramm mit über 90 Gestalten, sondern auch durch seine hervorragende malerische Qualität aus. Das dominierende Thema ist die Himmelfahrt des Kirchenpatrons und seine Aufnahme in den Himmel. Die Platzierung dieser Szene über dem Hauptaltar, der die irdischen Wohltaten Johannes von Nepomuk zeigt, stellt einen bewussten Dialog zwischen den einzelnen Elementen der Kirchengestaltung dar. Weiters birgt das Kuppelfresko mehrere Szenen und Gruppen, die einzelne biblische Episoden und Heilighenviten darstellen.

Nicht nur die Datierung, sondern auch die Zuschreibung des Freskos war lange Zeit ungeklärt. Albert Ilg zum Beispiel sah es als eine Arbeit Martino Altomontes an. Als Ausgangspunkt zu dieser Annahme diente ihm die Tatsache, dass der Maler im nahegelegenen Stift Heilighenkreuz ansässig und tätig war.¹⁴⁶ Dies fußte jedoch viel mehr auf logischen Schlussfolgerungen aufgrund des Tätigkeitsbereichs und der Beziehungen Altomontes als auf einer künstlerischen Analyse. Später wurde das Breitenfurter Fresko dem Umkreis von Johann Michael Rottmayr zugeschrieben. Stilistische Komponenten wie die dichte Komposition und die zahlreichen Puttiköpfe, die die Wolken bevölkern, finden sich beim Meister beispielsweise auch im Kuppelfresko der Salzburger Dreifaltigkeitskirche wieder. Es ist nicht auszuschließen, dass die Darstellung gewissermaßen von diesem österreichischen Freskomaler der ersten Generation beeinflusst war. Doch den Erschaffer als bloßen Nachfolger zu bezeichnen entspricht weder der dargestellten Thematik noch der hohen Bildqualität. Als erster kam Eckhart Knab zu einer Zuschreibung, die seitdem nicht angezweifelt wurde und als gesichert angesehen werden kann.¹⁴⁷ In seiner Monographie zu Daniel Gran unternahm er eine erste umfassendere Analyse des Stils sowie des Inhalts des Freskos und kam zu dem

¹⁴⁶ Ilg 1887, S. XXIX. Bei Ilg liegt eine Fehlinterpretation bezüglich der Ansässigkeit des Künstlers vor, aus der er auf seine Tätigkeit in Breitenfurt schloss. Diese erfolgte vermutlich daraus, dass Giovanni Giuliani, der für Kirchner mit größter Wahrscheinlichkeit tätig war im Stift selbst wohnte. Martino Altomonte hingegen, der für das Zisterzienserstift Heilighenkreuz bereits seit 1717 arbeitete, wohnte und starb im Heilighenkreuzerhof in Wien, zwei Tage später wurde im Stift beigesetzt (Überlackner 2003, S. 25-26).

¹⁴⁷ Rizzi 2001, S. 92.

Schluss, dass es von der Hand dieses Künstlers stammen muss.¹⁴⁸ Knab nahm jedoch an, dass ein zweiter Maler, der noch „*im österreichischen Manierismus des späten siebzehnten Jahrhunderts befangen*“¹⁴⁹ war, im Bereich über dem Altar mitgewirkt habe. Darunter soll er die Figuren Gottvaters, Nepomuks und der um sie schwebenden Engel ausgeführt haben (Abb. 33a). Heute ist allerdings bekannt, dass es sich dabei um eine Restaurierung aus dem späten 19. Jahrhundert handelt und die „*harte, lineare Ausführung*“¹⁵⁰ auf Franz oder Carl Jobst zurückgeht.¹⁵¹ Sie wurden im Jahre 1887 nicht bloß mit der Restaurierung, sondern mit der „*Neumalung eines Theiles des Kuppelfresco[s]*“¹⁵² beauftragt. Ilg hatte in seinem Artikel von 1887 berichtet, dass an einer Stelle Feuchtigkeit durch das Dach eingedrungen war und der sich gebildete „*Fleck mit Mörtel überputzt*“ wurde.¹⁵³ In der Pfarrchronik wird dieser Schadensbereich ganz genau eingegrenzt: „*So war die ganze Figur des hl. Johannes v. Nep.[.] des Engels mit der Krone, des kleinen Engels zwischen Gott Vater und Sohn, und des Engels unter dem Heiligen, mit der auffallenden blauen Drapierung, ferner ein Theil der Figur des Sohnes Gottes bis auf die im Kalk etwas bemerkbaren Umrisslinien verschwunden*“¹⁵⁴. In diesem zentralen Bereich befand sich die inhaltlich wichtigste Szene, die Aufnahme des Patrons in den Himmel, die leider nur in der Fassung des 19. Jahrhunderts überliefert worden ist. Es ist allerdings davon auszugehen, dass sich der Restaurator an die ursprüngliche Komposition gehalten hat, wenn die blassen Umrisslinien noch erkennbar waren. Dafür spricht auch der Vergleich der Gottvater-und-Sohn-Gruppe mit anderen Werken Grans, die eine große formale Ähnlichkeit aufweisen. Im Breitenfurter Fresko, das sein frühestes bekanntes Sakralwerk ist, scheint eine Komposition seines Lehrers Solimena eingeflossen zu sein. Das Deckenfresko in der

¹⁴⁸ Knab 1977, S. 75-77.

¹⁴⁹ Knab 1977, S. 77.

¹⁵⁰ Knab 1977, S. 77.

¹⁵¹ Im Zwischenbericht über die Restaurierungen der Kirche wird nur der Bruder Carl genannt (Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien 1888, S. 56). Im Bericht anlässlich der abgeschlossenen Restaurierung taucht nun Franz Jobst allein als ausführender Maler auf (Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien 1890, S. 27). Die Brüder Jobst hatten gemeinsam die Firma „F. & C. Jobst“ gegründet, die hauptsächlich auf kirchliche Restaurierungen und Neuausstattungen spezialisiert war (Institut für Österreichkunde 2004, S. 360). Die Vermutung liegt also nahe, dass sie in Breitenfurt zusammengearbeitet haben.

¹⁵² Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien 1888, S. 56.

¹⁵³ Ilg 1887, S. XXIX.

¹⁵⁴ Pfarre St. Johann Nepomuk, Verzeichnis der Urkunden, welche die Kirche und das kaisl. königl. Benefizium zu Breitenfurt bei St. Johann von Npomuck Martyrer betreffen, S. 287.

Sakristei der Kirche San Domenico Maggiore in Neapel aus dem Jahre 1709 zeigt eine verblüffend ähnliche Dreifaltigkeitsgruppe (Abb. 34). Während Grans Ausbildung in Süditalien in den frühen 1720er Jahren war dieses Werk Solimenas schon längst vollendet, doch sein Schüler scheint es gründlich studiert und verinnerlicht zu haben, sodass es später einen fixen Platz in seinen Formenkanon einnehmen sollte. Die vom Restaurator Jobst neugeschaffene Gruppe weist eine genaue, von Solimena abhängige Komposition auf, doch die Figuren selbst sind eindeutig ein Produkt des 19. Jahrhunderts. Dies ist ein weiterer Beweis dafür, dass die formalen Umrisse der Gruppe auf den Originalentwurf Grans zurückgehen.

Sowohl die Restaurierung als auch die Ergänzung der fehlenden Teile des Freskos trafen auf höchst lobende Worte in den *Monatsblättern des Alterthums-Vereines zu Wien*.¹⁵⁵ Die Diskordanz der barocken und der neugeschaffenen Figuren ist so offensichtlich, dass die übertrieben positive Reaktion verwunderlich erscheint und auch nicht mit dem Zeitgeschmack zu erklären ist. Der Kurat, der mit größtem Einsatz für die Erhaltung und Restaurierung der Kapelle gekämpft hatte, äußerte in der Pfarrchronik seine ehrliche Meinung, die von der in der Presse stark abwich. Er empfand die neugeschaffenen Figuren bloß als misslungen: „*Sie scheinen unfertig und harmonieren auch im Kolorite nicht. Der heilige Johannes ist eine besonders matte Figur.*“¹⁵⁶ Er rechtfertigte die Arbeit Jobsts damit, dass er größtenteils bei Kerzenlicht gearbeitet habe und zeigte sich insgesamt dankbar für die umfangreiche Instandsetzung der Kirche. Eben diesem damals so akuten Rettungseinsatz ist zu verdanken, dass so viel von diesem barocken Juwel noch erhalten ist. In einer Restaurierung im Jahre 1993 wurden die übermäßigen Übermalungen entfernt und das Fresko in einem möglichst originalgetreuen Zustand zurückversetzt.¹⁵⁷

Das dicht bevölkerte Fresko füllt eine ovale Kuppel aus, die mit 9,8 m Länge, 7 m Breite und 3,25 m Höhe sehr wenig Fläche für das überreiche Programm bietet. Dieser *horror vacui*, der untypisch für Gran ist, hat die Forschung hinsichtlich der genauen Zuschreibung immer verunsichert. Knab wollte einen „*Maler aus dem Umkreis Reselfelds*

¹⁵⁵ *Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien* 1888, S. 56; Ilg 1890, S. 27.

¹⁵⁶ Pfarre St. Johann Nepomuk, *Verzeichnis der Urkunden, welche die Kirche und das kaisl. königl. Benefizium zu Breitenfurt bei St. Johann von Nepomuck Martyrer betreffen*, S. 287.

¹⁵⁷ Bundesdenkmalamt, Abteilung für Niederösterreich, *Restaurierungsbericht Kuppelfresken Pfarrkirche Breitenfurt St. Johann*, durchgeführt von akad. Restaurator Mag. Karl Scherzer, 4.11.1993.

oder Hackhofers“¹⁵⁸ dafür verantwortlich machen. Wie bereits geklärt, handelte es sich bei dieser zweiten Hand, die in Breitenfurt tätig war, bloß um den Restaurator aus dem 19. Jahrhundert, der die Komposition nicht verändert hatte. Es gibt keinen Anlass anzunehmen, dass Gran das Programm nicht selbst entworfen hatte. Er verfügte über eine umfangreiche Bildung, die er sich in Italien angeeignet hatte und bereits nach seiner Rückkehr entwarf er selbst mehrere mythologische Bilder und Fresken für den Fürsten Schwarzenberg. Auch in der Hofbibliothek, seinem Opus magnum (Abb. 36) aus derselben Periode, kommt sein eigener kompositorischer Stil zur Geltung, obwohl ihm dort ein Gelehrter zur Seite stand.¹⁵⁹ Es ist also anzunehmen, dass er beim verhältnismäßig kleinen Auftrag in Breitenfurt die Komposition selbst entwarf. Die ungewöhnliche Fülle an Heiligen, die auf dem knappen Platz untergebracht wurden, können nur als Vorgabe des Auftraggebers gesehen werden. Die zahlreichen eigentümlichen Abweichungen der Künstler von ihrem persönlichen Stil, wie die W-Form des Schlosses oder diese überladene Komposition Grans, weisen darauf hin, dass Kirchner stark in die Planung seiner Sommerresidenz eingriff und einzuhaltende Vorgaben erteilte.

Auch wenn Daniel Gran höchstwahrscheinlich der Hauptverantwortliche sowohl für den Entwurf als auch für die Ausführung des Kuppelfreskos war, hatte er sicherlich Helfer zur Seite. Es ist bekannt, dass Gran die Mitarbeit von Quadraturmalern gerne in Anspruch nahm. So wurde er in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien vom Schüler zum Arbeitgeber für Georg Werle, seinen ehemaligen Lehrmeister.¹⁶⁰ Mit der Familie Werle war er mehrfach verbunden. Gran heiratete seine Tochter und engagierte später seinen Sohn Anton als Architekturmaler. Rizzi nimmt an, dass eben er die Randquadratur der Kapellenfresken in Breitenfurt ausgeführt hatte. Die Formensprache kann von der Werle Werkstatt abgeleitet werden wie die Bandwerkschlingen verraten. Der Stil erinnert an die Arbeiten im Schloss Schwarza, wo Vater und Sohn Werle in den früheren 1720er Jahren tätig waren. Es ist jedoch eine Lockerung der Kontur zu beobachten, in der Rizzi eine intensive Auseinandersetzung Anton Werles mit Grans neuartigem Ornamentstil sieht.¹⁶¹ Wer auch immer der ausführende Maler war, es ist anzunehmen, dass der

¹⁵⁸ Knab 1977, S. 77.

¹⁵⁹ Knab 1977, S. 17.

¹⁶⁰ Knab 1977, S. 17.

¹⁶¹ Rizzi 2007, S. 42.

Entwurf der Scheinarchitektur auch von Gran stammt, wie ein Vergleich mit einem seiner späteren Werke zeigt. In der Kirche am Sonntagberg arbeitete er ab 1738 zusammen mit dem Quadraturisten Antonio Tassi. Die Architekturmalerei in der Hauptkuppel (Abb. 35) scheint der in Breitenfurt nachempfunden zu sein. Sie folgt nicht nur demselben Konzept des Stucco finto, sondern ist auch in ihrer Form fast identisch. Ein markanter Unterschied ist jedoch die Qualität der Ausführung. Das spätere Werk weist eine perspektivische Verkürzung sowie einen stimmigen Schattenwurf auf, der den augmentäuschenden Effekt befördert. Es wäre also nicht anzunehmen, dass Tassi in Breitenfurt tätig war, sondern vielmehr, dass Gran auch die Scheinarchitektur selbst entwarf. Diese bestimmte Art des Übergangs zwischen Wand und Fresko scheint für Kirchengestaltungen konzipiert und in Breitenfurt, bei seiner ersten sakralen Deckenbemalung, vorgeführt worden zu sein. In seinen profanen Fresken griff Daniel Gran durchaus zu aufwendigeren gemalten, architektonischen Rahmungen. Im Schloss Eckartsau sowie in der Hofbibliothek zum Beispiel ist es eine Balustrade, die einen Balkon suggeriert. Dies weist darauf hin, dass die gemalte, stuckartige Trennung von Wand und Bildfläche, die er bei den Kirchengestaltungen anwandte, keinen Übergang, sondern eine Grenze zwischen der irdischen und der himmlischen Sphäre symbolisieren könnte.

Einen weiteren Unterschied zwischen Breitenfurt und Sonntagberg stellen die Grisaillefelder dar, die in der kirchnerschen Kapelle im Quadraturband integriert sind, in der Basilika aber fehlen. Solche gemalten Basreliefs finden sich auch im profanen Fresko der Hofbibliothek. Diese Goldmalereien stammen höchstwahrscheinlich nicht von der Hand Grans. Er überließ solche weniger anspruchsvollen Arbeiten entweder seinen Gehilfen oder dem Architekturmaler. Im Jahr 1727 wurde dies sogar zum Trennungsgrund von seinem ersten Schüler David Anton Fossati, der sich weigerte, die Grisailen der beiden Seitengewölbe der Hofbibliothek auszuführen, weil er diese Arbeit als undankbar empfand.¹⁶² Der Schüler war durchaus in der Lage, auch kompliziertere Malereien zu bewältigen, so überließ ihm Gran zum Beispiel die Ausführung der Körper. Falls das Breitenfurter Fresko vor dieser Trennung entstanden sein sollte, würde das die Mitarbeit Fossatis in Breitenfurt implizieren. Die Entfernung der übermäßigen

¹⁶² Knab 1977, S. 19.

Übermalungen im Jahr 1993 hat die Frage, ob eine zweite Hand am Fresko mitgewirkt hatte, nicht endgültig beantworten können.¹⁶³

Die dichte Gesamtkomposition des Freskos erforderte eine klare Strukturierung, um die Lesbarkeit überhaupt zu ermöglichen. Diese gewährte Gran, indem er die wichtigsten Heiligen zusammengruppierte. Er hob sie einerseits durch ihre Position hervor, aber auch mithilfe ihrer jeweiligen Größe, womit er eine narrative Bedeutungsperspektive schuf. Auch die Farbtintensität lässt einzelne Personen in den Vordergrund treten, während die Entourage durch das blassere Kolorit sich in der Masse verliert. Das geht soweit, dass die geflügelten Puttiköpfe, die keine Bedeutung für die Narration haben, kaum von den Wolken auseinanderzuhalten sind. Die scheinarchitektonische Rahmung gliedert das Bildfeld und dient als Übergang von der weltlichen in die göttliche Sphäre. Ihre geringe Verkürzung wird durch die reale Wölbung der Kuppel ausgeglichen. Mit ihren über drei Metern Niveauunterschied bietet sie genügend aufragende Fläche an, sodass eine perspektivische Verkürzung nicht zwingend notwendig war. Wie bereits erwähnt, sind in dieses Band drei Grisaillemalereien mit Schlüsselszenen aus der Vita des Johannes von Nepomuk integriert. Diese sind nicht chronologisch geordnet: Links von der Apotheose, in der Achse des Kreuzigungsaltars, ist die Beichte der Königin dargestellt (Abb. 33b), dann folgt der Brückensturz (Abb. 33c) über dem Eingang und über dem Marienaltar der heilige Nepomuk vor König Wenzel IV. (Abb. 33d).

Die zentrale Szene des Freskos befindet sich direkt über dem Hauptaltar und stellt die Erhebung Johannes von Nepomuk in den Himmel dar, wo er von den Heiligen aufgenommen wird (Abb. 33a). Das ist leider genau die Stelle, an der das Fresko durch einen Wasserschaden bis auf die Konturen verloren gegangen ist. Die im 19. Jahrhundert restaurierte Fassung kann, trotz der minderen Qualität der Malerei, als eine Wiedergabe der Originalkomposition angesehen werden. Die Szene ist wie eine Verlängerung des Hauptaltars konzipiert und es ist auch die einzige Stelle, an der die Scheinarchitektur von Wolken und Figuren überdeckt wird. Auch wenn das Altarblatt vermutlich später geschaffen wurde, ist davon auszugehen, dass von Anfang an ein Gesamtkonzept bereits vorlag. Es stellt Johannes von Nepomuk als Almosenspende dar (Abb. 44) und steht repräsentativ für sein tugendhaftes Leben. Im Ansatz der Kuppel folgen die drei Szenen,

¹⁶³ Rizzi 2007, S. 42.

die sein Martyrium zeigen und schlussendlich wird er in den Himmel aufgenommen. Ein Engel mit bunt gefiederten Flügeln (Abb. 33e) ist die einzige Figur, die direkt vor der gemalten Balustrade steht und somit den Übergang zwischen der irdischen und der himmlischen Sphäre symbolisiert. Im Gemälde des *Hl. Benedikt, der Maurus und Placidius in seinen Orden aufnimmt* von Daniel Gran findet sich ein direktes Zitat dieser Figur mit der unverwechselbaren, extremen Verkürzung des rechten Flügels (Abb. 37).¹⁶⁴ Eine sehr ähnliche Gestalt, diesmal jedoch in eine andere Rolle versetzt, findet sich in der Kuppel der Hofbibliothek wieder (Abb. 36a). In Breitenfurt ist dieser Engel in ein reichlich drapiertes Gewand gekleidet, während er in der Bibliothek nackt dargestellt ist, was auf den profanen Kontext zurückzuführen ist. Doch der entblößte Körper wirkt viel plastischer, seine Position ist leicht versetzt, sodass die Verkürzungen nicht so extrem sind wie in Breitenfurt. Diese reifere Form könnte ein Hinweis auf das spätere Entstehungsdatum sein.

Die Figuren des hl. Nepomuk und des Engels, der ihn krönt, sind beide vom Restaurator Jobst nachgemalt und somit für diese Arbeit künstlerisch irrelevant (Abb. 33). Rechts vom Heiligen befinden sich die drei christlichen Tugenden: Fides, Spes und Caritas (Abb. 33). Allen voran steht die Hoffnung auf einem großen Anker und hält einen Palmenzweig als Symbol von Nepomuks Martyriums. Die Hervorhebung dieser einen Tugend drückt wahrscheinlich eine persönliche Vorliebe Kirchners aus, der einen großen Anker in seinem Wappen führte. Dahinter reihen sich die Allegorie des Glaubens mit einem Kreuz und der Liebe mit zwei Kindern auf dem Schoß und einem brennenden Herzen als Attribut. Auf der anderen Seite des hl. Nepomuk sitzt auf der Balustrade zu seinen Füßen eine geflügelte Figur mit androgynen Zügen, die den Erzengel Gabriel darstellt (Abb. 33).¹⁶⁵ Die Lilie als Symbol der Jungfräulichkeit und der Verkündigung stellt die Verbindung zur Muttergottes her, die sich auf der Wolke nebenan befindet. Die Gruppe des hl. Nepomuk, flankiert von Tugenden und Engeln, ist in Form eines Dreiecks

¹⁶⁴ Das Entstehungsdatum dieses Gemäldes wurde um 1736 angesetzt, in Anlehnung an ein datiertes Gegenstück mit demselben Motiv (Diözesanmuseum St. Pölten 2007, S. 118). Die direkte Übernahme der Breitenfurter Figur würde ein früheres Entstehungsdatum des Gemäldes nahelegen, obwohl, wie weiter unten noch ausgeführt wird, es nicht ungewöhnlich war, dass Gran gewisse typisierte Gestalten immer wieder verwendete, auch zehn Jahre später oder mehr.

¹⁶⁵ Der Erzengel Gabriel wird oft als weibliches Wesen dargestellt, vor allem in Verbindung mit der Verkündigungsszene (Joachim Schäfer, *Franz von Paola*, in: *Ökumenisches Heiligenlexikon*I, zuletzt geändert am 12.01.2021 (17.03.2021), URL: <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienG/Gabriel.html>).

angeordnet. Zur Spitze hin öffnet sie sich wieder und bildet mit der Wolke Gottvaters und des Sohnes eine sanduhrförmige Komposition.

Die nächste Hauptgruppe ist die der Muttergottes als Immaculata, die vis-à-vis vom hl. Nepomuk auf einer Wolke schwebt (Abb. 33). Wie bereits erwähnt, ist eine Verbindung der Vereherung des böhmischen Heiligen mit der Unbefleckten Empfängnis ein wichtiger Bestandteil der Etablierung Nepomuks im Wiener Raum Anfang des 18. Jahrhunderts.¹⁶⁶ Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass Gregor Kirchner Mitglied der 1709 gegründeten „Conföderation unter dem Schutz der Immaculata conceptio und des Johannes von Nepomuk“¹⁶⁷ zu St. Stephan war, die 1729 zur Bruderschaft erhoben wurde. Hier spielt das Fresko wieder auf die Bildaltäre an, wovon einer die Verkündigung an Maria darstellt. Zur Linken der Muttergottes sitzt der hl. Joseph in gelb gekleidet und mit einem grünen Stab in der Hand, dessen weiße Blüten auf seine Wahl zum Bräutigam hinweisen. Die Repoussoirfigur mit nacktem Oberkörper zu ihrer Rechten, zu der sie sich mit einem Zeigegestus wendet, stellt Johannes den Täufer dar. Unter seinem Tuch kommt das Fell als Symbol seiner Askese zum Vorschein und hinter seinem Rücken ruht das Lamm Gottes. Interessanterweise griff Gran bei den Studien für Sonntagberg auf diese Figur zurück, die er scheinbar hier entwickelte. Ende der 1730er Jahre war sie bereits Teil seines Standardrepertoires geworden (Abb. 38). Weiters liegt auf der Wolke hinter dem Heiligen eine Schale mit Kanne und Kreuzstab, die auf seine Funktion als Täufer hinweisen. Auch die Schriftrolle mit dem lesbaren Wort „Dei“ für „Ecce Agnus Dei“¹⁶⁸ ist Vorhanden. Die fehlenden Worte werden durch die Darstellung des Lamm Gottes bildlich ergänzt.

Die Leserichtung wird durch die Position der Figuren, ihre Blickrichtung oder ihre Gesten vorgegeben. Wenn der Betrachter diesen folgt, wird er vom hl. Nepomuk zur Muttergottes weitergeleitet, die ihrerseits auf Johannes den Täufer zeigt, der wiederum auf den hl. Petrus deutet. Er leitet eine Gruppe von Aposteln ein, die entlang der Scheinbalustrade verteilt sind (Abb. 33). Zu seinen Füßen präsentiert ein Putto eine Tiara, die Petrus als den ersten Papst auszeichnet. Rechts von ihm, in eine orange Tunika gehüllt, aus der ein Schwertgriff herausragt, liegt Paulus auf seinen Ellbogen gestützt und ein Buch in den

¹⁶⁶ Oppeker 2012, S. 154.

¹⁶⁷ Oppeker 2012, S. 154.

¹⁶⁸ „Sieht das Lamm Gottes“ (Joh 1,29 und 36).

Händen haltend. Im Hintergrund zwischen den beiden Aposteln steht der hl. Jakobus der Ältere mit einem Reiseumhang auf den Schultern und einem Stab, der ihn als Pilger kennzeichnet. Links von dieser Dreierkonstellation sind weitere Apostelfiguren gruppiert, von denen allein der hl. Simon anhand der Säge und der hl. Andreas durch das X-förmige Kreuz zu identifizieren sind.

Der Balustrade folgend erscheint eine weitere Gruppe von Heiligen, über denen eine große schwarze Wolke schwebt (Abb. 33). Die Komposition besteht aus vier Männerfiguren und einer weiteren im Hintergrund, von der nur die Tonsur zu erkennen ist. Das Zentrum bildet der liegende hl. Franziskus von Assisi, auf dessen verschränkten Händen die Stigmata zu erkennen sind. Rechts im Hintergrund ist ein alter Mann mit Turban in heller Schattierung dargestellt. Mit einem Denkergeus stützt er seinen Kopf und blickt fast verzweifelt zum Betrachter. Höchstwahrscheinlich handelt es sich dabei um den Sultan al-Malik al-Kamil, den der hl. Franziskus von Assisi zu bekehren versucht hatte.¹⁶⁹ Die Auswahl dieser Szene mag wenig verwundern in Anbetracht dessen, dass der Türkenkrieg nur einige Jahrzehnte zurücklag und die Erinnerung daran noch allgemein präsent war. Die zweite Figur rechts des hl. Franziskus ist ein junger, bartloser Mann in schwarzer Franziskanerkutte. Das Buch, das er an seine Hüfte stützt, weist ihn als den hl. Antonius von Padua aus und stellt ihn in seiner Funktion als begabten Prediger und außergewöhnlichen Bibelkenner dar. Beide Heilige, die sich tatsächlich begegnet sind, verkörpern die Gründungszeit des Franziskanerordens und seine Ideale. Der hl. Antonius zeigt mit seiner Rechten auf den hl. Franz von Paola, der eine Steintafel mit dem Schriftzug „Caritas“ hält und sich auf einen Stock stützt. Dieser Franziskanermönch des 15. Jahrhunderts war für seine besonders asketische Lebensweise bekannt, die zur Begründung des Paulanerordens führte. Die Rückenfigur, die hinter ihm zu erkennen ist, und von der nur die Mönchstonsur sichtbar ist, symbolisiert vermutlich diese Abspaltung. Da dem Paulanerorden eine besonders strenge Auslegung der Franziskanerregeln zugrunde liegt, wurde der Begründer Franz von Paola zum Patron der Eremiten erhoben.¹⁷⁰ Die Vermutung liegt nahe, dass Kirchner auf irgendeine Weise mit dieser

¹⁶⁹ Poeschel 2014, S. 235-236.

¹⁷⁰ Joachim Schäfer, *Franz von Paola*, in: *Ökumenisches Heiligenlexikon*I, zuletzt geändert am 02.03.2020 (20.04.2020), URL: https://www.heiligenlexikon.de/BiographienF/Franz_von_Paola.htm.

Ordensgemeinschaft verbunden war und dass der Breitenfurter Einsiedler womöglich eines ihrer Mitglieder war.

Die dunkle Wolke über den Franziskanermönchen beherbergt eine der markantesten Gruppen des Deckenfreskos. Diese wurde durch ihre zentrale Position, ihre Größe sowie die grelle Farbigkeit hervorgehoben. Dargestellt sind zwei Männerfiguren, die ihre Beine und Hände nach außen ausstrecken und ihre Köpfe zueinander wenden, wodurch eine sehr ausgewogene, rechteckige Komposition entsteht (Abb. 33g). Die rechte Figur ist mit einem Hermelinumhang gekleidet, trägt ein goldenes Kreuz um den Hals und zu ihren Füßen liegt ein Herzogshut. Die Forschung hat sie von Anfang an als den hl. Wenzel identifiziert, obwohl die Attribute nicht ganz eindeutig zuzuordnen sind.¹⁷¹ Der geheiligte König würde sich wunderbar in die Narration einfügen und als weiterer Hinweis auf Böhmen dienen. Die mögliche Abstammung des Bauherrn aus dieser Region wurde jedoch weiter oben besprochen und als unwahrscheinlich definiert. Die Herrscherfigur aus dem Fresko ist in der Art eines Stifters dargestellt, indem ihm eine Kirche von einem Genius überreicht wird (Abb. 33g). Klar erkennbar ist eine dreischiffige Basilika, deren Fassade in der Mittelachse von einem Dreiecksgiebel bekrönt und seitlich von zwei Kuppeltürmen flankiert ist. Die Darstellung würde implizieren, dass es sich dabei um das Breitenfurter Schloss handelt, wie Knab anfänglich angenommen hatte.¹⁷² Doch weder das ganze Gebäude noch die Kapellenfassade allein weisen annähernde Ähnlichkeiten mit dem dargestellten Bau auf. Helmut Schmitt schlägt vor, dass es sich um die Marienkirche in Stará Boleslav (Altbunzlau) handeln könnte (Abb. 39).¹⁷³ Dort erlitt König Wenzel seinen Märtyrertod. Jedenfalls weist die Altbunzlauer Kirche einen wesentlichen Unterschied zur dargestellten auf, denn ihre Türme sind nicht bündig mit der Frontfassade, sondern hinten am Querschiff angebracht.

Der Typus des Herrscherheiligen als Stifter wird weniger mit Wenzel, als mit Leopold III. in Verbindung gebracht, dessen Attribut oft eine Kirche ist. Sowohl der Herzogshut als auch die Farben seines Gewandes, Blau und Gold, würden diese These unterstützen. Als Patron von Niederösterreich wäre die Wahl seiner Darstellung in einem Landhaus in

¹⁷¹ Ilg 1887, S. XXVI, Knab 1977, S. 76.

¹⁷² Knab 1977, S. 76.

¹⁷³ Schmitt 2019, S. 24.

dieser Region keine Überraschung. Außerdem symbolisiert er die österreichische Herrschaft schlechthin, was im Sinne des kaisertreuen Programms der gesamten Schlossausstattung wäre. Die gepanzerte Figur zu seiner rechten trägt einen auffälligen Federschmuck auf ihrem Helm in den abwechselnden Farben Rot und Silberweiß. Womöglich handelt es sich dabei um den Kreuzritter-Herzog Leopold V., auf den der Legende nach das österreichische Bindenschild zurückgeht.¹⁷⁴

Links von dieser prominenten Gruppe schwebt eine kleinere Wolke, auf der zwei männliche Figuren übereinander angeordnet sind (Abb. 33). Die obere ist in eine Dalmatika gekleidet, die sie als Diakon ausweist. Dieser hält eine Märtyrerpalmen in seiner Linken und stützt den Arm auf einen Rost. Diese Attribute kennzeichnen ihn als den hl. Laurentius, der als Beschützer der Armen gilt. Mit der Errichtung des Spitals trat Kirchner in die Fußstapfen dieses Heiligen, der ihm wahrscheinlich als Identifikationsfigur diente. Die zweite Person dieser Gruppe ist ein reichgekleideter Junge. Dessen Attribut, eine goldene Schüssel, gibt keinen Aufschluss über seine Identität, die Platzierung im Vordergrund deutet aber darauf hin, dass er eine wichtige Rolle für die Narration spielt.

Direkt über dem Kircheneingang befindet sich eine der drei Grisaillekartuschen, auf deren oberem Rand ein Engel liegt (Abb. 33). Mit seiner Laute kündigt er das himmlische Orchester an, das weiter vorne im Fresko dargestellt ist. Darüber thront eine muskulöse, nackte, männliche Figur, die den Typus eines Philosophen verkörpert. Diese stellt den hl. Hieronymus als Eremiten während der Verfassung seiner Schriften dar (Abb. 33h). Ein Putto reicht ihm das Tintenfass, während er mit dem Blick in den Himmel in ein Buch schreibt. Der bewusste Verzicht auf zusätzliche Attribute betont den Asketismus des Heiligen und nimmt Bezug auf die Breitenfurter hauseigene Eremitage. Eine später entstandene Studie für die Basilika am Sonntagberg zeigt den absolut gleichen Typus, diesmal aber mit Löwen und Hut (Abb. 40). Die Darstellung scheint Gran für Breitenfurt konzipiert zu haben, genauso wie die Johannes des Täufers. Diese beiden haben einen festen Platz in Grans Figurenkanon erhalten, denn sie tauchen in seinen Studien und Fresken eine Dekade später wieder auf.

¹⁷⁴ Vöcelka 2010, S. 14.

Rechts hinter Hieronymus ist eine Gruppe dreier Männer im Gespräch zu erkennen, deren Gewänder sie als hohe kirchliche Würdenträger auszeichnen (Abb. 33). Einer von ihnen hat einen Camauro auf den Kopf und eine Mozetta über die Schultern gelegt. Diese Samtmütze mit Hermelinrand und dazu passendem, kurzen Cape waren die offizielle, nicht liturgische Bekleidung der Päpste bis ins späte 18. Jahrhundert.¹⁷⁵ In seiner rechten Hand hält der Pontifex eine Feder und in der Linken ein großes Buch. Diese Attribute lassen darin den hl. Gregor erkennen, der übrigens auch Namenspatron Kirchners war. Die anderen zwei Figuren sind nur anhand des Kontextes und ihrer Gewänder zu identifizieren. Der Narration folgend sollten sie die weiteren zwei lateinischen Kirchenväter Ambrosius und Augustinus darstellen. Dies lässt sich anhand ihrer bischöflichen Gewänder nachvollziehen. Einer von ihnen trägt eine Mitra, den unverwechselbaren bischöflichen Spitzhut, und der andere ein Pallium, ein schalartiges Kleidungsstück, das nur den höchsten Würdenträgern vorbehalten war.¹⁷⁶ Das Auslassen der spezifischen Erkennungsmerkmale hängt wahrscheinlich mit der Dichte der Komposition zusammen, die durch die zusätzlichen Attribute noch überladener wirken würde.

Die zentrale Szene auf dieser Seite der Kuppel nimmt der heilige Michael ein, der als kompositorisches Pendant zu Gottvater und Sohn platziert ist. Zu erwarten wäre eine Darstellung des Erzengels als Richter, wie sie beispielsweise in der Basilika am Sonntagberg zu finden ist (Abb. 35). Der Sturz der Verdammten über die Brüstung der Scheinarchitektur sprengt den Rahmen des Freskos und lädt es mit der im Barock so begehrten emotionalen Dynamik auf. Auch im mythologischen Kontext bediente sich Gran dieser Komposition, wie in seinem sehr frühen Fresko der *Allegorie des Tagesanbruchs* im Gartenpalais Schwarzenberg. Dort vertreibt Phosphorus die Wesen der Nacht, die kopfüber aus dem Bild stürzen. In Breitenfurt hingegen erscheint der Erzengel Michael als Allegorie der Gerechtigkeit, in seiner Linken hält er die goldene Waage und in der Rechten das Flammenschwert. Zwei Putti halten vor ihm einen Schild mit dem *nomen sacrum* „IHS“ und einem goldenen Kreuz. Die geschlossene Komposition unterscheidet sich wesentlich von Grans üblicher, pathetischen Darstellung dieser Szene. Dies liegt

¹⁷⁵ Levillain 2002, S. 624.

¹⁷⁶ Schoenig 2016, S. 1.

wahrscheinlich wiederum an dem *horror vacui*, denn eine Auflockerung der Komposition würde die Lesbarkeit des überladenen Freskos zusätzlich erschweren. Um ihn herum sind zahlreiche Putti sowie die hl. Agnes und eine weitere Märtyrerin abgebildet, alle in hellen Farben und lockerer Kontur, sodass sie kaum vom Hintergrund zu unterscheiden sind. Zu seinen Füßen wird er von einem Mann in priesterlicher Tracht (Albe mit Stola) mit ausgebreiteten Händen und Blick in den Himmel angebetet.

Links vom heiligen Michael ist ein kleiner Abschnitt dem Alten Testament gewidmet. Das Zentrum dieser Gruppe bildet eine dichte Wolke, auf der Adam und Eva mit Kind sitzen. Die Komposition wird vom Ersten Menschen beherrscht, dessen Erkennungsmerkmal der Blätterschurz um seine Hüfte ist. Er wendet seinen Kopf dem Kind zu, dreht aber seinen Körper weg, wodurch sich eine angespannte *figura serpentinata* ergibt. Eva legt ihren Arm liebevoll auf Adams Oberschenkel und mit dem anderen umarmt sie das Kind. Diese Geste schließt die Gruppe zu einer ausgewogenen Komposition, in der der intensive Blickkontakt zu einem Schlüsselement wird. Die harmonische Szene kann auch als Allegorie der liebenden Familie interpretiert werden. Propheten und Stammväter des Alten Testaments säumen die umliegenden Wolken. Im Hintergrund sind Aaron, Moses und Noah zu sehen und ganz unten Melchisedek, der seine Attribute, Wein und Brote, auf der Quadraturbalustrade abgestellt hat. Dieses Motiv findet sich in leicht abgewandelter Form im Fresko am Sonntagberg wieder.

Der Platz über dem letzten Grisaillefeld ist für eine prominente Gruppe dreier weiblicher Heiliger reserviert (Abb. 33i). Die gekrönte Figur in der Mitte und die Idee des böhmischen Kontextes des Freskos haben Eckhart Knab dazu verleitet, diese Figur als die hl. Ludmilla zu identifizieren.¹⁷⁷ Bei näherer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, dass sie ein Rad unter ihrem Arm trägt, das unverwechselbare Attribut der hl. Katharina. Links von ihr befindet sich die hl. Barbara, die den Kelch mit der Hostie in ihrer ausgestreckten Hand hält. So klar identifizierbar wie diese zwei Heilige sind, umso schwerer fällt es, die dritte Figur rechts anhand ihrer Attribute zuzuordnen. An dieser Stelle wäre üblicherweise die hl. Margareta zu erwarten als eine der *drei heiligen Madln*, wie sie im Volksmund genannt werden.¹⁷⁸ Zu ihren Füßen hält ein Putto eine Lilie und zeigt auf die Heilige, womit er auf

¹⁷⁷ Knab 1977, S. 76.

¹⁷⁸ Joachim Schäfer, *Drei Heilige Mädchen*, in: *Ökumenisches Heiligenlexikon*, zuletzt geändert am 17.09.2019 (22.04.2020), URL: https://www.heiligenlexikon.de/Glossar/Heilige_Maedchen.html

ihre Jungfräulichkeit hinweist; dieses Symbol findet sich auf der Spitze ihrer Fahne wieder. Ihre Halskette könnte als einzigen Hinweis auf die hl. Margareta gedeutet werden, als Anspielung auf den lateinischen Ursprung ihres Namens, der sich vom Wort *margeri* für Perle ableitet.¹⁷⁹ Zu ihren Füßen liegt ein Bogen mit eingespanntem Pfeil und weist auf die hl. Ursula hin. Die Betonung ihrer Jungfräulichkeit könnte dann auf ihre Vita anspielen, da sie eine Pilgerreise mit 11 000 Mädchen unternommen hatte.¹⁸⁰ Jedenfalls scheint hier die Komposition dieser Gruppe wichtiger als ihre narrative Bedeutung gewesen zu sein. Wie bereits Knab bemerkte, wurden gewisse typisierte Körperhaltungen und sogar ganze Figuren übernommen beziehungsweise hier erstmals festgelegt und mit den passenden Attributen ausgestattet. Die hl. Katharina beispielsweise findet sich in leicht abgewandelter Form in der Gestalt der Diana Lucina in der Apsis des Gartenpalais Schwarzenberg wieder (Abb. 41). Die ganze Gruppe wiederholt sich in ihren Grundzügen im Fresko der Hofbibliothek, ohne dass sie genau kopiert worden wäre (Abb. 36b).

Die letzte Szene dieses Freskos bildet ein Engelsorchester, das die Apotheose des hl. Nepomuk, die sich links davon ereignet, musikalisch begleitet. Eine Skizze, die sich in der Albertina befindet, zeigt den Cherub mit der Viola da gamba zusammen mit einem, der die Orgel spielt (Abb. 42). Diese Zeichnung ist mit keinem bestimmten Projekt in Verbindung gebracht worden, was dazu verleitet, sie als Studie für Breitenfurt anzunehmen, doch im Falle von Gran ist dabei Vorsicht geboten. Die überlieferten Studienblätter für Sonntagberg zeigen, dass Gran durchaus auf einen typisierten Formenkanon zurückgriff wie beispielsweise auf den Breitenfurter Hieronymus oder Johannes den Täufer, die fast zehn Jahre später in seinen Studienblättern wieder auftauchten.

¹⁷⁹ Poeschel 2014, S. 261.

¹⁸⁰ Poeschel 2014, S. 276-277.

Daniel Grans erstes sakrales Monumentalwerk?

Das einzige sichere Datum, mit dem das Fresko und eigentlich die ganze Kirche in Verbindung gebracht werden kann, ist das Jahr der Einweihung 1732. Zu diesem Zeitpunkt war die Kapelle bereits komplett fertig, doch das beantwortet keineswegs die Frage, wann genau die einzelnen Werke entstanden sind. Vor allem das Fresko ist eines der zeitaufwendigsten Elemente der Ausstattung und es ist kaum denkbar, dass dieses als letztes angebracht wurde. Die Stuckaturen im angrenzenden Wohntrakt waren bereits 1724 abgeschlossen. Die Orgel wurde in der Kirche zwei Jahre später eingebaut, wie eine Inschrift verrät.¹⁸¹ Eben dieses Zeitfenster bietet sich als passender Rahmen für die Entstehung der Deckenbemalung an. Es ist kaum vorstellbar, dass in einer Kirche, die wie aus einem Guss entstand, das feine Musikinstrument eingebaut wurde, bevor die doch sehr dreckigen Arbeiten an der Decke vollendet wurden. Um das Entstehungsdatum näher zu bestimmen ist neben den technischen Aspekten auch eine genauere Analyse der Dargestellten notwendig. Eckhart Knab vermutete die Entstehung des Breitenfurter Kapellenfreskos um das Jahr 1731, woraus sich der unumgängliche Vergleich mit dem bedeutendsten Meisterwerk Grans ergibt – der Ausmalung der Kuppel der Hofbibliothek – geschaffen von 1726 bis 1730.¹⁸² Tatsächlich wiederholen sich einige Figuren und Gruppen in beiden Werken, doch es stellt sich schnell heraus, dass die unvergleichbaren Dimensionen und der unterschiedliche Kontext verschiedene Lösungen erforderten. Wilhelm Georg Rizzi sieht in der ungewöhnlich dichten Komposition in Breitenfurt den Beweis für ein früheres Entstehungsdatum. Er betont, dass die großen Projekte Grans seine ganze Zeit und Kraft in Anspruch genommen haben müssen, sodass er keine zusätzlichen Aufträge zwischendurch annehmen konnte. Das trifft ganz bestimmt auf die Nationalbibliothek mit ihren ungeheuren Dimensionen zu. Dieser Logik nach verbleibt das einzig mögliche Zeitfenster zwischen 1724 und 1726, also nach der Vollendung des Freskos im Kuppelsaal des Gartenpalais Schwarzenberg und vor dem Beginn der Arbeiten in der dortigen Galerie und in der Hofbibliothek 1726.¹⁸³ Diese

¹⁸¹ Twerdy 1980, S. 126.

¹⁸² Knab 1977, S. 249.

¹⁸³ Rizzi 2001, S. 98.

zeitliche Einordnung stimmt mit der logisch nachvollziehbaren Abfolge der Ausstattungsarbeiten in der Kapelle in Breitenfurt überein. Zur Bestätigung dieser These gilt Rizzi die zurückhaltende Apotheose Nepomuks, der zu diesem Zeitpunkt selig-, aber noch nicht heiliggesprochen war. Die Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit im Scheitel der Kuppel könnte als Ausweichpatrozinium gegolten haben, falls sich die Heiligsprechung Nepomuks doch verzögern sollte.¹⁸⁴ Ein Detail aus dem Privatleben Daniel Grans hält den Kontakt zwischen ihm und Kirchner fest. 1725, 1726 und 1731 taufte der Schlossbauherr zusammen mit seiner Ehefrau die Kinder des Malers, ein Zeugnis ihres freundschaftlichen Verhältnisses über das Geschäftliche hinaus.¹⁸⁵ Dieser nachweisbare Kontakt fällt genau in die Zeit der Ausstattung der Kirche und bestand auch schon im Jahre 1725, als das Fresko höchstwahrscheinlich entstanden ist. Auf dieses erste Monumentalwerk sollten einige weitere Aufträge für Breitenfurt folgen.

Das Entstehungsdatum des Breitenfurter Kappellenfreskos um 1725 verleiht dieser Arbeit einen besonders wichtigen Stellenwert im Œuvre Grans. Es ist das erste bekannte sakrale Fresko, das er geschaffen hatte, und das ihm als Richtwert bei seinen späteren Kirchengausstattungen dienen sollte, wie die vielen Parallelen zwischen Breitenfurt und Sonntagberg zeigen. Der *horror vacui*, der hier zum ersten und letzten Mal in so einer extremen Ausprägung zutage tritt, kann als eine Art Experiment betrachtet werden, von dem sich Gran schnell abwandte. Solche dichten Kompositionen finden sich im Frühwerk seines Meisters Solimena wie in der Kuppel der Kathedrale von Nocera. Weiters erinnert die Breitenfurter Kapellendecke an das Fresko Rottmayrs in der Salzburger Dreifaltigkeitskirche, weshalb sie diesem Künstler von der früheren Forschung auch zugeschrieben wurde. Das frühe Entstehungsdatum der Breitenfurter Kuppelbemalung verleiht diesem Werk eine Pionierfunktion und ordnet es unter die frühesten bekannten selbständigen Arbeiten Grans überhaupt ein. Es kann also als Vorbote seiner kurz darauf entstandenen Meisterwerke gesehen werden, wie die Kuppel der Hofbibliothek und später auch die Basilika Sonntagberg, wo er sich wieder im großen Stil einem Sakralthema widmete.

¹⁸⁴ Rizzi 2001, S. 98.

¹⁸⁵ Pfarre St. Michael, Pfarrmatriken, *Taufbuch 1725-1730*, fol. 32, fol. 143; Pfarre St. Michael, Pfarrmatriken, *Taufbuch 1731-1733*, fol. 102.

Das Hochaltarbild als Vorbote eines Meisterwerkes

Beim Betreten der Kirche eröffnet sich vor dem Besucher ein ovaler Raum, der durch seine Form den Eindruck eines größeren Saals hervorruft. Vis-à-vis vom Eingang erhebt sich der Hochaltar, der die ganze östliche Schmalwand der Kapelle einnimmt (Abb. 43). Die Konstruktion erstreckt sich vom Boden bis zum Gesims und ist in drei Hauptbereiche eingeteilt. Unter dem Altartisch liegt eine weiße Stuckfigur, die den toten Johannes von Nepomuk darstellt und symbolisch auf die darunterliegende Krypta und Grabstätte des Schlossherrn hinweist. Das Altarblatt ist das Zentrum der Konstruktion und durch den dezenten zusätzlichen Schmuck kommt es besonders gut zur Geltung. Als einzige Zierde dienen der marmorierte Rahmen mit goldenen Stuckornamenten und die flankierenden Kunstmarmorsäulen mit ionischen Kapitellen. So zurückhaltend wie der Mittelbereich ist, umso üppiger präsentiert sich der oberste Teil. Auf den Säulen ruht ein gesprengter Bogengiebel, der mit zwei liegenden Engelsfiguren dekoriert ist. In der Mitte zeigt ein stuckiertes Flachrelief Jesus als Hirte auf goldenem Hintergrund und zwei plastische Putti flankieren diese Bildkartusche.

Trotz der üppigen Ausgestaltung des obersten Teils, bleibt das Gemälde der zentrale Blickpunkt des Hochaltars. Das Werk Daniel Grans zeigt den hl. Nepomuk, der Almosen an die Armen verteilt (Abb. 44). Das Motiv wirkt wenig überraschend in Zusammenhang mit dem Armenspital, als dessen Hauskapelle die Kirche dienen sollte. Das Thema fügt sich auch in das Gesamtausstattungsprogramm ein, indem es direkten Bezug auf das Fresko nimmt. Das Gemälde stellt Johannes von Nepomuk als Mensch dar, dessen übernatürliche Güte den eingeschlagenen Weg eines Heiligen ankündigt. Dies äußert sich im Gemälde durch die christlichen Tugenden der Nächstenliebe und Großzügigkeit. Die Wahl des Motivs kann auch als eine Art Selbsthuldigung des Stifters interpretiert werden, der mit der Gründung des Armenspitals gewissermaßen in die Fußstapfen des Heiligen treten wollte. Die Grisaillefelder in der Quadraturmalerei des Deckenfreskos erzählen die Vita Nepomuks weiter, indem sie die Geschichte seines Martyriums in drei Schlüsselszenen zusammenfassen. Schlussendlich stellt das Fresko den himmlischen Bereich dar, wo Nepomuk unter die anderen Heilige aufgenommen wird. Der Altar befindet sich in derselben Achse wie die Apotheose an der Decke, wodurch die zwei Seiten seiner Existenz repräsentiert werden: als Mensch und als Heiliger.

Das Zentrum der Komposition nimmt die überlebensgroße Figur des hl. Nepomuk ein. Die typische Gewandung lässt den Heiligen sofort erkennen, auch wenn er ohne seine Attribute, Kruzifix und fünf Sterne, dargestellt ist. Als einziger Hinweis auf sein Martyrium dient der Palmenzweig am obersten Rand des Gemäldes, der von einem Putto gehalten wird. Die stoffliche Wiedergabe vom Nepomuks Gewand hebt ihn gegenüber allen anderen Personen im Bild hervor. Die Materialität jedes seiner Kleidungsstücke kann eindeutig zugeordnet werden. Das weiße Rochett, das aus feinstem Leinenstoff gefertigt wurde, fällt in dünnen, dichten Falten um seinen Körper und nimmt jede Bewegung auf. Um den Hals ist es mit zwei Quasten gebunden, deren präzise Wiedergabe die einzelnen Fäden erkennen lässt. Der untere Rand des Rochetts ist mit einer hauchdünnen Spitze versehen, in der Gran ein aufwendiges Rankenmuster eingewebt hat. Ein dicker, kurzer Pelzumhang bedeckt die Schultern des Heiligen. Die sogenannte Almutie war ein typisches Gewand der Domherren und gehört, zusammen mit dem Birett, zu den Hauptkennungsmerkmalen Nepomuks. Hier ist die Textur eines flauschigen, schwarzen Pelzes, der sanft das Licht in seinen Falten aufnimmt und reflektiert, sorgfältig ausgearbeitet. Als Gegensatz zum prächtig gekleideten Johannes von Nepomuk erscheinen die Armen in ihren einfachen Gewändern noch bedürftiger. Um diesen Effekt zu steigern, beließ Gran ihre Kleider in einem beinahe unfertigen Zustand. Ihre Körper sind von Stoffen mit kantigen, matten Falten umhüllt. Allein das kniende Mädchen im Vordergrund trägt ein genauer ausgearbeitetes Kleid, das ein grobes Garn erkennen lässt. Nepomuk präsentiert sich dem Betrachter in einer dreiviertel Drehung. Mit seiner linken Hand greift er in eine Schale voller Dukaten, die ihm von einem Edelknaben gereicht wird. In seiner Linken hält er eine Silbermünze, die er im nächsten Moment in eine offene Hand fallen lassen wird. Die Geste der bettelnden Frau mit ihren halboffenen Fingern erweckt den Eindruck einer Momentaufnahme, kurz bevor sie den Silberling entgegengenommen hat. Die Körperposition Nepomuks betont diese Dynamik, die dünnen Falten seines Rochetts zeigen noch in die entgegengesetzte Richtung und deuten die bereits vollzogene Drehung an.

Der klare, hierarchische Aufbau des Bildthemas lässt keinen Zweifel aufkommen, worum es sich in der Szene handelt und wer die Hauptpersonen sind. Eine nähere Betrachtung offenbart jedoch, dass auch eine umgekehrte Leserichtung möglich ist, die von der Neben- zur Hauptperson führt. Im linken Eck des Gemäldes erscheint ein kahler Mann im grünen

Mantel, der halb vom Rahmen bedeckt ist. Seine Körperhaltung lässt vermuten, dass er im Begriff ist ins Bildfeld hineinzuschreiten. Diese mysteriöse Gestalt gibt die alternative Leserichtung vor. Sie nimmt den aufmerksamen Betrachter mit sich mit und führt ihn durch die Szenerie. Zu diesem Zweck dienen die gezielt gerichteten Blicke aller Figuren, die von einer Person auf die Nächste weisen. So schaut der kahle Mann den Jungen an, der direkt hinter Nepomuk steht und offenbar als sein Assistent agiert. Er ist vornehm gekleidet und hält ein großes Buch in der Hand. Als einziger scheint er kein Interesse am Geschehen zu haben. Anstatt wie alle anderen seinen Blick auf den Spender zu richten, schaut er auf die Frau, die ihre Hand für die Münze ausstreckt. Seine hochgezogenen Augenbrauen verleihen ihm einen nachdenklichen, fast kritischen Ausdruck. Jedoch kann hier schwer von einer tiefen Emotion die Rede sein, Gran konzentrierte sich auf das Geschehen selbst und beließ die Gesichter in einer naiven Teilnahmslosigkeit. Die besagte bettelnde Frau ist Teil einer Gruppe dreier weiblicher Figuren, wobei die letzte von ihnen im schattigen Hintergrund fast verschwindet. Alle richten ihre bittenden Blicke zum hl. Nepomuk. Die Figur im Vordergrund stellt die rührende Szene einer stillenden Mutter dar, die währenddessen ihre Hand zum Betteln ausstreckt. Dieser Gestus, der weniger zu Nepomuk als zur Person daneben gerichtet ist, führt den Blick des Betrachters weiter durch das Bild. Die Mutter weist auf das Mädchen, das neben ihr auf dem steinernen Podest am Ende einer Treppe kniet und seine Schürze bittend vor sich hält. Diese Figur, die die untere Mitte des Vordergrundes einnimmt, sticht durch ihre aufmerksam ausgearbeiteten Details aus der Menge hervor. Ihr Gewand ist als einziges, neben dem von Nepomuk, mit einer greifbaren Materialität versehen. Auch ihr Kopf und das Gesicht sind sorgfältig ausgearbeitet. Das Mädchen trägt eine komplizierte Hochsteckfrisur, bei der Gran das Muster ihrer geflochtenen Zöpfe und den Glanz ihrer blonden Haare im dämmernden Licht geschickt wiedergab.

Das rechte untere Eck nimmt die Figur eines älteren Bettlers ein. Er ist in Grans typischer Manier eines männlichen Aktes aus seinem Standardrepertoire dargestellt. Sein angewinkeltes, rechtes Bein ist in einer starken Verkürzung wiedergegeben und das linke hängt entlang des Bildrandes vom Podest hinunter. Die Tücher, die des Bettlers Leib bedecken, lassen seinen übertrieben muskulösen, jung wirkenden Oberkörper zum Vorschein treten. Sein Gesicht hingegen ist eher das eines älteren Mannes, worauf auch sein Gehstock hinweist. Diese Inkongruenz ist darauf zurückzuführen, dass, wie so oft,

hier eine typisierte Aktdarstellung zum Einsatz kam. Zahlreiche Variationen solcher männlicher Figuren in einer angespannten Sitzposition finden sich unter den Skizzen und ausgeführten Werken Grans. Diese wurden mehrfach und im unterschiedlichen Kontext eingesetzt: als Allegorien oder heidnische Götter, als Heilige und Apostel sowie bloß als Staffagefiguren. Die formale Komponente scheint dabei wichtiger als der narrative Kontext gewesen zu sein. Allein in Breitenfurt finden sie sich mehrfach in unterschiedlichen Rollen: Im Fresko beispielsweise nehmen sie die Gestalt Johannes des Täufers, des hl. Hieronymus und Adams an und im Altarbild, ganz profan, die eines Bettlers. Dieser Mann blickt wie alle anderen empor zum Heiligen und schließt somit die Komposition. Viel schwieriger ist es jedoch zu bestimmen, auf wen Johannes von Nepomuk seine Augen richtet. Er ist im Begriff eine Münze in die offene Hand einer Bettlerin zu drücken, doch sein Blick scheint eher auf das Mädchen vor ihm gerichtet zu sein. Eigentlich schaut er aus dem Bild hinaus auf die vor ihm in der Kirche versammelten Gläubigen. Er als einziger bricht die geschlossene Komposition und tritt in Kontakt mit dem Betrachter.

Der obere Teil des Gemäldes ist der himmlischen Sphäre vorbehalten. Die üppigen Wolken nehmen Bezug auf das Kuppelfresko, wo die Geschichte weiter ausgeführt wird. Eine Gruppe von Putti bevölkert die oberste Bildhälfte. Einer hält die Märtyrerpalmes hoch und kündigt den nahenden Tod Nepomuks an, während ein zweiter ihm die Münzen aus einem Füllhorn zukommen lässt. Diese fallen langsam wie ein Goldregen aus dem Himmel und präsentieren unterschiedliche Wappen und Konterfeis auf ihren Aversen (Abb. 44a). So zeigt eine Münze den k. & k. Doppeladler mit einer Herzogskrone darüber, Habsburgs allgegenwärtiges Symbol. Weiter unten ziert ein Männerprofil in antikisierender Manier die Bildseite einer Silbermünze. Der Lorbeerkranz weist auf eine Cäsarendarstellung hin und die ausgeprägte Kinnpartie lässt keinen Zweifel, dass es sich um die Abbildung Kaiser Karls VI. handelt. Dies findet sich im Bild des nächsten Silberlings bestätigt, der das Bindenschildwappen mit der Herzogskrone trägt. Weiters sind eine Philosophenbüste und ein Mädchenprofil auf den unteren Dukaten zu erkennen. In diesem Kontext wären die Darstellungen ein Hinweis auf die Weisheit des Kaisers und eine Abbildung der damals circa 13-jährigen Thronfolgerin Maria Theresia. Diese diskret eingebaute Huldigung des Hauses Habsburg überrascht wenig, in Anbetracht der Gesamtausstattung des Schlosses und der Tatsache, dass Kirchner fast sein Gesamtvermögen dem Kaiserhaus

überließ. Es zeigt lediglich, dass sich seine Treue und Verehrung für den Kaiser nicht nur in den Paradestücken, wie die Statue Donners, zum Ausdruck kam, sondern auch in solchen subtilen Details, die für die meisten Betrachter unbemerkt blieben.

Daniel Gran wählte als Hintergrund für diese Szene eine klassische Fantasiearchitektur, die sich in der Tiefe fast auflöst. Die flache Wirkung des Gemäldes wird auch dadurch verstärkt, da sich das Geschehen im Vorder- und Mittelgrund abspielt. Die theatralische Architekturkulisse bietet sich als passendes Mittel zur Betonung der dargestellten Figuren an. Für den gebildeten, zeitgenössischen Betrachter muss die Assoziation mit einer klassischen Theaterszenerie offensichtlich gewesen sein. Ein beliebtes und immer wiederkehrendes Motiv der barocken Bühnenbildgestaltung waren die hintereinander gestaffelten Säulen, wie sie im Gemälde links zu sehen sind. Ein weiteres Spezifikum des Theaters dieser Zeit waren die Wolkenmaschinen, die es erlaubten, nicht nur den Tiefen-, sondern auch den Vertikalraum miteinzubeziehen. Von der Decke wurden allerlei mythologische Gestalten, Götter, Allegorien und Engel herabgesenkt, die mit den Schauspielern unten interagierten.¹⁸⁶ Somit konnten alle Ebenen der Bühne bespielt werden, wodurch nicht nur die, im Barock so begehrte, Fülle und Üppigkeit zutage kam, sondern auch eine gewisse Transzendenz erreicht wurde. Diesem geschickten Mittel bediente sich Gran bei der Gestaltung des Altarblattes, dessen bühnenhafter Charakter durch die flankierenden Stuckmarmorsäulen zusätzlich betont wird.

Der bühnenhafte Hintergrund, vor allem aber die Verortung des Geschehens auf einer Art erhöhtem Podest, eignet sich gut für solcherlei Darstellungen, wo ein Heiliger aus der Masse hervorgehoben werden soll. Bereits seit der Renaissance bedienten sich die Maler dieser Komposition beim Typus der thronenden Madonna. Der Barock weitete den geschlossenen Raum zu einer offenen, ephemeren Architektur aus, indem er ihm diesen theatralen Charakter verlieh. Eines der prägendsten Beispiele stellt das gigantische Gemäldepaar von Rubens, *das Wunder des hl. Ignatius von Loyola* und *das Wunder des hl. Franz Xaver* für die Jesuitenkirche in Antwerpen dar. Beide Altarbilder befanden sich zur Zeit der Entstehung der Breitenfurter Kapelle noch in Belgien und sollten erst Ende des

¹⁸⁶ Sommer-Mathis 2020, S. 236.

18. Jahrhunderts von den Habsburgern erworben und nach Wien transferiert werden.¹⁸⁷ Stiche davon waren aber schon längst in Umlauf und vieles deutet darauf hin, dass diese auch Gran nicht fremd waren. Nicht nur in diesem Altargemälde, aber auch im Deckenfresko der Nationalbibliothek lassen sich kompositorische Parallelen zu Rubens Meisterwerken herstellen.¹⁸⁸ Dieses Konzept des bühnenhaften Architekturhintergrunds kann Gran auch über einen Umweg durch seinen Lehrer Solimena kennengelernt haben, der sich dessen ebenfalls oft bediente.¹⁸⁹

Die Suche nach einem Vorbild führt auch nach Rom, wo sich Daniel Gran nur einige Jahre zuvor, während seiner Studienreise, aufgehalten hatte. In der Sakristei der Kirche Sant'Agostino in Campo Marzio schmückt ein Gemälde des Seicento-Malers Giovanni Francesco Romanelli den Altar. Es zeigt die Almosenspende des hl. Thomas von Villanova (Abb. 45). Das Bild zeichnet sich durch eine sehr ähnliche Anordnung aus: Im Zentrum auf einem Podest steht der Bischof und zu seinen Füßen knien zwei Arme, wodurch eine Dreieckskomposition entsteht. Die bettelnde, junge Frau links hält ein schlafendes Kind auf der Brust und streckt ihre Rechte aus, um die Münze entgegenzunehmen. Wie im Breitenfurter Bild hielt der Maler den Moment fest, kurz bevor der Heilige den Silberling in die offene Hand fallen lässt. Die Mutterfigur weist eindeutige Parallelen zu Grans Bild auf: Von der Frisur und der Gesichtsgestaltung über den Bettelgestus bis hin zum Gewand, das sogar gleiche Kolorit aufweist. Unverkennbar werden die Ähnlichkeiten, wenn die männliche Figur rechts auch in den Vergleich einbezogen wird. Sie stellt einen armen Bettler im Dreiviertelprofil dar. Sein Unterleib wird von einem blauen Lendenschurz bedeckt und um seine rechte Schulter hängt ein drapiertes Tuch, das kaum seinen muskulösen Oberkörper bedeckt. Er streckt seine offene, bittende Hand zum Heiligen aus und richtet seinen Blick zu ihm empor. All dies übernahm Gran aus dem Gemälde Romanellis. Er veränderte einige Details wie die Farbe des Tuches, die Beinposition und das Gesicht, um sie in seine Komposition zu integrieren. Über diese zentrale Gruppe

¹⁸⁷ *Wunder des hl. Franz Xaver* in: Online Datenbank des Kunsthistorischen Museums Wien, (28.04.2020), URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1622/>.

¹⁸⁸ Knab 1977, S. 87.

¹⁸⁹ Francesco Solimena benutze den bühnenhaften Architekturhintergrund sowohl für riesige Szenen wie in der Chiesa del Gesù Nuovo in Neapel, als auch für kleinere Gemälde. In den Gemälden *des hl. Januarius im Kerker* oder *Sophonisba erhält Gift durch den Boten ihres Gatten* wählte der italienische Meister eben diese Komposition, in der die Hauptfigur auf einem Podest erhöht erscheint und alle anderen sich ihr unterordnen.

hinaus, finden sich weitere indirekte Zitate wie die Frau mit dem bedeckten Kopf, die bei Gran links neben der Mutter und bei Romanelli rechts hinter dem Bettler platziert ist. Der ins Bild schreitende Mann in Breitenfurt erinnert an den Blinden in Romanellis Gemälde, der genauso im Hintergrund halb vom Rahmen bedeckt ist. Die eindeutigen Parallelen zu diesem Werk aus dem frühen 17. Jahrhundert sprechen dafür, dass Daniel Gran das Vorbild in Rom wahrscheinlich genau studiert und die Komposition bis hin zu den Figuren übernommen hatte.

Die Darstellung des almosenspendenden Nepomuk war damals noch ein neues Motiv und Grans Gemälde scheint eines der ersten zu sein, die sich damit auseinandersetzten. Bei der Konzeption der Szene konnte er sich jedoch an einem 1725 entstandenen Bild Peter Brandls orientieren, welches dasselbe Thema behandelt (Abb. 46). Es wurde für eine Seitenkapelle der St. Othmar Kirche in Mödling geschaffen, wo es sich bis heute befindet. Brandl platzierte die Szene genauso wie Gran vor einer bühnenhaften Architektur. Der Heilige steht am Ende einer Treppe und verteilt Almosen unter den Armen. Die Silberlinge werden ihm von Putti gereicht. Dieses Motiv, das im Original Romanellis fehlt, entlehnte Gran möglicherweise aus diesem Gemälde. Auch wenn die motivischen Übereinstimmungen unverkennbar sind, macht das Mödlinger Bild einen ganz anderen Eindruck. Die zahlreichen Figuren und der tiefe Hintergrund bieten einen umfangreichen erzählerischen Inhalt und lenken somit vom Hauptgeschehen ab. Das Bild Brandls erinnert viel mehr an das Seitenaltarblatt der Karlskirche, das Gran um 1737 fertigstellte.¹⁹⁰ Dieses stellt die hl. Elisabeth dar, die Geld unter den Bedürftigen verteilt (Abb. 47). Wegen dieser Motivübereinstimmung und der ähnlichen Behandlung des Themas der Almosenspende gilt das Breitenfurter Hauptaltarblatt als Vorstufe des vielleicht berühmtesten Gemäldes Daniel Grans.¹⁹¹ Das Bild, das er für Kirchner malte, wirkt wie ein reduzierter Ausschnitt des Altarblatts für die Karlskirche. Im späteren Werk ergänzte er die Szene und entwickelte sie weiter.

Als Vergleichsbeispiel für das Breitenfurter Nepomuksgemälde wird oft das Altarbild Martino Altomontes, *Der hl. Nepomuk verteilt Almosen*, für die Pfarrkirche Timelkam herangezogen (Abb. 48). Die Ähnlichkeit in den Kompositionen lässt keinen Zweifel daran,

¹⁹⁰ Knab 1977, S. 87.

¹⁹¹ Diözesanmuseum St. Pölten 2007, S. 114.

dass beide Künstler das Bild Brandls kannten. Der Umgang mit der Szene ist bei Gran und Altomonte aber so nahe verwandt, dass außerdem eines der Altarblätter als Vorbild für das andere gedient haben muss. Beide Maler reduzierten die Personenanzahl, um das Hauptgeschehen in den Vordergrund zu rücken. Bei Gran geht diese Entscheidung eindeutig auf Romanellis Gemälde zurück, aus dem er die stillende Mutter und den Bettler entnahm. Altomonte ging in derselben Art und Weise vor, nur orientierte er sich scheinbar an Peter Brandls Altarblatt, wie die Frau mit Kind rechts und der stürzende Bettler links eindeutig zeigen. Diese entnahm er fast originalgetreu samt ihrer Position im Bild aus dem Mödlinger Gemälde. Alle Szenen sind in einer sehr ähnlichen Architekturkulisse verortet. Allein Gran ging einen Schritt weiter, indem er den Hintergrund in dichte Wolken hüllte und die Bildtiefe reduzierte. Dies war ein weiteres Mittel, um den Fokus auf das Hauptgeschehen zu richten. Auch das Kolorit der Gemälde mit ihren dominierenden rot-braunen Tönen und starken Lichtkontrasten weist eine enge Verwandtschaft auf. Gran hatte das starke Tenebroso nach seiner Lehre bei Solimena aus Neapel mitgebracht und es zeichnete seine frühen Werke aus. Erst gegen Ende der 1730er Jahre begann er sich allmählich davon zu distanzieren. Bei Altomonte hingegen wirkt dieses Kolorit, aber auch die stoffliche Wiedergabe des Gewandes, absolut neuartig. Er scheint sich jedoch schnell wieder davon abgewandt zu haben und so blieb dieses Bild einzigartig in seinem Œuvre.¹⁹² Das Gemälde aus Timelkam wird auf das Jahr 1733 datiert.¹⁹³ Es wurde also erst nach der Einweihung der Breitenfurter Kirche 1732 fertiggestellt. Allem Anschein nach war Grans Darstellung des almosenverteilenden Nepomuk das erste dieser beiden Werke, die fast wie Gegenstücke wirken. Dies lässt darauf schließen, dass nicht nur Bartolomeo Altomonte, der nachweislich im Schloss Breitenfurt gearbeitet hat,¹⁹⁴ sondern auch sein Vater dem kirchnerschen Sommersitz zumindest einen längeren Besuch abgestattet hatte. Es ist unklar, ob er dort an einem Auftrag arbeitete, aber die Anlehnung seines Timelkamer Bildes an das Breitenfurter Altarblatt setzt zumindest eine detaillierte Studie desselben voraus.

¹⁹² Aurenhammer 1965, S. 60.

¹⁹³ Etzlstorfer 2002, S. 30.

¹⁹⁴ Siehe Kapitel *Der Kaisersaal*, S. 111.

Die Spannung einer Momentaufnahme im Verkündigungsaltar

Eine Besonderheit der Rezeption Nepomuks in Wien anfangs des 18. Jahrhunderts liegt in der Verschmelzung seines Kultes mit der Marienverehrung.¹⁹⁵ Vielleicht führte eben diese Kombination zur schnellen Ausbreitung und Durchsetzung des böhmischen Heiligen auch außerhalb des Kronlandes. Die erste Wiener Nepomuk Bruderschaft wurde nicht dem Heiligen allein geweiht, sondern stand auch unter dem „*Schutz der Immaculata conceptio*“¹⁹⁶. Dieser Doppelkult findet sich auch in Breitenfurt im Haupt- und Seitenaltar prominent vertreten wieder (Abb. 49). Auch die Apotheose des heiligen Nepomuk im Fresko wird ausgerechnet vom Erzengel Gabriel und der Heiligen Familie begleitet.

Die Seitenaltäre folgen einem konträren Gestaltungsmuster zu dem des Hauptaltars. Wie oben besprochen, lässt der zurückhaltende Rahmen das Gemälde Nepomuks in den Vordergrund treten. Das Bild scheint auch so konzipiert zu sein, dass es Motive aus dem Fresko wieder aufnimmt und somit in direkten Kontakt mit diesem tritt. Die Seitenaltäre hingegen sind mit üppigen Stuckmarmorrahmen mit zahlreichen Goldornamenten versehen. Diese folgen den bewegten Ausschnitten der Gemälde, die sich in der Mitte verjüngen und auf den Schmalseiten zwischen konvex-konkaven Formen ondulieren. Zwei große Stuckstückfiguren stehen auf den Seiten beider Altartische und zahlreiche, plastische Cherubim schmücken den oberen Rand der Rahmen.

Der Marienaltar wird von den Statuen zweier weiblicher Märtyrerinnen umgeben. Ihre üppigen Gewänder und bewegten Körperhaltungen versinnbildlichen das hochbarocke Begehren nach Dynamik und theatralischer Dramatik. Die Gesichter hingegen strahlen die Ruhe einer tiefen Andacht aus und die weiße Farbe des Inkarnats hüllt sie in eine Aura der Unschuld. Ihre goldenen Attribute, die mit dem Grauweiß des polierten Stucks kontrastieren, verleihen ihnen ihre Individualität. Die linke Figur (Abb. 49a) hält einen Pokal mit Hostie und ein langes Schwert. Zu ihren Füßen erhebt sich ein Turm, anhand dessen sie leicht als die hl. Barbara zu identifizieren ist. Ihr voluminöses Kleid verhüllt den Körper und lässt nichts von ihrer Statur erkennen bis auf die Kontur ihres Spielbeines, das sich leicht zwischen den Falten abzeichnet. Das Dekolleté hingegen

¹⁹⁵ Oppeker 2012, S. 153-154.

¹⁹⁶ Oppeker 2012, S. 153.

scheint all das zu offenbaren, was die üppigen Stoffe des Kleides verbergen. Der leicht verrutschte Ärmel lässt ihre Schulter frei hervorscheinen und die einzelnen Strähnen, die sich aus ihrer Frisur gelöst hatten, fallen ungezähmt um ihren Hals, den sie dem Betrachter offenbart. Die Funktion der Figur als Allegorie der Unschuld steht im krassen Widerspruch mit dem fast lasziven Eindruck der Statue, die sich als Pendant rechts wiederfindet (Abb. 49b). Diese Figur trägt ein antikisierendes Gewand, dessen Stofflichkeit kunstfertig wiedergegeben ist. Das leichte Kleid wallt um ihren Körper und lässt die ausponderierten Beine unter dem feinen Flor zum Vorschein kommen. Im Unterschied zur hl. Barbara, die andächtig zum Altar blickt, wendet sich die zweite Figur direkt zum Betrachter. In ihren Händen hält sie die Märtyrerpalm und eine Schlange, die sich um ihr Handgelenk windet und den Drachen der hl. Margareta symbolisiert. Die Darstellung als Schlange in Kombination mit der zur Schau gestellten Laszivität können als Hinweise auf die Erbsünde gedeutet werden. Die Symbolik der Statuen soll aber vor allem die Bedeutung des Altarbildes unterstützen und ergänzen. So verkörpern beide Märtyrerinnen die Jungfräulichkeit und die Bereitschaft sich für das Christentum aufzuopfern.

Das Altarblatt, ein Werk Daniel Grans, stellt die Szene der Verkündigung dar (Abb. 49c).¹⁹⁷ Zwei große Figuren, die kompositorisch eine schräge Gerade bilden, dominieren das Gemälde. Rechts in der unteren Hälfte ist die Muttergottes dargestellt, die im Gebet vor einem Pult kniet. Ihre Arme sind im andächtigen Gestus vor ihrer Brust gekreuzt und ihr gesenkter Blick richtet sich auf ein aufgeschlagenes Buch. Sie scheint so in ihre Meditation versunken zu sein, dass sie den eben erschienen Engel noch nicht bemerkt hat. Die Verkündigung selbst hat also noch nicht stattgefunden. Die in sich geschlossene Darstellung der Muttergottes schafft eine intime Atmosphäre, die sich vor dem Betrachter abspielt, ohne ihn daran teilnehmen zu lassen. Das Gemälde verbildlicht nicht bloß eine biblische Geschichte, sondern macht den Zuschauer zum Augenzeugen des noch nicht vollzogenen Aktes der Verkündigung. Gran gestaltete das Bild wie eine regelrechte Momentaufnahme, wodurch er nicht nur eine unglaubliche Spannung schuf, sondern ganz instinktive Gefühle im Betrachter auszulösen versuchte. Dieser soll die Szene miterleben

¹⁹⁷ Das Gemälde, gemeinsam mit dem Hauptaltarblatt und dem Fresko, wurde erstmals von Eckhard Knab als ein Werk Grans erkannt und diese Zuschreibung lässt auch keinen Zweifel aufkommen. Sie wird von der Forschung als zutreffend empfunden und gilt als gesichert. (Knab 1977, S. 75; Rizzi 2001, S. 92)

und sich vor seinem inneren Auge ausmalen, was als nächstes passieren wird. Wann wird die Muttergottes aus ihrer Meditation hochschrecken? Bemerkt sie den Engel überhaupt? Wie wird er ihr die Nachricht überbringen? Diese Dynamik schuf Gran durch eine widersprüchliche Darstellung der Emotionen aller Beteiligten, die nicht zum eigentlichen Geschehen zu passen scheinen. Die Körperhaltung Mariä, ihre verschränkten Arme und ihr gesenkter Blick sowie der ruhige Gesichtsausdruck bilden eine geschlossene Komposition voller Andacht. Währenddessen wandelt sich alles andere im Bild, der Raum hatte sich zum Himmel geöffnet und die Wolken legen sich schon bis zum Boden. Der Erzengel Gabriel steigt herab und sein ganzer Körper ist noch voll in Bewegung, als habe er gerade schwungvoll die Szene betreten und konnte die Kontrolle über sein Gleichgewicht noch nicht wiedererlangen. Seine Flügel sind noch ausgebreitet und das Gewand flattert in der Luft. Genauso wie im Fresko wird der Erzengel auch im Altarblatt als androgynes Wesen dargestellt und erscheint hier sogar mit entblößten Brüsten fast wie eine Allegorie. In seiner Rechten hält er die Lilie als Zeichen der Unschuld Mariä und mit seiner Linken weist er auf die Taube, die das Gemälde bekrönt. Er ist im Begriff zu sprechen, um die große Botschaft zu verkünden. Die einzigen Zeugen dieser Szene sind zwei Putti, die sie aus einer Wolke beobachten, und auch der Betrachter vor dem Altar.

Die Komposition, die Gran für dieses Bild wählte, unterscheidet sich grundlegend von der des Hauptaltarblattes. Dies liegt zweifelsohne an der Thematik, die in diesem Fall keine hierarchische Anordnung erlaubt. Dennoch ist die Muttergottes zum Zeitpunkt der Verkündigung noch ein sterblicher Mensch und der Erzengel Gabriel ein himmlisches Wesen. Beide treffen sich, ohne ihre Lebensbereiche wirklich zu verlassen: Maria kniet immer noch fest auf dem Boden und Gabriel schwebt auf einer Wolke. Die tiefe Meditation der Muttergottes symbolisiert den einzig möglichen Kontakt zwischen diesen zwei Sphären durch das Gebet und fordert den Betrachter indirekt zur *Compassio* auf.

Die Verkündigung ist ein Sujet, das Daniel Gran nicht ausschließlich für Breitenfurt malte. 1729 fertigte er im Auftrag des Fürsten von Schwarzenberg vier Gemälde für die Pfarrkirche von Andreasberg (Ondřejov u Kaplice) bei Krumau (Český Krumlov) an, die übrigens auch ein Werk des Baumeisters Anton Erhard Martinelli war. Für den Hauptaltar malte Gran ein Bild des hl. Andreas und eine Verkündigungsszene (Abb. 50), die mit dem Breitenfurter Bild erstaunliche Parallelen aufweist. Als das Gemälde in Andreasberg ankam, wurde es zwar als schön befunden, doch bedauerte man, dass das Thema mit dem

Patrozinium der Kirche nicht übereinstimmte. So musste Gran im folgenden Jahr ein Ersatzaltarblatt mit der Heimsuchung malen, das die Verkündigung ersetzte.¹⁹⁸ Die genaue Datierung der Andreasberger Bilder gibt Aufschluss über die Entstehungszeit der Breitenfurter Altarblätter, die wegen der stilistischen Übereinstimmung ebenfalls um 1730 verortet werden. Die Verkündigung in der ehemaligen kirchnerschen Schlosskapelle wirkt fast wie ein gespiegeltes Gegenstück zum böhmischen Pendant. Auf die mehrmalige Verwendung bestimmter Figuren griff Gran öfter zurück, wie bereits im Kapitel über das Fresko ausgeführt wurde, wo sich Übereinstimmungen mit der Hofbibliothek oder mit Sonntagberg finden. In diesem Gemälde zitierte er beinahe die ganze Komposition, woraus sich die Frage ergibt, welches Bild zuerst entstanden ist? Das Breitenfurter Deckenfresko ist aller Wahrscheinlichkeit nach um 1725 gemalt worden. Daher liegt die Annahme nahe, dass die Gemälde auch in diesem Zeitabschnitt entstanden sein könnten. Doch wenn sie so früh fertig waren, warum ist die Kapelle erst 1732 geweiht worden? Immerhin wurde Johannes von Nepomuk bereits 1729 heiliggesprochen. Das Patrozinium kann also nicht der Grund für die Verzögerung gewesen sein. Die Tatsache, dass das zweite Seitenaltarbild als einziges nicht von Gran stammt, spricht gegen ein früheres Entstehungsdatum aller. Es wirkt so, als ob die Altäre kurz vor der Einweihung fertiggestellt worden waren und um diese zu beschleunigen, hatte man einen zweiten Maler für das Kreuzigungsgemälde engagiert.

Ein stilistischer Vergleich der zwei Verkündigungsgemälde Grans offenbart eine reifere und subtilere Behandlung des Themas im Breitenfurter Bild. Der Erzengel und Maria treten viel prominenter auf und füllen das Bild regelrecht aus. Die Andreasberger Komposition wirkt hingegen kleinteilig und überzeugt weniger mit ihrer Wirkkraft. Die Ausgewogenheit des Breitenfurter Altarblatts spricht eindeutig für sein späteres, aber doch sehr zeitnahes Entstehungsdatum. Die Behandlung des Raumes ist in beiden Bildern gleich: Das Geschehen konzentriert sich im Mittelgrund, während die dichten Wolken den Blick in die Tiefe hindern und die Komposition relativ flach erscheinen lassen. Um aber genügend Raum für die Szene zu schaffen, griff Gran auf ein geschicktes Mittel zur Betonung des Mittelgrundes zurück. Er platzierte kleine Objekte ganz vorne im Bild, seien es drapierte Stoffe im linken Eck des Breitenfurter Bildes oder ein betender Putto hinter

¹⁹⁸ Knab 1977, S. 73.

einem Vorhang in Andreasberg. Diese Motive sind reines Beiwerk, das durch Staffellung den Mittelgrund, in dem sich die Hauptszene abspielt, illusionistisch erweitert. Solche Kunstgriffe der Bühnengestaltung scheinen Gran nicht fremd gewesen zu sein und gehen wahrscheinlich auf seinen ersten Lehrer, Georg Werle, zurück, der auch als Kulissenmaler tätig war.¹⁹⁹

Genauso wie Martino Altomonte das Gemälde des Hauptaltars rezipiert hatte und es im Jahr darauf für die Kirche in Timelkam fast reproduzierte, scheint sein Sohn die Verkündigungsszene verinnerlicht zu haben. Zwanzig Jahre später griff er auf die Komposition Grans zurück, als er 1751 dasselbe Motiv für den Hochaltar der Linzer Minoritenkirche malen musste (Abb. 51).²⁰⁰ Er übernahm die schräge Komposition sowie die Figur des Erzengels und auch die Wolkenkulisse. Die Muttergottes hingegen, die bei Gran eine ruhige, geschlossene Einheit bildet, malte Altomonte im Dreiviertelprofil und mit dem Gesicht zum Betrachter gewandt. Durch diesen Versuch die Szene zum Betrachter zu öffnen verliert sich die Spannung des Widerspruches, der im Breitenfurter Gemälde den Zuschauer gleichzeitig aus dem Geschehen ausgrenzt, aber in die Narration miteinbezieht. Im Linzer Bild fehlt diese subtile Interaktion mit dem Betrachter, die die Qualität von Grans Altarblatt ausmacht. Stattdessen fertigte Altomonte bloß die Illustration zu einer bereits geschehenen und oft dargestellten Bibelgeschichte an. Nichtsdestotrotz überzeugt das Gemälde durch die hohe Qualität der Malerei, in der Bartolomeo Altomonte seinem Malerkollegen in nichts nachstand. Beide Schüler Solimenas unterschieden sich nicht so sehr in ihrem technischen Können, sondern in der Art dieses in den Dienst ihrer Eigenkreationen zu stellen. Gran war ein Meister des Fabulierens und wusste seinen Werken geschickt eine erzählerische Komponente zu verleihen. Altomonte hingegen griff auf ein Baukastensystem zurück, das aus erlernten Figurentypen und Konstellation bestand, die er unterschiedlich kombinierte.²⁰¹ Vor allem in der Deckenmalerei, wo der nasse Putz eine rasche Arbeitsweise erforderte, war diese Strategie besonders praktisch, doch oft litt die Narration darunter. Das Linzer Altarbild ist ein gutes Beispiel für die Nachteile eines solchen Vorgehens.

¹⁹⁹ Rizzi 2007, S. 18.

²⁰⁰ Das Gemälde ist signiert und datiert (Heinzl 1964, S. 95, Fußnote 121).

²⁰¹ Telesko 2002, S. 61.

Die Eigenschaft Grans in der Komposition vielerlei Informationen einzubauen soll anhand eines Details im Verkündigungsbild noch einmal vorgeführt werden. Wie bereits erwähnt, ist die Darstellung des Erzengels Gabriel als Frauenfigur keine ungewöhnliche ikonographische Lösung zur Wiedergabe dieser Szene. Sie findet sich auch im Fresko wieder. Was hier überrascht sind die entblößten weiblichen Brüste, die viel mehr zum Typus einer Allegorie, als zur Verbildlichung sakralen Inhalts geeignet erscheinen. Vielleicht ist eben diese Zweideutigkeit ein gesuchtes Mittel zur unmissverständlichen Überbringung von Botschaften. Dieser Altar wird ausschließlich von Frauenfiguren dominiert: von den Stuckstatuen über die Muttergottes bis hin zum Erzengel Gabriel. Die fast allegorische Darstellungsweise des Letzten kann als Hinweis auf die explizite Funktion des Seitenaltars als für Frauen vorgesehene Andachtsstelle interpretiert werden. In der gewöhnlichen kirchlichen Sitzordnung, soweit eine vorhanden war, saßen die Männer meistens rechts, doch es gab auch einige Ausnahmen und dazu scheint Breitenfurt gehört zu haben. Die Männer- und Frauenseiten wurden oft durch die Wahl der Heiligen der Seitenaltäre gekennzeichnet, sodass sie für die Zeitgenossen unmissverständlich waren.²⁰² Die Verdrehung der üblichen Sitzordnung liegt höchstwahrscheinlich in diesem Fall mit der Anordnung der Spitalstrakte zusammen. Da sich der Frauenflügel rechts befand, durften die Patientinnen vermutlich auch die Kirchenbänke auf derselben Seite einnehmen und dies wurde ihnen über den Marienaltar kommuniziert.

²⁰² Müller 1961, S. 65-81.

Der Kreuzigungsaltar

Der linke Seitenaltar spiegelt das Dekorationsschema des rechten wider (Abb. 52): Zwei Stuckfiguren flankieren einen üppigen und von Putti bevölkerten Rahmen, der ein Gemälde in verspielter Form umgibt. Der Theorie der geschlechtergetrennten Sitzordnung zufolge, kann hier festgestellt werden, dass auf dieser Seite ausschließlich männliche Gestalten abgebildet sind. Das Passionsthema beschränkt sich nicht nur auf das Gemälde, sondern zieht sich wie ein roter Faden durch die Gesamtdekoration der Seitenaltarnische hindurch. Auch wenn der Rahmen identisch gestaltet ist wie der des Marienaltars, weist er dennoch einige Besonderheiten auf. So präsentieren die Putti, die auf den abschließenden vergoldeten Wolken sitzen, das Schweiß Tuch der Veronika mit dem Antlitz des dornengekrönten Jesus. Auf der Höhe des Altartisches erheben sich zwei geflügelte Jünglingsstatuen, die als Pendants zu den weiblichen Begleitfiguren des Marienaltars dienen. Ein wichtiger Unterschied zur Gruppe vis-à-vis ist die übersteigerte Dynamik, die anhand der wallenden und fliegenden Gewänder dargestellt ist. Die kräftigen Flügel der Engelsfiguren sind angespannt und erwecken den Eindruck, dass sie soeben von ihrem Flug gelandet sind, um der Kreuzigung beizuwohnen. Sie verweisen auf die Passion Christi mit den Attributen, die sie in ihren Händen halten: eine Peitsche und die Dornenkrone. Der skulpturale Schmuck steht in einem wechselseitigen Bezug zur gemalten Szene und korrespondiert auch mit dem gegenüberliegenden Marienaltar. In der linken Engelsfigur (Abb. 52a) finden sich einige Anlehnungen an das Verkündigungsbild wieder, wie beispielsweise die kräftigen Flügel des Erzengels Gabriel. Auch das luftige Gewand ist ähnlich gestaltet und es fällt locker um den Oberkörper. Der Rock hat einen tiefen Schlitz, der den Oberschenkel des vorderen Beins frei lässt, wodurch zusätzliche wallende Falten im Tuch erzeugt werden. Die androgynen Züge beider Figuren weisen ebenfalls gewisse Parallelen auf so wie ihre langhaarigen Frisuren. Die Körperhaltung mit den vor der Brust verschränkten Armen und dem gesenkten Kopf übernehmen die Frömmigkeitsgesten der Heiligen Mutter Maria. Die rechte Engelsfigur (Abb. 52b) weist dieselbe Stilistik wie die linke auf, mit Ausnahme ihrer offenen Körperhaltung. Ein weiterer Unterschied findet sich in den Gesichtsausdrücken. Während der Linke das Geschehen im Bild mit gesenktem Kopf beobachtet, wendet der Rechte sein vor Mitleid verzerrtes Antlitz direkt der Szene zu. Diese Figuren dienen nicht nur als

Staffage, sondern auch zur Betonung und Steigerung der Dramatik, wodurch die Gläubigen zur *Compassio* bewegt werden sollen.

Das Gemälde stellt die Kreuzigung Christi in einer monumentalen und bildausfüllenden Weise dar (Abb. 52c). Auf einem schmalen Bodenstreifen zu Füßen des Kreuzes kniet links eine männliche Rückenfigur im Gebet und rechts präsentiert ein Genius seine allegorischen Attribute. Dem Bibeltext entsprechend, verdunkelt sich der Himmel und die dramatischen Lichtverhältnisse mit den starken Kontrasten erwecken den Eindruck einer Nachtszene. Das Kruzifix ist nicht frontal dargestellt, sondern leicht nach links verdreht. Dadurch entsteht eine gewisse Tiefe im sonst relativ flachen Bild und lässt den Gekreuzigten in einer Dreiviertelansicht erscheinen. Ein heller Lichtstrahl, der Jesus frontal beleuchtet und von außerhalb des Bildes kommt, sorgt für ein starkes, neapolitanisches *Chiaroscuro*. Dieses steigert die Dramatik des Geschehens und lässt den bleichen, abgezehrten Körper noch bemitleidenswerter erscheinen. Der Maler bediente sich des Viernageltypus und stellte Jesus mit den Füßen nebeneinander auf dem Kreuz dar. Die Knie sind leicht angewinkelt, die Scham mit einem dünnen, nach hinten wehendem Tuch bedeckt und der Oberkörper leicht nach vorn gebeugt. Diese Pose bot dem Maler die Möglichkeit seinen Anatomiekenntnissen Ausdruck zu verleihen, trotz seiner idealisierten und Sfumato-artigen Oberflächenbehandlung. Das Licht streift über die genau wiedergegebenen Muskelpartien des nach innen gewölbten Bauches, die hervortretenden Rippen und den Brustkorb. Während der Körper eine schmerzverzerrte Haltung vermittelt, wirkt das Haupt Christi ruhig; sein Blick ist in den Himmel gerichtet. Das Licht fällt auf die rechte Gesichtshälfte und die linke ist in dunklen Schatten gehüllt. Oben auf dem Kreuz hängt ein weißes Blatt, wo die übliche Inschrift INRI nicht zu finden ist. Der rechte Seitenarm des Kreuzes sowie ein Teil des Fußes der betenden Person werden leicht vom Rahmen verdeckt. Dies erzeugt den Eindruck einer leichten proportionalen Dissonanz und lässt die Figuren etwas zu groß für das Format des Gemäldes erscheinen. Eine mögliche Erklärung wäre die Anpassung an die komplizierte Rahmenform.

Die mittige Platzierung und ausfüllende Größe des Kreuzes gliedern das Bildfeld in zwei symmetrischen Hälften. Die linke wird durch die Repoussoirfigur eines Betenden ausgefüllt, der im verlorenen Profil zu Füßen des Gekreuzigten dargestellt ist. Seinen Blick richtet er auf den Messias und die Hände sind im Gebet verschränkt. Ein Büßergewand

umhüllt seinen Leib und lässt den muskulösen Oberkörper frei. Sein Rücken wird vom starken Lichtstrahl genauso hell wie der des Körpers Jesu beleuchtet. Dadurch entsteht ein gesuchter Kontrast zwischen dem gesunden Inkarnat des Büßers und der Totenblässe des Gekreuzigten. Die Knöchel seiner baren Füße sind mit Schellen angekettet, die bereits gelöst wurden. In dieser Person finden sich keine Hinweise auf einen der Jünger Jesu noch auf irgendeine bestimmte biblische Gestalt. Angesichts der überreichen Symbolik im Bild, die weiter unten ausführlich behandelt wird, ist das Gemälde als eine allegorische Darstellung des Sühnopfers zu deuten.

Die rechte Bildhälfte wird durch einen geflügelten Genius eingenommen, der perspektivisch leicht hinter das Kreuz versetzt ist. Er sieht als einziger nicht hinauf zum Gekreuzigten, sondern zu einer bebilderten Steinplatte, die er mit der Linken stützt. In seiner Rechten hält er einen Schwamm und ist im Begriff die auf der Platte dargestellte Szene mithilfe dessen wegzuwischen. Obwohl ihm das bereits zur Hälfte gelungen ist, lässt die klassische Komposition der schwarz-weißen Zeichnung unverwechselbar den Sündenfall erkennen. Dargestellt ist die stehende Eva rechts, die dem sitzenden Adam den Apfel reicht. Zwischen ihnen erhebt sich der Baum der Erkenntnis und teilt das Bildfeld in zwei symmetrischen Hälften – genau wie das Kreuz das Gemälde gliedert. Um die Steinplatte windet sich eine Schlange, deren Kopf leblos auf den Boden liegt und vor ihr rollt die Verbotene Frucht in der Gestalt eines roten Apfels.

Die Zuschreibung des Kreuzigungsgemäldes ist bis dato nie Thema einer objektiven, wissenschaftlichen Einschätzung gewesen. Seitdem Ekhard Knab die anderen beiden Altarblätter und des Freskos als Werke des Meisters Daniel Gran eindeutig identifiziert hat, ist die Kreuzigung in den Hintergrund gerückt. Trotz der hohen Qualität des Gemäldes, ist es von den Werken des Virtuosen Gran überschattet worden. Dieses Schicksal hatte übrigens auch das Schloss widerfahren, das fast zur selben Zeit wie die Schlösser des Prinzen Eugen in kaiserlichen Besitz kam und trotz seiner Kunstfertigkeit im Vergleich mit den Allerbesten immer unterschätzt wurde. In Anbetracht der Tatsache, dass Daniel Gran alle übrigen erhaltenen Gemälde in der Kirche ausführte, ist die Annahme, dass das Kreuzigungsalтарblatt auch von seiner Hand stamme, in Erwägung zu ziehen. Doch allein ein flüchtiger Blick reicht, um die Unterschiede zu erkennen: Diese reichen vom Pinselstrich über die Lichtführung bis hin zum Narrationsaufbau. Einen besonderen Wiedererkennungswert haben Grans Putti mit ihren scharfgemalten, feinen

Gesichtern, dunkelschattierten, langgezogenen Augenpartien und spitzbübischer Ausstrahlung. Ganz anders erscheinen die Engel im Kreuzigungsgemälde, wie die zwei, die von einer Wolke aus die Szene beobachten. Allein ihre Köpfe ragen aus dem üppigen Himmel heraus und sind daraus schwer herauszulösen, da die Gesichter kaum ausgearbeitet wurden. Das Motiv findet sich im Verkündigungsaltar wieder, doch dort sind die Engel wesentlich aufwendiger und plastischer gemalt. Der Genius mit den Attributen im rechten unteren Eck hat erkennbarere Gesichtszüge, vermutlich seiner Stellung im Bild sowie seiner Rolle für die Narration geschuldet. Nichtsdestotrotz findet sich auch hier der oben erwähnte flüchtige Pinselstrich. Ein Vergleich mit den anderen Figuren im Bild zeigt jedoch, dass der Maler durchaus imstande war, elaborierte Gesichter wiederzugeben. Das spricht dafür, dass er eine Pointierung mittels Grad der Ausführung vorgenommen hatte, indem er die dekorativen Elemente zurückdrängte, um die Aufmerksamkeit auf die Hauptcharaktere zu konzentrieren.

Die hohe malerische Qualität sowie der italienische Einfluss lenken die Suche nach dem Künstler auf die Generation junger Maler, die im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts eine klassische Ausbildung in Neapel oder Rom erhielten und nach ihrer Rückkehr die österreichische Malerei revolutionierten. Der wichtigste Vertreter dieser Gruppe ist Daniel Gran, der prominent im Schloss Breitenfurt vertreten war. Gregor Kirchner scheint ein Förderer dieser jungen Künstlergeneration gewesen zu sein. Auch Bartolomeo Altomonte war im kirchnerschen Lustschloss tätig. Das bezeugt die überlieferte Studie für ein Deckengemälde mit dem Vermerk: *„Questo e stato fatto a bratenfurt per Sig: d’Kirchner“*.²⁰³ Ein kaiserliches Dekret aus dem Jahr 1766 über die Auslagerung wertvoller und wiederverwertbarer Gegenstände aus dem Schloss verrät, dass sich dort mehrere Gemälde Altomontes befunden haben sollen.²⁰⁴ Daraus wird jedoch nicht klar, ob es sich um Werke des Vaters Martino oder des Sohnes Bartolomeo handelte. Vielleicht haben sie als Künstlerduo dort gearbeitet, wie sie es in dieser Zeit oft getan hatten.²⁰⁵ Das zeigt zum Beispiel eine Kreuzigung mit Maria Magdalena, die sich heute in der Österreichischen Galerie Belvedere befindet und von Martino Altomonte gemalt worden

²⁰³ Zit. nach Rizzi 2001, S. 92.

²⁰⁴ 12. August 1766, in: NÖLA, NÖ Reg, N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1762, N^o 35, rote Nummer 14.

²⁰⁵ Heinzl 1964, S. 18.

ist (Abb. 54).²⁰⁶ Exakt dasselbe Motiv übernahm Bartolomeo in einer Skizze für ein weiteres Altarbild (Abb. 55).²⁰⁷ Die Vergleichsmöglichkeit des Umgangs beider Künstler mit demselben Sujet zeigt die Unterschiede ihrer persönlichen Stile. Bartolomeo Altomonte reduzierte die Tiefe des Bildes, wodurch nichts mehr die Aufmerksamkeit vom Hauptgeschehen ablenkte. Die verlorene Perspektive glich er durch eine leichte Verdrehung des Kreuzes aus, die sich bei seinem Vater nicht finden lässt, dafür aber in Breitenfurt. Der Körper Jesu zeichnet sich durch eine betonte Plastizität aus, die bei Martino Altomonte in vergleichbaren Werken, wie die Kreuzigung in der Seminarkirche in Linz von 1724 oder die im Stift Heiligenkreuz von 1736, fehlt. Diese stilistischen Besonderheiten, die den Stil Bartolomeos ausmachen, finden sich allesamt im Breitenfurter Bild wieder und weisen ihn als den Autor des Gemäldes aus. Eine Zeichnung auf Seite 51 seines im Stift Melk aufbewahrten Skizzenbuchs bestätigt diese Theorie (Abb. 53).²⁰⁸ Sie stellt die Studie für das Breitenfurter Gemälde dar und beeindruckt mit ihren harmonischen Proportionen und einer noch reicheren Symbolik als im Ölbild selbst. Die Skizze ist mit einem flüchtigen, aber sicheren Strich ausgeführt. Die wenigen Korrekturen, wie in der Körperhaltung des Betenden, sind direkt auf dem Blatt festgehalten, ohne die alten Konturen wegzuradieren. Diese Arbeitsweise spricht dafür, dass die Skizze eine spontane Idee des Künstlers festgehalten hatte. Umso beeindruckender wirkt die Ausgewogenheit, aber vor allem die Souveränität der geübten Hand des Zeichners. Hinter dieser Präzision steckt eine fundierte Ausbildung, die Bartolomeo Altomonte als Schüler Francesco Solimenas in Italien genossen hatte. In seiner Werkstatt wurde besonderer Wert auf das Kopieren von Skizzen des Meisters gelegt. Seine Schüler perfektionierten dadurch ihre zeichnerische Technik und integrierten später ganze Kompositionen Solimenas in ihre eigenen Werke.²⁰⁹

Die Skizze weist einige Unterschiede zum Ölgemälde auf, die oben bereits angesprochen wurden. Das Bild scheint in einer vereinfachten Form ausgeführt worden zu sein. Der Maler reduzierte die Überhöhung des Kreuzes zugunsten des Betenden zu seinen Füßen.

²⁰⁶ Kruzifixus mit Maria Magdalena, Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4204.

²⁰⁷ Magdalena unterm Kreuz, Albertina, Inv. Nr. 27123.

²⁰⁸ Stift Melk, *Altomonte, Die Skizzenbücher der beiden Altomonte*, III/1/13-4, *Bartholomäus Altomonte*, Bd. I., Blatt 55.

²⁰⁹ Kronbichler 2007, S. 48.

Das ist auf das Format zurückzuführen, denn andernfalls wäre das Altarbild zu kleinteilig geworden. Ein weiterer Unterschied ist der Verzicht auf einige der Elemente, die die symbolische Lesbarkeit erleichtern und ergänzen. Dazu zählt zum Beispiel der Totenkopf im Vordergrund der Skizze, der auf den Urvater und -sünder Adam hinweist und zu den üblichen Attributen in der Darstellung dieser Szene gehört. Um das Leid des Gekreuzigten zu unterstreichen, zeichnete Altomonte sogar das tropfende Blut aus seinen Händen. Im Gemälde entschied er sich offenbar dagegen zugunsten einer Ästhetisierung. Das Thema des Bildes hat Altomonte mit folgendem Satz unter der Skizze angeführt: „*I. mit dem Schwamm des Adam Sünde abwischt*“. Interessanterweise legt er das Augenmerk auf den Putto. Ohne diese Erläuterung ist aber das Hauptthema als *die Befreiung des Betenden von den Ketten der Sünde* zu interpretieren. Das Motiv des Büßers ist im Gemälde viel prominenter platziert als die steinerne Tafel rechts, die im dunklen Hintergrund beinahe verschwindet.

Bartolomeo Altomonte arbeitete mit einem reichen Standardrepertoire an Figuren und Kompositionen. Diese sind in seinem Oeuvre immer wieder in unterschiedlichen Konstellationen zu finden. Eine solche Arbeitsweise war nicht unüblich unter den Malern seiner Zeit und findet sich auch bei Daniel Gran wieder. Bartolomeo Altomonte wiederholte nicht nur einzelne Figuren oder Gruppen, sondern auch ganze Szenen, wie im oben angeführten Vergleich einer seiner Skizzen mit einem Ölbild seines Vaters. Er ließ sich auch von seinen Kollegen inspirieren, wie im Hochaltar der Linzer Minoritenkirche (Abb. 51), wo sich zahlreiche Parallelen zum Breitenfurter Marienbild Grans finden. Das Erstaunliche daran ist jedoch, dass diese Motive Altomonte sehr lange begleiteten und, wie in Linz, sich circa 20 Jahre später manifestierten. Das Kreuzigungsbild hatte er 1780, nach ganzen 50 Jahren, wieder aufgegriffen und es in fast unveränderter Form in einem Altarblatt für eine Kapelle des Zisterzienserstiftes Wilhering in Oberösterreich verwendet (Abb. 56). Die Farbpalette sowie die Darstellungsweise haben sich dem Zeitgeschmack entsprechend angepasst. Das Motiv aber entnahm Altomonte unverändert aus seinem jugendlichen Formvokabular und setzte es erneut um.

Die Stuckdekoration

Bereits die ehemalige Kapelle vermittelt eine authentische Vorstellung vom Erscheinungsbild des Schlosses in seiner Gesamtheit. Sollte der ganze Komplex so opulent ausgestattet gewesen sein wie das Kircheninnere, dann ist der Verlust dieses Ensembles umso bedauerlicher. Die Kapelle beherbergt einige Werke der berühmtesten Maler ihrer Zeit. Es ist jedoch fraglich, ob das für den damaligen Besucher von so großer Bedeutung war. Neben der Freude an der künstlerischen Qualität hatten sie vorrangig ihre Funktion als Andachtsbilder zu erfüllen. Diese stand für die Gläubigen im Vordergrund. Die Stuckdekorationen hingegen, auch wenn sie teilweise sakrale Motive darstellen, waren weitestgehend von der funktionellen Konvention befreit. Sie erfüllten meist einen rein dekorativen Zweck. Die Stuckkateure konnten hier ihr Kunsthandwerk in seiner ganzen Bandbreite entfalten: Von den mit Stuckmarmor überzogenen Wände über die feinen, vergoldeten Zierornamente bis hin zu den halb- und vollplastischen Figuren, die den Raum säumen. Diese Üppigkeit und die hervorragende Qualität der Stuckarbeiten verleihen den darin integrierten Gemälden einen passenden Rahmen und schaffen ein herrschaftliches Ambiente. Diesem Zusammenspiel von Kunst und Handwerk – zwei Kategorien, die nur im heutigen Sinne getrennt sind – verdankt das Interieur die Faszination, die in den Besuchern beim ersten Betreten des Raumes ausgelöst wird.

Kunstmarmor und ornamentaler Stuck

Die Wände der Kirche sind bis unter das Kuppelfresko komplett mit Stuckmarmor überzogen. Dies entspricht einer Mode, die erst im 18. Jahrhundert aufgekommen war und zum Zeitpunkt der Erbauung der Kirche besonders beliebt war. Hochaktuell war auch die Farbwahl. In Österreich wurde in dieser Periode die Nachahmung der heimischen Natursteine wie Adneter Rot- und Graumarmor bevorzugt und gerne miteinander kombiniert.²¹⁰ Das trifft auch auf die Breitenfurter Kirche zu, deren Wände mit grauem Stuckmarmor flächendeckend überzogen sind und durch rote Pilaster mit goldenen Kapitellen in der Vertikale und von einem schweren Gebälk in der Horizontale gegliedert sind. Als Farbakzente dienen die zwei Säulen des Hauptaltars und die Rahmen der Seitenaltäre, die allesamt aus dunkelgrünem Marmorimitat gefertigt wurden. Der Boden ist mit roten Fliesen aus echtem Adneter Marmor bedeckt, die mit den stuckierten Wänden harmonieren. Dies schafft einen fließenden Übergang von der Horizontale in die Vertikale. In der älteren Literatur wird oft behauptet, dass der Stuckmarmor aus Kostengründen anstelle des echten Steins eingesetzt wurde.²¹¹ Dabei werden jedoch der Aufwand und die Handfertigkeit sowie die teuren Ausgangsmaterialien, wie Alabastergips und Farbpigmente, unterschätzt. Die Technik ist äußerst zeitintensiv und läuft in mehreren Schritten ab, bei denen zum Schluss eine perfekt glatte und glänzende Oberfläche mit einem stimmigen Muster entstehen soll. Diese Handwerkskunst war im 18. Jahrhundert weit verbreitet, gehörte aber dennoch zu einer der luxuriösesten und teuersten Wandgestaltungsmöglichkeiten.²¹² Auch wenn der Stuckmarmor etwas preiswerter war als Naturstein, ist dies sicherlich nicht der einzige Grund gewesen, warum Bauherren und Architekten seinen Einsatz bevorzugten. Einen wesentlichen Vorteil stellte die Leichtigkeit des Materials dar, die es erlaubte ganze Räume damit auszukleiden, ohne die Statik des Gebäudes zu gefährden. Hinzu kommen auch ästhetische Vorzüge, wie die weitgehend nahtlosen Flächen und die Kontrolle über Musterung und Färbung des Materials.

In der flächenmäßig kleinen Breitenfurter Kapelle spielen Architektur und Innenausstattung zusammen, um mithilfe einfallsreicher Kunstkniffe den Raum

²¹⁰ Neubarth 1995, S. 28.

²¹¹ Führer 2013, S. 11.

²¹² Führer 2013, S. 11.

illusionistisch zu erweitern. Der ovale Grundriss (Abb. 8a) wurde durch zwei konchenartige Anräume im Norden und Süden ergänzt und der Altar im Osten wurde in einen Chor eingebettet. Die dadurch entstandene Dynamik in der Grundrissform lässt die Wände vor und zurück schwingen. Die Ecklösungen unterbrechen das Ondulieren und schaffen dadurch voneinander getrennte Räume. Um die Monumentalität zu unterstreichen, wurde der Wandaufbau im Inneren nach den Prinzipien einer Außenfassade gestaltet, wofür der Stuckmarmor die entsprechende Optik bietet. Ein massives Gesims trennt die Geschosse. Dieses liegt gleichzeitig auf der Höhe des Bodens des ersten Stocks im angrenzenden Schlosstrakt. Es wird optisch von roten, ionischen Pilastern gestützt, mit denen die Ecken und Kanten des Raumes verkleidet sind. Darüber werden die Pilaster als Bögen weitergeführt, die die vier Seiten des ovalen Raumes markieren. Diese Gliederung ist der Konstruktion einer Pendentivkuppel nachempfunden, während es sich tatsächlich um eine eingehängte Kappenschale handelt, deren Wölbung durch ein zweites Gesims von der Wand abgegrenzt ist.

Die untere Wandzone ist flächendeckend mit grauem Stuckmarmor verkleidet und durch rote Pilaster in regelmäßige Felder gegliedert. In den zwei Konchen sind die beiden Seitenaltäre platziert, die aus Tischkonsole und Bilderrahmen bestehen, allesamt aus dunkelgrünem Stuckmarmor gearbeitet und mit reicher Goldornamentik verziert. Vier große Skulpturen aus Stuckmarmor und zahlreiche Putti flankieren die beiden Gemälde. Links und rechts davon sind je zwei Wandnischen mit Statuen der vier Evangelisten eingefügt. Der Chor wird vom Hauptaltar zur Gänze ausgefüllt; in dessen Mitte befindet sich das im zierlichen Rahmen eingefasste Nepomuk-Bild. Unter dem Altartisch wird die Gestalt des entschlafenen hl. Nepomuk sichtbar (Abb. 61), die auf die sich darunter befindende Krypta mit der Grabstätte des Bauherrn hinweist. Links und rechts flankieren zwei grüne Säulen den Altar, die einen gesprengten Giebel tragen. Auf seiner Wölbung ruhen zwei Engel und in der Mitte ist ein Medaillon mit dem vergoldeten Stuckrelief Johannes des Täufers als Hirte eingefügt.

Der Wandbereich über dem ersten Gesims ist mit demselben grauen Stuckmarmor verkleidet wie darunter, und reichlich mit vergoldeten Bandlwerkornamenten und Palmetten verziert. In dieser Zone sind mehrere Fensteröffnungen symmetrisch angeordnet, doch nur die wenigsten davon führen nach draußen. Es gibt lediglich zwei unmittelbare Tageslichtquellen: ein Fenster über dem Kreuzigungsalter und die

Balkontür der Orgelempore. Das Licht fällt hauptsächlich auf das Kuppelfresko, aber nicht in den Kapellen. In den Zwickelfeldern sind vier kleine, verglaste Erker angebracht, die mit gebogenen Glasfenstern verschlossen sind. Die zwei Oratorien rechts waren direkt von der Belle Etage zugänglich und wahrscheinlich der Familie des Hausherrn vorbehalten. Die weiteren zwei konnten über enge Wendeltreppen vom Kirchenraum aus betreten werden.

Alle diese wandfesten Dekorationen der Kirche beeindrucken mit einer außergewöhnlich hohen Qualität der Ausarbeitung und des Erscheinungsbildes. Stilistisch und technisch erinnern die Stuckaturen an die Arbeiten in den Schlössern des Prinzen Eugen: im Belvedere und in Schloss Hof. Der zeitliche Rahmen, der sich für die Breitenfurter Arbeiten aus den überlieferten Daten ergibt, verortet die Entstehungszeit in die 1720er Jahre, also genau das Intervall zwischen der Ausgestaltung dieser beiden Schlösser. Der Stuckplafond im einzig erhaltenen Zimmer des Wohntraktes in Breitenfurt ist mit der Jahreszahl 1724 (Abb. 84) gekennzeichnet. Die Einweihung der Kirche erfolgte im September 1732, als sie bereits vollendet sein musste. Die stilistische Zuordnung ergibt dieselbe Datierung. Die zarte Bandlwerkornamentik, wie sie in der Kirche zu finden ist, entspricht exakt der Mode im dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts (Abb. 68). In den Zwickelfeldern setzt sie sich aus flachen Bändern mit eingerollten Enden zusammen, die sich zu einem verschlungenen Rahmen fügen, um den sich hie und da zarte Blätterranken winden. Große Fächerpalmetten sind an Schlüsselstellen zwischen den langen Schleifen eingesetzt. Der Friesdekor im Gesims ist ähnlich gestaltet, doch in einer vereinfachten Form und mit gröberen Elementen. Dicke Blütenfestons umspannen die Emporen und die Bilderrahmen und brechen mit der Flächigkeit des restlichen ornamentalen Dekors. Bereits seit dem frühen 18. Jahrhundert machten sich Tendenzen zum Laub- und Bandlwerk in der Art Berains und Marots auch in Österreich bemerkbar. Der Höhepunkt wurde erst in den 1720er Jahren mit dem Bau des Oberen Belvedere erreicht. Lukas von Hildebrandt hatte diesen französischen Stil übernommen und für großflächige Stuckaturen angepasst, indem er ihn von seiner Kleinteiligkeit befreite und die Geometrisierung betonte.²¹³ Hildebrands Entwürfe wurden vom besten Wiener Stuckkateurmeister seiner Zeit, Santino Bussi, in Zusammenarbeit mit Alberto Camesina

²¹³ Irmischer 1991, S. 106-108.

ausgeführt. Auch wenn der ornamentale Stuck in Breitenfurt die prägnante Formensprache dieser Pioniere trägt, war das Bandlwerk in dieser Ausprägung um 1730 bereits so weit verbreitet, dass trotz der Ähnlichkeit keine genaue Zuschreibung aufgrund von stilistischen Merkmalen möglich ist. Glücklicherweise ist im örtlichen Taufregister ein Name überliefert worden, der genau mit diesen Arbeiten in Verbindung steht. In einem Eintrag vom 10. November 1731 im Matrikenbuch der Pfarre Laab erscheint Johann Michael Bolla, „bürgerlicher Stuckateur“²¹⁴, als Taufpate vom Sohn des Breitenfurter Schlossgärtners. Die Umstände und das Datum setzen die Annahme voraus, dass er sich dort aus beruflichen Gründen aufgehalten haben muss. Die Datierung des Stucks im erhaltenen Zimmer im Wohntrakt spricht dafür, dass er bereits 1724 abgeschlossen wurde. Bolla muss also spätestens im Sommer und Herbst 1731, ein Jahr vor der Einweihung der Kirche, mit ihrer Ausgestaltung beauftragt gewesen sein. Obwohl er zu den meist beschäftigten Stuckateuren seiner Zeit zählte, wie aus den Steuerbüchern zu entnehmen ist, bleibt sein Werk weitestgehend unerforscht.²¹⁵ Von den wenigen gesicherten Beispielen nähert sich Bollas Chorausgestaltung in der Kirche Maria Ponsee am meisten an die Arbeiten in Breitenfurt an (Abb. 67). Wie bereits erwähnt, ist die Wahl des Bandlwerks als Hauptmotiv auf den Zeitgeschmack zurückzuführen und kann nicht mit einer bestimmten Werkstatt in Verbindung gebracht werden. Nichtsdestotrotz weist die Qualität der Ausführung auf einen sehr guten Handwerker hin. Michael Bolla war ein Meister seines Fachs, was die spätere Auszeichnung als Hofstuckateur bezeugt. Der Umstand, dass er sich 1731 in Breitenfurt aufhielt, macht es möglich, die ornamentalen Stuckarbeiten mit großer Wahrscheinlichkeit diesem Meister zuzuschreiben.

²¹⁴ Pfarre Laab im Walde, *Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch 1694-1778*, Taufe, S. 34, 10. November 1731; Twerdy 1980, S. 132.

²¹⁵ Sailer 1943, S. 72.

Die Stuckplastiken

Die vollplastischen Stuckfiguren in der Kirche beeindruckten mit ihrem bildhauerischen Charakter. Die Qualität und die Anzahl der Arbeiten erlauben einen aussagekräftigen stilistischen Vergleich. Sie lassen künstlerische Charakteristika erkennen, die nicht lediglich auf den Zeitgeschmack zurückzuführen sind, wie zum Beispiel beim ornamentalen Schmuck. Nachdem die Mitarbeit Michael Bollas in Breitenfurt als gesichert gilt, wäre vielleicht anzunehmen, dass er die Gesamtausstattung der Kirche geschaffen hatte.²¹⁶ Obwohl seine ornamentalen Kompositionen ein sehr hohes Niveau zeigen, lässt bereits ein flüchtiger Vergleich mit seinen plastischen Werken, wie sie in der oberen Sakristei des Stephansdoms zu finden sind, solch eine Zuschreibung äußerst unwahrscheinlich erscheinen.²¹⁷ Sein Umgang mit den Proportionen ist unsicher und weit entfernt von der bildhauerischen Qualität der Breitenfurter Statuen. In der Ausstattung der Breitenfurter Kirche finden sich zahlreiche Engel und Putti, doch bemerkenswert sind vor allem die vier vollplastischen Standfiguren (Abb. 57, Abb. 58, Abb. 59, Abb. 60). Ihre Virtuosität schränkt den Kreis an Stuckkateuren, die zu solchen Arbeiten fähig waren, auf die zwei großen Meister der Epoche ein: Santino Bussi und Alberto Camesina. Beide wurden im Jahr 1714 zu Hofstuckkateuren ernannt und verwirklichten in Zusammenarbeit einige der größten Projekte ihrer Zeit, wie zum Beispiel die plastische Ausstattung der Schlösser Belvedere und Schloss Hof.²¹⁸ Bussi gilt als der virtuosere von beiden, doch der Umstand, dass er gleichzeitig Camesinas Landsmann, Kollege und Konkurrent war, führte zu einer verblüffenden stilistischen Nähe. Das macht die

²¹⁶ Die Beweise von Bollas Mitarbeit in Breitenfurt im Jahr 1731 stützen sich auf die oben angeführten stilistischen Vergleiche und seinen Aufenthalt vor Ort zu dieser Zeit. Twerdy weist darauf hin, dass 1753, also 18 Jahre nach dem Tod des Bauherrn und nachdem das Schloss in kaiserlichen Besitz übergegangen war, Michael Bolla wiederum mit Stuckarbeiten im Schloss Breitenfurt beauftragt wurde, wofür er die ansehnliche Summe von 2.837 fl. erhielt (Twerdy 1980, S. 132). Er bezieht sich auf Fleischer 1932, S. 65, wo die detaillierte Rechnung für große Umbauten aufgelistet ist, der Ort wird aber nicht genannt. Twerdy müssen also weitere unbekannte Dokumente vorgelegen haben, oder es handelte sich bloß um eine Annahme, dass es sich um Breitenfurt handle. Interessanterweise taucht dort auch der Name Gaetano Fantis auf, der im kirchnerschen Schloss während des Baus tätig gewesen war (siehe Kapitel *Der Kaisersaal*, S. 111.). Die Summe von 7 fl., die er 1753 im Zuge dieser Bauarbeiten erhielt, lassen vermuten, dass er nur kleine Renovierungsarbeiten ausführte. Der Zeitpunkt der Bauarbeiten stimmt auch mit der später verworfenen Entscheidung, das Schloss als Sommerresidenz für die Erzherzöge Joseph und Karl umzugestalten, überein (Groß 1752, S. 149.).

²¹⁷ Dehio-Handbuch 2003, S. 237; Werner 1992, S. 119.

²¹⁸ Sailer 1943, S. 75, 76.

Differenzierung ihrer Werke äußerst schwierig. In einem Vergleich zu gesicherten Werken beider Meister und nach einer genauen Analyse ihrer typischen Merkmale wird hier der Versuch einer Zuschreibung der Breitenfurter Werke vorgenommen.

Zentral für die Kirchengestaltung sind die lebensgroßen Standfiguren, die die Seitenaltäre flankieren. Links die Engel mit Leidenswerkzeugen auf dem Kreuzigungsalter und die weiblichen Heiligen vis-à-vis, die weiter oben genau beschrieben wurden. Im Unterschied zu den Evangelistenstatuen sind sie nicht in Nischen eingebettet. Durch ihre Position auf den Altartischen erheben sie sich nur leicht über der Augenhöhe der Kirchenbesucher und sind fast zum Greifen nah. Sie sind nicht mit der Wand verbunden und ziehen damit die Aufmerksamkeit unmittelbar nach Betreten des Raumes auf sich. Die Stuckateure nutzten diesen Umstand, indem sie vier vollplastische Figuren schufen. Diese fallen einerseits durch ihre manierierte Haltung auf und andererseits durch die leichte Überlängerung der Körperproportionen, die aber auf den Zeitgeschmack zurückgeführt werden kann. Die männlichen Engel auf dem Kreuzigungsalter stellen Jünglinge dar. Ihre Körper sind zierlich, die Gewänder flattern um sie herum und werfen zahlreiche, dünne Falten und trotz des üppigen Stoffes bleiben viele Körperteile unbedeckt. Bei den weiblichen Heiligen hingegen umhüllen die Kleider die ganze Figur, doch die fein anmutenden Stoffe, wie sie der in Wien tätige italienische Bildhauer Antonio Corradini anwandte, haben nicht das Ziel zu verhüllen, sondern die Körperformen zu betonen. So auch die zusätzlichen Bahnen, die sich um ihre Hüften raffen und dadurch die zierlichen Taillen betonen. Die tiefen Dekolletés und langen Hälse lassen das weibliche Schönheitsideal der Zeit erkennen.

Auf den Segmenten des Giebels über dem Hauptalter finden sich zwei weitere männliche Engelsfiguren (Abb. 66). In ihren Händen halten sie eine Posaune und einen Palmenzweig als Attribute, wodurch sie thematischen Bezug auf das Altarbild und das Fresko nehmen. In ihrer Proportion folgen sie den oben beschriebenen Standfiguren, doch eine nähere Betrachtung offenbart gewisse Unterschiede. Sie stellen keine erwachsenen Menschen, sondern eher Kinder dar, wodurch sie motivisch zwischen den Engeln und den Putti zu verorten sind. Es fehlt ihnen auch das Pathos im Gesichtsausdruck und in der Haltung, sie wirken ruhiger und anmutiger. All dies kann freilich auf die räumliche Distanz zurückgeführt werden, denn sie können aus der Untersicht nie so genau studiert werden, wie die Standfiguren im Kapellenraum. Die Qualitätsunterschiede bei den einzelnen

Werken offenbaren zudem, dass hier mehrere Hände am Werk waren, was bei einem so großen Auftrag nicht überraschend ist.

In Nischen links und rechts der Seitenaltäre sind die Statuen der vier Evangelisten eingebettet. Die Körperproportionen, die Gesichter und der Stil ihrer Gewänder stimmen mit denen der zwei weiblichen Heilige überein und ferner auch mit den zwei stehenden Engelsfiguren. Die Statuen sind ohne starke Verdrehungen gestaltet, wodurch die überlängten Proportionen noch stärker zum Ausdruck kommen und den Aposteln einen abgezehrten Eremitencharakter verleihen. Dieser Eindruck wird von den Gewändern stark betont, denn sie liegen eng an ihren Körpern und bilden dichte, gerade Falten, die wie strenge Rahmen wirken. Die Platzierung in den Nischen schränkt die Möglichkeiten zur Darstellung des barocken Pathos ein, das nun nicht durch stark gewundene Körper zum Ausdruck kommen kann. Das führte dazu, dass alle anderen Mittel zur Steigerung der Dramatik ergriffen wurden. Die Figuren zeichnen sich durch eine starke Ausponderierung aus, die unter den feinen Gewändern deutlich zum Vorschein kommt. Die Arme sind in manierten Gesten erstarrt und die Gesichter von starken Emotionen ergriffen.

Die Darstellungsweise der Evangelisten folgt einer kanonischen Ikonographie. Ihnen zu Füßen liegen die Begleitwesen und in den Händen halten sie überdimensionierte Bücher, die auf ihr Opus hinweisen. In der ersten Nische links neben der Tür steht die Skulptur des hl. Lukas mit einem jungen Stier zu seiner Linken (Abb. 57). Sein Körper ist gerade und frontal dargestellt. Allein der starke Kontrapost bringt Schwung in die Figur. Der Apostel stützt mit seiner linken Hand einen Codex gegen die Hüfte und hält die rechte vor der Brust angewinkelt. Der tiefe Ausschnitt seiner Tunika enthüllt einen schlanken Leib, der den asketischen Charakter betont. Der Kopf ist besonders sorgfältig ausgearbeitet und zeigt einen bärtigen Mann mittleren Alters. Der Gesichtsausdruck verrät eine starke Emotion: Der leicht geöffnete Mund, die gen Himmel gerichteten Augen und die leicht gerunzelte Stirn stellen den Moment einer religiösen Offenbarung dar. Die nächste Evangelistenstatue links vom Hauptaltar zeigt den hl. Matthäus, der anhand des Puttos zu identifizieren ist (Abb. 58). Seine Körperhaltung ist dynamischer und das üppigere Gewand folgt der Pose und betont die Torsion. Das Gesicht entspricht den Typus eines Philosophen mit langem Bart und tiefen Falten. Die charakteristische Physiognomie, die in allen vier Apostelstatuen zu finden ist, kommt hier besonders gut zur Geltung. Prägnant sind die übergroßen, weit auseinanderstehenden Augenpartien mit langgezogenen

Lidern, die an die für die Zeit typischen Chinoiserien erinnern. Die Münder sind schmal, mit dünnen Lippen und meist in der Mimik erstarrt. Die Gesichter sind allesamt hager, mit kaum ausgeprägten Backenknochen und eingefallenen Wangen. Im Unterschied zum hl. Lukas blickt der Apostel Matthäus nicht gen Himmel, sondern hinunter zum Betrachter. Seine Hand deutet auf das Evangelium, das er in seiner Rechten hält und es wirkt so, als ob er die Gläubigen dazu aufrufen möchte, sich mit seinem Werk vertraut zu machen.

Die Apostelreihe wird mit der Figur des Evangelisten Markus, rechts vom Hauptaltar, fortgesetzt (Abb. 59). Sein Begleittier, der Löwe, liegt ihm zahm zu Füßen und blickt zum Apostel hinauf. Dieser steht ganz gerade mit dem offenen Evangelium in beiden Händen und mit dem Blick nach unten in den Kapellenraum gerichtet. Die Gestaltung seines Gewandes sowie seine Statur folgen der des hl. Lukas. Nur sein Kopf verweist auf einen noch älteren Mann mit langem, spitzem Bart und hoher Stirn. Abschließend füllt Johannes Evangelista die letzte Nische aus (Abb. 60). Er ist, der Tradition entsprechend, als junger Mann mit seinem Begleitwesen, dem Adler, dargestellt. Es ist die dynamischste und ausdrucksstärkste aller Figuren. Sie wendet sich voll und ganz den Kirchenbesuchern zu. Der junge Evangelist blickt hinab, der halboffene Mund und das angespannte Gesicht stellen den Akt des Sprechens dar, sodass die Statue wie die Momentaufnahme während einer hochemotionalen Predigt wirkt. Der in den Himmel weisende Arm mit erhobenem Zeigefinger betont diesen Eindruck und deuten auf den göttlichen Ursprung seines Evangeliums hin, das er geschlossen in seiner Linken hält.

Unter dem Hauptaltar befindet sich die Liegefigur des entschlafenen hl. Nepomuk (Abb. 61), die thematisch mit den Evangelistenfiguren nichts zu tun hat, ihnen stilistisch jedoch sehr nahesteht. Diese Figur erinnert an eine weitere Episode aus der Vita des Kirchenpatrons. Sie befindet sich in der Mensa des Hochaltars unter dem Altarbild, das den Heiligen bei einer Almosenspende zeigt und direkt darüber im Fresko bei seiner Himmelfahrt. Es ist eine interessante Abfolge von Szenen, die drei Schlüsselmomente seiner Vita zeigt, doch noch wichtiger ist die Wahl der Mittel. Alle Werke sind in einer unterschiedlichen Technik ausgeführt, je eines für die wichtigsten Medien, die in der Kirchengestaltung zum Einsatz kamen: Stuckplastik, Öl- und Freskomalerei. Wie bereits erwähnt, finden sich in der Stuckfigur offensichtliche stilistische Übereinstimmungen mit den Evangelistenfiguren und ferner auch mit denen der zwei weiblichen Heiligen. Der tote Körper Nepomuks ist auf einer Matratze aufgebahrt, die unter seinem Gewicht leichte

Falten wirft. Der Kopf liegt auf einem großen, quadratischen Polster mit Quasten an den Ecken. Die aufmerksame Ausarbeitung der Knoten und Härchen der Bommeln sowie die Stofflichkeit insgesamt beeindrucken mit einer hohen bildhauerischen Qualität, die sich im Gewand fortsetzt. Die Absatzschuhe sind getreu wiedergegeben, sodass die Linie zwischen Sohle und Oberteil klar definiert ist, bis hin zu den Schnürsenkeln, die in verspielten Maschen unter dem Rock heraus schauen. Dieser liegt in großen Falten eng am Körper an und lässt das leicht angewinkelte Knie des linken Beins erkennen, wodurch die barocke Dynamik auch in den toten Körper gebracht wird und ihm eine elegante und bewegte Linie verleiht. Das Rochett, das traditionell aus feinem Leinenstoff gefertigt wurde, liegt hier in zahlreichen, dünnen Falten, die die Zartheit des dargestellten Materials offenbaren und ihn vom gröberen Stoff des Unterrocks abheben. Sein Rand zielt, wie im Gemälde darüber, eine feine Spitzenborte mit verschlungenem Rankenmuster, das auch an den Ärmeln zu finden ist. Der kurze Umhang, der seine Schultern bedeckt, ist eine sogenannte Almutie, die üblicherweise aus Pelz gefertigt war, hier sogar aus Hermelin, wie die kleinen gewundenen Lockenschwänze vermuten lassen. Zusammen mit dem Birett gehört sie zum Gewand der Domherren und ist charakteristisch in der Darstellungsweise des Johannes von Nepomuk. Zu den häufigsten Attributen zählt auch das Kruzifix, das er hier zwischen seinen auf der Brust verschränkten Händen hält. Die Körperproportionen sowie der Kopf bergen die gleiche Stilistik wie die Evangelistenfiguren und lassen dieselbe Künstlerhand erkennen. Die Dramatik wird jedoch stark reduziert, immerhin handelt es sich um die Darstellung eines Verstorbenen. Nichtsdestotrotz war der Künstler um eine idealisierte und höchstästhetische Wiedergabe bemüht. Die Übereinstimmungen im Gewand der Statue mit dem des Heiligen im Bild sind unübersehbar, können jedoch auf die typische Ikonographie zurückgeführt werden. Bei näherer Betrachtung stellt sich aber heraus, dass auch die Physiognomien identisch sind: Eine ovale, etwas flache Gesichtsform eingerahmt von schulterlangem Haar und einem kurzen Bart, der das ausgeprägte, hervorstehende Kinn betont; die gerade Nase ist relativ breit und die Augen groß und rund, auch wenn sie geschlossen sind. Diese verblüffende Ähnlichkeit kann damit erklärt werden, dass sich der Stuckateur an dem Gemälde orientiert hatte.

In den Altar ist eine weitere Stuckdekoration integriert: ein vergoldetes Medaillon mit dem Relief Johannes des Täufers (Abb. 66). Es stellt einen sitzenden Männerakt dar, der

sich an einem Baumstumpf lehnt. Die Figur ist von einem wallenden Tuch umgeben, das ihre Scham bedeckt. In ihrer Linken hält sie einen vergoldeten Kreuzstab, um den sich eine Schriftrolle windet, und mit der Rechten deutet sie auf ein Schaf. Diese Attribute weisen den Abgebildeten als Johannes den Täufer als Hirte mit dem *Agnus dei* aus. Er findet sich an fast derselben Stelle im Fresko über dem Altar wieder. Die Proportionen sowie der Gesichtstypus stimmen mit denen der übrigen Stuckstatuen überein.

Zum plastischen Schmuck gehören noch die zahlreichen Putti, die um die Altäre verteilt sind. Diese werden durch einen überlängten Oberkörper, große, runde Wangen und eine überhöhte Stirn charakterisiert. Typisch für die damalige Zeit waren die fehlenden individuellen Gesichtszüge. Die Figuren unterscheiden sich nur in ihrer Haltung und Pose.

Die Zuschreibung der vollplastischen Arbeiten erfolgt wegen der mangelnden Quellen nur durch stilistische Vergleiche zu gesicherten Werken andernorts. Zum Glück gibt es einige Referenzen, doch ihre Autorschaft ist auch nicht immer lückenlos belegt. Es kann so viel festgehalten werden, dass der Kreis der infrage kommenden Stuckkateure, die in der Lage waren, Arbeiten von solcher bildhauerischen Qualität zu schaffen, auf zwei Namen eingeschränkt werden kann: Santino Bussi und Alberto Camesina. In einer Publikation zu den Stuckkateuren Wiens im 18. Jahrhundert aus dem Jahr 1943 taucht zum ersten Mal die Verknüpfung der Breitenfurter Plastiken mit Santino Bussi auf. Der Autor, Leopold Sailer, hatte, unter der Vermittlung von Professor Hans Sedlmayr, Heinrich Decker mit der Aufgabe beauftragt, die Universitätsbestände nach Informationen zum Thema zu durchforsten. Von ihm stammt die Theorie, dass die Breitenfurter Kirche nach 1730 von Santino Bussi ausgestattet worden sei.²¹⁹ Es bleibt unklar, ob sich diese Zuschreibung allein auf stilistische Kriterien stützt, oder ob damals schriftliche Beweise vorlagen, die heute unbekannt sind. Das Werk Sailers ist sehr gut belegt und genau zitiert, jedoch in Bezug auf Breitenfurt stützt er sich lediglich auf die „*Mitteilungen Hr. Deckers*“²²⁰, ohne weitere Quellen aufzulisten. Dies weist darauf hin, dass es sich um eine rein stilistische Zuschreibung handelt.

Ein Blick in die ehemalige Schlosskapelle macht die Zuschreibungen nachvollziehbar, denn die Skulpturen sind nicht nur von hervorragender Qualität, sondern wecken sofort

²¹⁹ Sailer 1943, S. 39.

²²⁰ Sailer 1943, S. 39.

Assoziationen zu anderen Werken. So zum Beispiel lassen die auf dem Giebel des Hauptaltars liegenden Engel eine Parallele zur Kapelle im Schloss Hof herstellen (Abb. 68). Die kompositorische Platzierung sowie die halbliegende Position sind die offenbaren Übereinstimmungen, aber auch die einzigen in dieser Gruppe. Vielmehr nähern sich die Schlosshofer Engel in ihrer bildhauerischen Qualität und Wirkung den Standfiguren auf dem Breitenfurter Kreuzigungsaltar (Abb. 52a, Abb. 52b). Es handelt sich um den gleichen Typus zweier androgyner Himmelsboten, die mit vor Schmerz und Mitgefühl verzerrten Mienen die auf den Altarblättern dargestellten Kreuzigungsszenen beobachten. Die jeweils linken Statuen stellen fast identische Figuren in unterschiedlichen Posen dar. Die nackten Füße zeigen sich unter dem in dünnen Falten drapierten Gewand, das vor der Brust mit verschränkten Händen hochgehalten wird. Diese markante Position der Arme, die übrigens auch im Breitenfurter Verkündigungsbild als Demutsgeste bei der Muttergottes zu finden ist, ist in beiden Stuckfiguren identisch gestaltet. Die linke Hand hält den Rand des Gewandes auf der Höhe des Herzens und die rechte umschließt sie von außen und gleitet mit den Fingern über den Unterarm. Die nackten Schultern sind schmal und zierlich gestaltet und sowohl die Dreivierteldrehung des Oberkörpers als auch die Kopfneigung stimmen überein. So auch bei den Engeln rechts, deren Körperhaltungen sich unterscheiden, die Ähnlichkeit der Gesichter aber verblüffend ist: angefangen von der Kopfposition über den leicht geöffneten Mund bis hin zu den elaborierten Haarlocken. Insgesamt kann mit ziemlicher Sicherheit festgehalten werden, dass die Figuren nicht nur von derselben Werkstatt, sondern höchstwahrscheinlich von der gleichen Hand stammen. In Anbetracht der Qualität, muss es sogar die des Meisters höchstpersönlich gewesen sein. Die Engelsfiguren und vollplastischen Putti in der Kapelle von Schloss Hof werden Santino Bussi zugeschrieben und die übrigen Reliefs Alberto Camesina.²²¹ Jakob Werner verglich in seiner Magisterarbeit über Bussi die Schlosshofer Engel mit anderen Werken des Meisters. Er fand den Gesichtstypus sowie die Gewänder qualitativ einheitlich; in Bezug auf die Körpergestaltungen und Posen äußerte er allerdings Bedenken. Sie wirken etwas steifer als in anderen Werken Bussis und dasselbe gilt auch für die Putti in der Kapelle des Prinzen Eugen.²²² Ein Blick auf die Eustachius-Seitenkapelle in der Wallfahrtskirche Mariabrunn könnte dieses Dilemma lösen. Dort

²²¹ Gutkas 1985, S. 269.

²²² Werner 1992, S. 105.

finden sich zwei Engelsfiguren, die als krönender Abschluss des Altars auf einem Giebel thronen (Abb. 71). Sie weisen eine verblüffende Ähnlichkeit zu den oben behandelten Werken auf. Trotz der unterschiedlichen Körperpositionen spiegeln sich die Gesten in beiden Werken wider: die verschränkten Arme der linken Engel, mit denen sie ihre Tunika hochziehen und die betenden Hände der rechten. Die Gesichtstypen, die kräftigen Flügel und die Proportionen stimmen auch überein. Diese Stuckfiguren sind ein gesichertes Werk Alberto Camesinas aus derselben Schaffensperiode und somit kann auf seine Autorschaft in allen drei Fällen zurückgeschlossen werden.²²³ Die Tugendreliefs in der Kapelle von Schloss Hof, die ihm zugeschrieben werden, sind durch besonders gelängte Körperproportionen gekennzeichnet. Dieses Merkmal stellt wiederum eine Verbindung zu allen Breitenfurter Skulpturen her, insbesondere zu den weiblichen Heiligenstatuen des Marienaltars, die auch weitere Ähnlichkeiten in den Gesichtern und Kleidern aufweisen. Der Vergleich von Reliefs und vollplastischen Figuren ist aufgrund der unterschiedlichen Techniken problematisch. Doch in diesem Fall ist er nur ein weiteres Indiz für den charakteristischen Stil Camesinas, der in den Breitenfurter Werken zu finden ist.

Aus dem erhaltenen Dokument, das die Autorschaft Camesinas in Mariabrunn bekundet, geht noch hervor, dass er die Ausführung des ornamentalen Stucks sowie der zwei Engel nach dem Entwurf des Architekten Anton Ospel angefertigt hatte.²²⁴ Daraus ergibt sich die Frage, ob in Breitenfurt auch nach Modellen gearbeitet wurde. Die Engelsskulpturen auf dem Kreuzigungsaltar gehörten bereits zu Camesinas Repertoire und gehen teilweise auf den Entwurf Ospels zurück. Das erklärt den Umstand, warum sie sich von den übrigen Breitenfurter Plastiken leicht unterscheiden, denn es ist nicht anzunehmen, dass sie von einem anderen Stuckateur stammen. Die unterschiedliche Gestaltung der übrigen Standfiguren spricht dafür, dass ihnen möglicherweise bildhauerische Entwürfe zu Grunde lagen. Sie sind passgenau auf den Kirchenraum abgestimmt. Die Evangelistenfiguren zum Beispiel sind speziell für ihre Position in den Nischen entworfen worden. Ihre Form und Körperhaltung sind vollkommen an ihre Platzierung angepasst und komplettieren die Architektur: ein eindeutiges Indiz, dass sie von Anfang an in der

²²³ Kilian 1971, S. 15. Die Stuckarbeiten am gesamten Altar gehen auf Alberto Camesina zurück, wofür er mit 900 fl. vergütet wurden, wie aus der 1727 ausgestellten Rechnung zu entnehmen ist.

²²⁴ Schemper-Sparholz 1997, S. 358.

Gesamtplanung des Raumes inbegriffen waren. Dies würde implizieren, dass sie eventuell vom Architekten selbst oder von einem Bildhauer entworfen wurden. Dasselbe gilt auch für die Nepomuk- Skulptur unter dem Hauptaltar.

Alle Stuckfiguren sind in einem ähnlichen Stil gehalten, nichtsdestotrotz weisen sie leichte Qualitätsunterschiede auf. Diese sind damit zu erklären, dass die Kirche bestimmt nicht von einem Meister allein ausgestattet wurde. Camesinas Werkstatt war ein regelrechter Großbetrieb, wie den Steuerbüchern zu entnehmen ist.²²⁵ Dies setzt eine große Mitarbeiterzahl voraus, die im Stil und nach Vorgaben Camesinas arbeiteten. Bei den schwierigen Partien, vor allem bei den vollplastischen Werken, kann aber die Hand des Meisters erwartet werden.

In den ersten wissenschaftlichen Studien zum Breitenfurter Schloss aus dem späten 19. Jahrhundert schrieb Albert Ilg alle Stuckfiguren in der Kirche dem Bildhauer Giovanni Giuliani zu. Diese These findet sich in der zeitgenössischen Forschung nicht mehr und wurde von der Giuliani Expertin Elfride Baum bereits Mitte des 20. Jahrhunderts verworfen.²²⁶ Auch wenn die Werke nicht direkt auf Vorlagen des Bildhauers zurückgehen, ist sein Einfluss unübersehbar. Jakob Werner griff in seiner Magisterarbeit erneut die Theorie auf, dass der Stuckkateur nach bildhauerischen Vorlagen gearbeitet haben könnte.²²⁷ Der Umstand, dass der Meister an Modelle gebunden war, würde die Unterschiede zwischen den Engeln des Kreuzigungsaltars, die zum Repertoire Camesinas gehörten, und den restlichen Statuen erklären. Werner sah in den weiblichen Figuren des Verkündigungsaltars eine stilistische Ähnlichkeit zu den Corradini zugeschriebenen Plastiken in der Wiener Karlskirche, die um 1736 datiert werden.²²⁸ Die offensichtlichen

²²⁵ Meißner 1983, S. 674.

²²⁶ Baum 1964, S. 59. Die Autorin erwähnt nur die Nepomuk Statue in Breitenfurt, die Giuliani zugeschrieben wird. Twerdy verweist auf eine Mitteilung Baums, in der sie die Autorschaft des Bildhauers bei den Stuckfiguren ausschließt. (Twerdy 1980, S. 126). Giuliani zählte sehr wohl zu den illustren Künstlern, die für Kirchner tätig waren, wie die oben erwähnte Nepomuk Skulptur, die heute in einer eigenen Straßenkapelle in Breitenfurt steht, beweist. Der Legende nach befand sich die polychrome Statue ursprünglich im Altarbereich der Schlosskapelle und wurde von den Leuten gerettet, als sie nach dem Abbruch des Schlosses nach Wien verkauft werden sollte (Twerdy 1980, S. 97). Die Rettungsgeschichte ist äußerst unwahrscheinlich, da die Kapelle mit ihrer Ausstattung vom Verkauf des übrigen Gebäudes ausgeschlossen war. Außerdem wurde das Interieur originalgetreu erhalten. Nichtsdestotrotz besteht kein Zweifel, dass die Nepomuk Statue im Zusammenhang mit dem Schloss Breitenfurt entstanden ist, denn sie steht im zeitlichen, künstlerischen und kontextuellen Zusammenhang mit der kirchnerschen Landresidenz.

²²⁷ Werner 1992, S. 120.

²²⁸ Werner 1992, S. 125.

Unterschiede, wie sie in den Gesichtern zu finden sind, führte er auf das Unvermögen des ausführenden Stuckkateurs zurück. Über eine mögliche Beteiligung des venezianischen Bildhauers in Breitenfurt gibt es keinerlei weitere Hinweise. Die Theorie einer an Modelle gebundene Arbeitsweise wirft jedoch ein neues Licht auf die Zuschreibung an Giovanni Giuliani. Der Bildhauer war an der Barockisierung der Wiener Deutschordenskirche St. Elisabeth beteiligt und hatte dort 1721 vier Evangelistenfiguren geschaffen. Diese sind bei der Restaurierung 1864 um 360 fl. verkauft worden.²²⁹ Es wird angenommen, dass die vier themengleichen Skulpturen aus Lindenholz (Abb. 62, Abb. 63, Abb. 64, Abb. 65), die sich heute im Belvedere befinden, mit denen aus der Deutschordenskirche ident sind.²³⁰ Ihre gerade Körperhaltung mit starkem Kontrapost, die verwandten Armpositionen und ihre ausdrucksvollen Gesichter lassen viele Ähnlichkeit zu Breitenfurt feststellen. Die Oberflächenbehandlung, die Stilistik und nicht zuletzt die Qualität der Arbeit unterscheiden sich hingegen wesentlich, sodass es wenig wahrscheinlich ist, dass Giuliani selbst in Breitenfurt beteiligt war. Sein Einfluss scheint aber ausschlaggebend gewesen zu sein. Ob er Modelle oder Entwürfe für die kirchnersche Kapelle angefertigt hatte bleibt unklar, doch die Apostelfiguren Giulianis sprechen dafür, dass der Stuckkateur das Werk des Bildhauers im Detail kannte. Dies weist wiederum auf die Autorschaft Alberto Camesinas hin, der an der Barockisierung der Deutschordenskirche beteiligt war und die Stuckaturen dort ausführte.²³¹

²²⁹ Baum 1964, S. 80.

²³⁰ Der Evangelist Johannes, in: Belvedere, Wien, Online Sammlung, (02.12.2020), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/2917/der-evangelist-johannes>.

²³¹ Dehio-Handbuch 2003, S. 38.

Die Sakristei

Der Verkauf des Schlosses in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gestaltete sich schwierig. Die auffällige Substanz sowie die teilweise Unverkäuflichkeit machten die Immobilie unattraktiv. Vom Verkauf wurden weite Teile des Gebäudes ausgenommen, unter ihnen die Kirche, die Sakristei, die Wohnung des Pfarrers und die Schule.²³² Diesem Umstand verdanken wir die heute noch erhaltenen Teile, zu denen auch zwei Fensterachsen vom Haupttrakt des Schlosses zählen, da sich im Erdgeschoss die Sakristei befindet. Eine Tür im Altarraum führt über einen Gang, der sich früher über die ganze Länge des Gebäudes erstreckte, in diesen kirchlichen Nebenraum. Die gewölbte Stube ist mit einer intarsierten Holzvertäfelung verkleidet, in die Paramentenkästen eingebaut sind (Abb. 70). Links neben der Tür befindet sich ein Beichtstuhl in derselben Optik und mit einer vergoldeten Schnitzengelsskulptur an der Spitze. Die Kostbarkeit der Einrichtung wird durch den steinernen Türstock und den verspielten, barocken Weihwasserbrunnen an der Fensterwand vis-à-vis unterstrichen. Trotz der luxuriösen Materialien und Einrichtungsgegenstände, die hier versammelt sind, fehlt dem Raum der einheitliche Eindruck, den das harmonische Interieur der Kirche erwarten lässt. Die Möbel wirken viel zu groß für den niedrigen Raum. Einige scharfe Schnittstellen verraten, dass das Ensemble nicht für diesen Ort angefertigt worden war. Die Wandvertäfelung ist in Zonen unterteilt. Die unterste ist circa einen Meter hoch und in quadratische Felder gegliedert. In der mittleren sind ihnen Rechtecke übergeordnet, die mit verschlungenen Holzeinlagen verziert sind. Erhabene Lisenen mit goldenen Kapitellen rhythmisieren die Vertäfelung und tragen eine Giebelleiste, die den Übergang zur gewölbten Decke markiert. An der Fenster- und Türwand sind in den Feldern zwischen den Gurtbögen der Decke abgerundete Holzplättchen eingesetzt, die ein passendes Intarsienmotiv tragen. Sie wirken fehl am Platz und die schiefen und verzogenen Kanten deuten auf eine dilettantische Ausarbeitung hin.

Bei einer Restaurierung der Holzteile im Jahr 1954 wurde eine Signatur samt Datierung entdeckt, die die Vertäfelung als ein Werk Bernhard Pitschs aus dem Jahr 1687

²³² Twerdy 1980, S. 110.

ausweist.²³³ Dies erklärt die Unstimmigkeiten in den Proportionen der Holzverkleidung zum Raum. Diese wurde nämlich über 20 Jahre vor dem erstmöglichen Baubeginn des Schlosses gezimmert. Franz Österreicher äußerte die Vermutung, dass die Vertäfelung in einem Vorgängerbau stand und von Kaiser Leopold in Auftrag gegeben worden sei.²³⁴ Dafür fehlen aber jegliche Beweise und die Kirchenbücher geben keinen Hinweis darauf, dass sich in der Ortschaft vor dem kirchnerschen Schloss ein herrschaftliches Anwesen befunden habe. Es ist anzunehmen, dass Kirchner dieses damals ältere, aber doch sehr luxuriöse Stück erworben hatte und es für die Sakristei adaptieren ließ.

Es besteht kein Zweifel daran, dass es sich bei der Holzverkleidung um eine Arbeit des späten 17. Jahrhunderts handelt. Auf dies weist sowohl der Stil als auch die Datierung auf der Rückseite der Paneele, die bei der letzten Restaurierung im Jahr 1998 bestätigt werden konnte. In einem Gespräch mit dem Tischler, dessen Zusammenfassung mir von Herrn Schmitt freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde, kamen einige bis dato unbekannte Details zutage. Die Elemente an der Fensterfront und an der Wand zur Kirche unterscheiden sich in ihrer technischen Ausführung von den übrigen. Diese sind als Rahmen mit Füllungen ausgeführt, eine typische Konstruktion zur Entstehungszeit im 17. Jahrhundert. Die Intarsien sind aus Nussfurnier gearbeitet und mit Ebenholz geädert. Die Vertäfelung der übrigen zwei Wände mag in derselben Optik gehalten sein, doch sie unterscheidet sich grundlegend in der Herstellungstechnik. Sie besteht aus Brettern mit Gratleisten, ist also nicht nur in einem billigeren, sondern auch einem jüngerem Verfahren gefertigt. Außerdem wurde das exotische Ebenholz durch gebeizte heimische Birne ersetzt. Der Tischler schätzte die Entstehung der einfacheren Teile circa 30-40 Jahre nach den ursprünglichen Tafeln ein. Diese zeitliche Einordnung fügt sich perfekt in die Geschichte des Schlosses hinein und verortet die Ergänzung des Ensembles ins dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, also in die Zeit der letzten Bauarbeiten. Ein Umstand spricht jedoch dafür, dass die Tischlerarbeiten nicht vor Ort durchgeführt wurden. Von der Hinterseite der Kastenwände sind je 10 cm dilettantisch abgesägt und wieder angenagelt worden. Dies weist darauf hin, dass die Vertäfelung nach der Fertigstellung des Raumes als Ganzes geliefert wurde. Die Tür- und Fensteröffnungen waren scheinbar

²³³ Bd. 3 der Breitenfurter Pfarrchronik, zit. nach Twerdy, 1980, S. 132.

²³⁴ Österreicher 1972, S. 6.

zu klein, was zu dieser Notlösung führte. Im Kirchenbuch der Pfarre Laab ist für das Jahr 1723 ein gewisser Johann Stadler verzeichnet, der Zimmermann und „*Bilierer*“ war und sich im „*Buchhalerhof*“, wie das kirchnersche Schloss im Volksmund bekannt war, aufgehalten hatte.²³⁵ Ob er mit dem Einbau der Sakristeivertäfelung beauftragt war, kann daraus jedoch nicht geschlossen werden, denn es war dieselbe Zeit in der auch die Wohnräume ausgestattet wurden.

An der jüngeren Kastenwand ist ein Schrank mit verglasten Türen angebracht, in dem sich ein ganz besonderes Kunstwerk befindet: die lebensgroße Wachsbüste des Bauherrn Gregor Wilhelm Kirchner (Abb. 72). Hierbei handelt es sich um ein ganz exquisites Stück von höchster bildhauerischer Qualität. Diese Kunstform hatte sich in der Neuzeit von der ursprünglich religiösen Thematik gelöst und ist zum Repräsentationsmittel der Mächtigen avanciert.²³⁶ Beliebt war das Material vor allem wegen seiner Eigenschaft, einen verblüffenden Naturalismus wiederzugeben. Zur Wertschätzung der Wachsbildnerei im Barock spricht folgende Passage aus dem 1747 publizierten Band 52 des *Universal-Lexicon[s] aller Wissenschaften und Künste*: „*Wachsfiguren [...] sind, wann sie von rechten Künstlern gemacht werden, und entweder Historien, Landschaften, heilige Bilder, Statuen, oder gar ähnlich sehende Portraits vorstellen, gewisslich hoch zu schätzen, und gar der Mahlerey vorzuziehen: weil bey solcher noch lange nicht Kunst so sehr herrschet, als bey einem von Wachs erhobenen [...] und wohlgetroffenem Contrefeit, welches oftmahls dergleichen Lebhaftigkeit in sich begreiffet, daß nichts mehr, als die Sprache, daran fehlet.*“²³⁷ Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde die ehemals ehrwürdige Kunstform zu einem bloßen Handwerk degradiert, das in Wachskabinetten auf Jahrmärkten zu billigen Eintrittspreisen gezeigt wurde.²³⁸ Angesichts dessen ist es nicht verwunderlich, dass Ilg die Büste keinem geringeren als dem Bildhauer Georg Raphael Donner zuschrieb.²³⁹ Dies ist jedoch äußerst unwahrscheinlich und wird von der neunen Forschung nicht vertreten. Die Wachsbildnerei war eine eigenständige Kunstform mit profilierten Spezialisten auf

²³⁵ Pfarre Laab im Walde, *Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch 1694-1778*, Hochzeit, S. 32.

²³⁶ Ronzoni 2001, S. 110.

²³⁷ Zedler 1747, Spalte 224.

²³⁸ Schlosser 1910-11, S. 236.

²³⁹ Ilg 1887, S. XXIX.

diesem Gebiet, die an den europäischen Höfen ein hohes Ansehen genossen, wie das *Universal-Lexicon* verrät.²⁴⁰

Aufgrund des fragilen Materials haben sich nur ganz wenige Beispiele dieser Kunstrichtung erhalten. Aus den vorhandenen Werken kann darauf geschlossen werden, dass es sich um ganz exklusive Aufträge handelte. In Österreich ordnet sich die Büste Kirchners in eine Reihe illustrierender Bildnisse, die größtenteils auf den Hochadel beschränkt sind.²⁴¹ Das einzige zeitnahe österreichische Vergleichswerk war die Büste Kaiser Leopolds I. (Abb. 73). Diese muss um 1700 entstanden sein und verkörperte beispielhaft die Haupteigenschaft der Wachsfiguren: die ungeschönte und fast erschreckend lebensnahe Abbildung der Person. Das trifft auch auf die Büste Kirchners zu, auch wenn ihre Wirkung weit entfernt vom skurrilen Anblick des Kaisers ist. Leider ist das Wachs stark vergilbt und die ursprünglichen Gewänder und die Perücke sind längst verschwunden. Ein Zustand, der auf die jahrhundertlange Vernachlässigung und unsachgemäße Aufbewahrung zurückzuführen ist. Das mindert aber kaum den lebensnahen Ausdruck der Figur. Der Künstler hatte sich offensichtlich am lebenden Original orientiert und, anders als im gemalten Portrait, einen ungeschönten Mann mittleren Alters mit all seinen Falten, schlaffer Haut und doppeltem Kinn dargestellt. Die Realistik geht soweit, dass sogar die Bartstoppeln abgebildet sind. Nichtsdestotrotz strahlt die Büste eine herrschaftliche Präsenz aus. Mit erhobenem Kinn und täuschend echten, grünen Glasaugen wacht Kirchner über sein Lebenswerk auch 300 Jahre nach seinem Tod. Dies eben bringt die Funktion solcher realistischer Bildnisse auf den Punkt: die furchteinflößende Präsenz der abgebildeten Person, auch in ihrer Abwesenheit. In Anbetracht des Umstandes, dass Kirchner keine Nachkommen hatte, muss diese Büste für seine Günstlinge, die Spitalsinsassen, bestimmt gewesen sein. Da die karitative Einrichtung erst nach seinem Tod eröffnet wurde, hatten die Kranken nie die Möglichkeit, ihm persönlich zu begegnen. Die lebensgetreue Nachbildung des Stifters sollte ihnen das Ziel ihres Danks näherbringen und ihm ein Gesicht verleihen. Ronzoni nimmt sogar an, dass es sich möglicherweise ursprünglich um eine Ganzkörperfigur handelte. Ein angemessener Platz für ein solches Bildnis würde sich im Refektorium des Spitals anbieten, wo sich eine Wandnische befand, identisch zu der im Kaisersaal, wo die Skulptur Kaiser Karls VI. stand.²⁴²

²⁴⁰ Zedler 1747, Spalte 224.

²⁴¹ Schlosser 1910-11, S. 229.

²⁴² Ronzoni 2001, S. 112.

Die rekonstruierten Teile

Das Interieur des Corps de Logis

Das Konzept vom Lustschloss als Ort frei vom höfischen Zwang und strengem Zeremoniell trifft zwar auf die Landresidenzen des Hochadels zu, ist aber nicht für alle Gebäude dieser Art gültig. Der niedere Adel und das aufstrebende Bürgertum orientierten sich an der Lebensart des Hofes und diejenigen, die es sich leisten konnten, ahmten diese nach. Regelmäßig übersiedelte der Kaiserhof und verbrachte Teile des Jahres in den Landschlössern der Umgebung von Wien. Ein triftiger Grund für diesen Aufwand war das Entkommen des spanischen Hofzeremoniells, das außerhalb der Residenzstadt außer Kraft gesetzt war. Gut situierte Bürger wie Kirchner hingegen bewohnten in Wien ein Stadthaus oder gar nur ein Apartment und für sie war ein Schloss am Land eine Zurschaustellung ihres Wohlstandes schlechthin. Sie entzogen sich nicht dem Repräsentationszwang der Hauptstadt, ganz im Gegenteil, dort konnten sie sich selbst huldigen.

Die oben beschriebene Kapelle, die als einziger greifbarer Rest der Breitenfurter Gesamtanlage eine Ahnung vom Aussehen des Schlosses vermittelt, beeindruckt mit der Kostbarkeit ihrer Ausstattung. Der Bauherr war offensichtlich ein gläubiger Mann, der keine Mittel bei der Einrichtung seines hauseigenen Gotteshauses scheute. So selbstlos das auch scheinen mag, soll das nicht mit großer Frömmigkeit verwechselt werden. Mit seinem Bauwerk setzte sich Kirchner ein Denkmal. Er ließ sich in der Krypta unter dem Altar begraben und verewigte sich, nach der damals ausgefallensten Art, mittels einer lebensechten Wachsbüste. Es ist also anzunehmen, dass der Wohntrakt des Schlosses ähnlich opulent wie die Kapelle ausgestattet war. Als großer Mäzen engagierte er die besten Künstler seiner Zeit, wie aus den wenigen überlieferten Werken schnell klar wird. Der Wohntrakt ist allerdings längst abgerissen und die meisten Kunstwerke sind entweder verstreut oder verschollen. Angesichts dessen war bis vor kurzem kaum etwas über die verschwundenen Teile bekannt. Die ab den 1980er Jahren aufgetauchten Grundrisse werfen ein neues Licht auf das Gebäude. Sie stammen nicht vom Architekten selbst und sind vermutlich lange nach dem Tod des Bauherrn entstanden. Nichtsdestotrotz zeigen sie das Schloss in seinem Originalzustand vor der Aufstockung

der Seitenarme.²⁴³ Zusammen mit dem Inventar aus dem Jahr 1766 machen sie das Gebäude viel greifbarer und lassen es vor dem geistigen Auge wiederentstehen. Die Räume sind einzeln mit ihrer Ausstattung und Funktion beschrieben, doch leider kann daraus wenig über die sich ehemals darin befindlichen Kunstwerke abgeleitet werden. Der Verfasser des Inventars, der „*K.K. Fluß und Bauinspector*“²⁴⁴ Johannes Martinelli, hatte seine Aufgabe, die „*Mobilien und andere[n] Fahrnussen*“²⁴⁵ genau zu dokumentieren, beim Wort genommen und sehr genau ausgeführt. So ist nicht nur die Anzahl von Sesseln, Bänken und Kästen aufgelistet, sondern jedes Werkzeug bis hin zur letzten Schere oder Schaufel im kleinen „*Cammerl zu Verwahrung des Garten-Zeugs*“²⁴⁶. Sein Interesse galt aber offensichtlich dem Technischen und er dokumentierte all das, wofür er eine weitere Verwendung fand. Die Kunstgegenstände hingegen waren vermutlich nicht nach seinem Geschmack, denn diese werden in seiner Liste kaum erwähnt. Allein die Gemälde verzeichnete er beiläufig, ohne in Details zu gehen. Über die Ausstattung von Räumen und Decken, ob sie mit Fresken oder Stuck verziert waren, verlor er kein Wort. Nichtsdestotrotz ist das Inventar die wertvollste Quelle über das ehemalige Interieur und in diesem Kapitel soll versucht werden daraus die kunsthistorischen Details herauszulesen.

²⁴³ Rizzi 1980, S. 191.

²⁴⁴ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 6, verso, Signatur.

²⁴⁵ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 1, recto.

²⁴⁶ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 1, verso. №2.

Zu ebener Erde

Der Eingangsbereich des Schlosses war das Zentrum des Gebäudes und teilte es in zwei symmetrische Hälften. Dieser Mittelrisalit diente als Drehpunkt und Schnittstelle für den ganzen Komplex. Einerseits verband er den Garten mit dem Vorhof und andererseits den linken mit dem rechten Schlossflügel. Die Trennung zwischen einer Nutz- und einer Schauseite war eindeutig ausgewiesen. Die repräsentative Front, die das Schloss in Richtung Wien aufwies, konnte vom halboffenen Vorhof auf der Rückseite kaum erkannt werden. Dort erstreckten sich die beiden Spitalstrakte in spitzen Winkeln zum Hauptgebäude und das überdimensionierte Stiegenhaus prägte die Front.

Die Besucher, die die Paradeeinfahrt über den Garten nicht benutzen durften, musste zunächst das Grundstück entlang der Mauer umfahren. Eine Abzweigung von der Straße nach links führte an der Meierei, dem sogenannten Rosenbergerhof, vorbei und in den Vorhof hinein. Sie betraten schließlich das Gebäude über das Portal im Mittelrisalit und fanden sich vor einer massiven Doppeltreppenanlage, deren dreiläufige Stiege ins Obergeschoss führte. Der Aufbau der Halle erinnert stark an den Eingangsbereich von Schloss Eckartsau (Abb. 74). Ein Unterschied besteht darin, dass Fischer von Erlach den Treppenansatz entlang der Außenwand platzierte. Dadurch entsteht eine Art Empore, von wo aus die Räume betreten werden können. Das öffnet die Eingangshalle nach oben und schafft ein imposantes Foyer. In Breitenfurt hingegen begann der Treppenlauf im Inneren des Gebäudes und wand sich nach außen. Dieser Aufbau trennte das Unter- vom Obergeschoss durch eine Zwischendecke, die unten von Säulen getragen wurde. Dies verkleinerte zusätzlich den Raum und beraubte ihn seiner Großzügigkeit. Der ungeschickte Umgang mit der Dimension ist das eindeutigste Argument gegen jegliche Beteiligung Fischer von Erlachs am Breitenfurter Schloss, wie sie von Ilg nahegelegt wurde.²⁴⁷ Die Ähnlichkeiten zu seinen Projekten, wie das Stiegenhaus von Schloss Eckartsau, erklären sich durch die öftere Mitarbeit Martinellis an Bauten des großen Barockmeisters. Ihm fehlte jedoch der lockere und geschickte Umgang mit der Form.²⁴⁸

²⁴⁷ Ilg 1887, S. XXX.

²⁴⁸ Rizzi 1980, S. 193.

Das Breitenfurter Schloss konnte auch vom Garten betreten werden und dort präsentierte es sich von seiner schönsten Seite. Solch eine Ausrichtung war typisch für die Zeit und findet sich auch in Beispielen wie Schloss Hof und dem Oberen Belvedere, deren Gartenfassaden allerdings aufwendiger und repräsentativer gestaltet sind. Die Ehrengäste Kirchners durften die Straßenabzweigung zum Schloss nehmen, eine mit Kastanien bepflanzte Allee, die zum Gartentor führte. Die befahrbare Kaskadenrampe verband die untere Gartenterrasse mit dem Schlossplateau. Der Eingangsbereich war von vier Säulen flankiert und mit einem Balkon überdacht. In der oval vorspringenden Fassade des Mittelrisalits waren drei Rundbogentore eingelassen: Zwei kleinere zu beiden Seiten und ein großes in der Mitte. Mit seiner Breite von über 2,30 m ermöglichte es die direkte Einfahrt von Kutschen. Es folgte eine gewölbte Sala terrena mit einem fast quadratischen Grundriss und vier Statuennischen in den Ecken. Dem Einrichtungskonzept einer Sommerresidenz folgend, wären dort Jahreszeitenallegorien zu erwarten, doch leider berichtet das Inventar nicht über die skulpturale Ausstattung des Schlosses. Vis-à-vis von der Außenwand befanden sich gespiegelt die drei Türöffnungen und verliehen dem Raum ein absolut symmetrisches Erscheinungsbild. Dahinter nahmen zwei lange Korridore ihren Anfang, die sich über die gesamte Länge des Schlosses erstreckten. Sie verbanden alle zum Garten gewandten Zimmer des Corps de Logis und auch die Spitalstrakte. Im linken Flügel zu ebener Erde, zwischen dem Eingangsbereich und der Sakristei befand sich die Wohnung des Priesters, wie der Plan verrät. Diese sowie die Kapelle und die Sakristei finden keine Erwähnung im Inventar, da der Inspektor angenommen haben muss, dass es sich um kirchlichen Besitz handelte. Dem war aber nicht so, wie der Priester selbst in einem Eintrag in der Pfarrchronik von 31.07.1770 verrät und die Einrichtung auflistet.²⁴⁹ Die Möbel und Textilien waren zu diesem Zeitpunkt „sehr abgenuzet“²⁵⁰, immerhin waren bereits 35 Jahre seit dem Tod des Erbauers vergangen. Sie gehörten aber gewiss zur Originalausstattung, da sie mit ihren Plüschbezügen, schwarzlackierten Teilen und marmorierten Oberflächen im Stil der übrigen Einrichtung gehalten waren. Die einzigen wertvollen Objekte waren „eine grosse Uhr in einem Blau laquirten Kasten“²⁵¹ und zwei Gemälde, welche den hl. Nepomuk und

²⁴⁹ Pfarre St. Johann Nepomuk, Breitenfurt, *Protocollum Beneficii Breittenfurth. Caesare Rege*, S. 34.

²⁵⁰ Pfarre St. Johann Nepomuk, Breitenfurt, *Protocollum Beneficii Breittenfurth. Caesare Rege*, S. 36.

²⁵¹ Pfarre St. Johann Nepomuk, Breitenfurt, *Protocollum Beneficii Breittenfurth. Caesare Rege*, S. 36.

den Gekreuzigten darstellten. Im eingeschossigen Seitentrakt hinter der Kirche befand sich die Wohnung des Spitalsverwalters, die Spitalsküche und das Refektorium im linken Oktogon. Wie oben erwähnt, hatte dieses eine große Nische, wo sich eventuell die Wachsbüste des Stifters befunden haben könnte.

Rechts vom Eingangsbereich befanden sich zu ebener Erde zwei Appartements. Das erste, das sich über vier Räume erstreckte, wurde vom Förster Ehrhardt genutzt.²⁵² Es bestand aus einer Küche mit kleinem „Speiß-Gewölb“²⁵³, drei Wohnräumen und dem sich darunter befindenden Keller. Im ersten Raum hingen zwei auf Pergament gemalte Bilder des Traunflusses und des oberösterreichischen Salzkammerguts, vermutlich keine besonders wertvollen Arbeiten. In den anderen Zimmern gab es drei „schöne grosse“²⁵⁴ und zwei kleinere Gemälde in schwarzen Rahmen mit Goldleisten, die nicht näher beschrieben sind. Die kostbaren Rahmen sprechen dafür, dass sie zur Gesamtausstattung gehörten und vermutlich von höherer Qualität waren.

Der folgende Bereich wurde von Frau von Russi, geborene von Beer, genutzt. Die ehemalige Haushälterin Kirchners hatte statt der drei ihr testamentarisch zur Verfügung gestellten Räume nun ganze sieben bezogen. Ihr Appartement begann im symmetrischen Pendantbau zur Kirche. Im Unterschied zur Kapelle umfasste dieser Raum nicht die Gesamthöhe des Hauses, sondern war in zwei Geschossen gegliedert und fügte sich ins Schema des übrigen Wohntraktes ein. Dort hatte Frau von Russi ihr Schlafgemach eingerichtet. Weiters verfügte sie über zwei Kabinette, zwei Zimmer, eine Küche mit „Speiß-Gewölb“²⁵⁵ und einen Salon. Die Einrichtung war ausgefallener als in der Wohnung des Försters. Manche Räume waren mit „*allerhand indianischen Figuren gemahlenen Spallieren*“²⁵⁶ überzogen, die Möbel von „*Bildhauer-Arbeith*“²⁵⁷ mit vergoldeten

²⁵² Laut eines Dekrets vom 11.08.1766 wurde beschlossen, dass das Schloss zur Gänze dem Spital überlassen werden sollte, wonach der Förster Johann Georg Erhardt (Dekret vom 15.09.1766) seine Wohnung binnen drei Monaten räumen musste. Er verwies auf das ihm von der Kaiserin versicherte lebenslange Nutzrecht der Wohnung. Es bleibt unklar, ob er diese schlussendlich behalten durfte. (NÖLA, NÖ Reg, N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1762, № 35, rote Nummer 7; 24)

²⁵³ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 3, recto, №3.

²⁵⁴ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 2, verso, №1.

²⁵⁵ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 3, verso, №7.

²⁵⁶ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 3, verso, №6.

²⁵⁷ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 3, verso, №6.

Elementen, die Tische mit Marmorplatten versehen und über dem Kamin im zweiten Kabinett hing ein Spiegel im aufwendigen Rahmen. Es fällt auf, dass das Mobiliar in derselben Farbe wie die Stofftapeten im jeweiligen Zimmer lackiert und tapeziert war, welches die Arbeit eines Innendekorateurs nahelegt.

Der Kaisersaal

Der krönende Abschluss des Appartements der Frau von Russi war „*der sogenannte Kayser-Saal*“²⁵⁸ im rechten Oktogon, den die Dame zu ihrem Salon umfunktioniert hatte. Es war ein länglicher Raum mit fünf Fenstern und einer Tür, die auf einen kleinen Balkon zum Garten führe. Namensgebend war Donners Statue, die dort wahrscheinlich in der Nische auf der Schmalseite des Raumes aufgestellt war. Die anderen zwei Wandeinkerbungen, die auf dem Plan in den Längswänden zu sehen sind, wurden durch die im Inventar aufgelisteten Marmorkamine gefüllt. Über ihnen hingen zwei „*von Öhlfarb gemahlen[e,] an die Wand festgemacht[e,] grosse poetische Stücke*“²⁵⁹. Diese vermutlich mythologischen Bilder waren allem Anschein nach die Werke Altomontes, die laut eines Dekrets vom 12.08.1766 in die kaiserliche Sammlung überbracht werden sollten.²⁶⁰ Anscheinend verblieben sie aber im Schloss, denn sie lassen sich in den Beständen der Habsburger Sammlungen nicht nachweisen. Ein weiteres Kuriosum war das „*Spiglfenster mit 28 Tafeln in Rammen eingemacht, wie ein ordinari Fenster gestaltet*“²⁶¹. Dieses muss an der inneren Schrägwand, links von der Statuennische angebracht gewesen sein, um die Symmetrie zu vervollständigen. Interessanterweise findet die Statue selbst keine Erwähnung im Inventar, obwohl sie noch vor Ort war. Die Bestandsaufnahme wurde am 13.08.1766 durchgeführt und der Abtransport erfolgte erst einen Monat später am 14.09.1766.²⁶² Das ist ein Indiz, dass sich die Statue zu diesem Zeitpunkt noch im Schloss befunden haben muss. Anscheinend zählten die Bildhauerarbeiten nicht zu den „*Mobilien und [...] Fahrnussen*“²⁶³ und wurde deswegen ausgelassen.

Es fehlen auch jegliche Informationen über die Gestaltung der Wände im Kaisersaal. Es kann jedoch ausgeschlossen werden, dass sie mit Textilien bespannt waren, denn alle

²⁵⁸ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 3, verso, №7.

²⁵⁹ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 3, verso, №7.

²⁶⁰ NÖ Reg, N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1762, № 35, rote Nummer 14.

²⁶¹ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 3, verso, №7

²⁶² NÖ Reg, N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1762, № 35, rote Nummer 13.

²⁶³ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 1, recto.

Stoffbahnen sind penibel aufgelistet. Die Wichtigkeit des Raumes setzt ein luxuriöses Interieur voraus, weshalb nackte oder monochrom getünchte Wände nicht infrage kommen. Rizzi schlägt Stuckmarmor als Verkleidung vor, was in Anbetracht der Kapellenausstattung möglich erscheint.²⁶⁴ Eine Alternative wären auch mit Quadraturmalereien freskierte Wände. Die explizite Formulierung im Inventar, dass die Gemälde im Kaisersaal „*an der Wand festgemacht*“²⁶⁵ waren, während alle anderen Bilder ohne nähere Erläuterungen einfach aufgelistet sind, lässt die Vermutung aufkommen, dass sie vielleicht in einer Holzvertäfelung eingebaut waren.

In den Sammlungen des Niederösterreichischen Landesmuseums wird eine Zeichnung Bartolomeo Altomontes aufbewahrt, die im direkten Zusammenhang mit dem Breitenfurter Schloss gebracht werden kann. Es handelt sich um den Entwurf eines Deckenfreskos, der auf der Rückseite die Inschrift *questo e stato fatto a bratenfurt per Sig: d'Kirchner* trägt (Abb. 75). Die Zeichnung ist mit einer Maßstabslatte versehen. Solch genaue Angaben sprechen für ein Projekt im fortgeschrittenen Stadium, das auch umgesetzt worden ist. Die genaue Lage des Freskos ist jedoch unbekannt. Die Maße, die in *Wiener Schuh* angeführt sind, verraten die Dimensionen eines stattlichen Deckenbildes, dessen Vierpassform sich umgerechnet auf 8,6 m x 5,7 m erstreckte.²⁶⁶ Das schränkt die infrage kommenden Räume auf die zwei Oktogone, die mit ihren Maßen von circa 13 m x 7 m geradezu ideal geeignet erscheinen und auf das Stiegenhaus mit rund 16 x 8,5 m ein. Ein Hinweis findet sich im Testament Kirchners, der seiner Haushälterin „*3 Zimmer zu ebener Erden nebst dem gemalten Saal*“²⁶⁷ vermachte. Dabei könnte es sich nur um das rechte Oktogon gehandelt haben, dort wo sich ihr Appartement tatsächlich befand und das sie auf eigene Faust über die angrenzenden Räume ausweitete.

Wilhelm Georg Rizzi hat sich mit der Ikonologie des Freskoentwurfs auseinandergesetzt und das Thema als den Zyklus der Tageszeiten identifiziert.²⁶⁸ Im Zentrum des Deckenspiegels schwebt ein Genius, der den Ewigkeitsring in seinen Händen hält, um den endlosen Kreislauf zu versinnbildlichen. Darunter, auf der einen Längsseite, ist Aurora,

²⁶⁴ Rizzi 2001, S. 94.

²⁶⁵ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 3, verso, №7.

²⁶⁶ nach Rizzi 2001, S. 92.

²⁶⁷ Siehe *Testament des gottseligen Herrn Stifters v. Kirchner* im Anhang, § *Zehendens*.

²⁶⁸ Rizzi 2001, S. 92.

die Göttin der Morgenröte, dargestellt. Sie tritt in der Gestalt einer jungen Frau mit entblößter Brust auf, begleitet von einer Entourage von Genien. Mit der flammenden Fackel in der Hand vertreibt sie die Wesen der Nacht, die sich stürzend in eine dunkle Wolke verkriechen. Aus dem Hintergrund steigt das Viergespann des Sonnengottes empor. Zwei weibliche Gestalten bereiten ihm den Weg: Die eine gießt Wasser aus einem Krug, um den Morgentau zu symbolisieren, und die andere pustet, um die Dunkelheit zu vertreiben. Die Gruppe rechts versinnbildlicht den Tag, verkörpert vom Gott Apoll, der auf einer üppigen Wolke mit dem Sonnenscheibe im Hintergrund thront. Das Fresko im Tafelzimmer des Stiftes St. Florian (Abb. 76), auch ein Werk Bartolomeo Altomontes, stellt Apoll mit den Musen dar. Es lässt viele Parallelen in der Gestalt des Gottes zum Breitenfurter Entwurf erkennen: Angefangen von der Körperhaltung und Gewandung über die strahlende Sonne im Hintergrund bis hin zu den zwei Putti zu seiner Rechten. Ihm zu Füßen tummeln sich aber nicht die Musen, sondern Personifikationen und symbolische Wesen, die die Tageszeiten verkörpern. So zum Beispiel die Allegorie des Mittags, dargestellt als eine Dame im Schatten ihres Parasols. Sie schützt sich vor der Hitze in der Gestalt eines feuerspeienden Drachens im Hintergrund. Rizzi nimmt an, dass der Deckenspiegel im wechselseitigen thematischen Austausch mit der übrigen Ausstattung des Raumes stand. Sie spielte vor allem auf die Darstellung Apolls als göttliche Inkarnation des Kaisers an, dessen Statue sich wahrscheinlich direkt darunter befand.²⁶⁹

Die zweite Längsseite des Freskoentwurfs wird von Diana eingenommen, die als Göttin des Mondes und der Jagd eine Doppelfunktion erfüllt. Einerseits symbolisiert sie den Abend, womit sie sich in den Kontext des Freskos fügt. Als Beschützerin der Jagd war sie wahrscheinlich Teil eines größeren Ausstattungsprogramms, das sich durch das ganze Schloss zog. Mitten im Wienerwald war die Funktion des Gebäudes als Jagdschloss unverzichtbar und auch als solches hatte es Kirchner in seinem Testament dem Kaiser vermacht. Von der figuralen Gartenausstattung ist kaum etwas überliefert, doch der Diana Springbrunnen wird im Inventar explizit erwähnt. Es finden sich leider keine weiteren Hinweise auf die Göttin. Ein Blick auf das zur selben Zeit ausgebaute Jagdschloss Eckartsau verbildlicht jedoch die Omnipräsenz der Göttin im gesamten Ausstattungsprogramm.

²⁶⁹ Rizzi 2001, S. 93.

Im Breitenfurter Freskoentwurf nimmt die mondbekrönte Diana eine Schlüsselposition in der Komposition ein. Sie wird von zwei Nymphen begleitet; eine davon ist mit dem bereits erlegten Hirsch beschäftigt. Weitere Attribute der Jagd, wie Bogen, Pfeile sowie ein Hund, liegen der Göttin zu Füßen. Schließlich wird die Schmalseite des Freskos von der Allegorie der Nacht eingenommen, die in der Gestalt einer jungen Frau den Himmel mit einem Velum bedeckt. Kleine, funkelnde Sterne säumen die Komposition und schlafende Menschen liegen auf dunklen Wolken. Allein die Nachtgeschöpfe, wie Fledermäuse und Eulen, wachen über sie. In der Endfassung kann man sich diesen Bereich in dunklen blau-grauen Tönen vorstellen mit den goldleuchtenden Sternen als einzige Farbakzente.

Das 1945 zerstörte Fresko Daniel Grans für die Kuppelhalle des Gartenpalais Schwarzenberg (Abb. 77) bietet einen interessanten Vergleich. Sein Thema der *Allegorie auf den Tagesanbruch* implizierte ein ähnliches Motiv. Die Figurensprache Grans und Altomeontes war in dieser frühen Phase sehr ähnlich, was auf den gemeinsamen Lehrer, Francesco Solimena, zurückzuführen ist. Ihr Umgang mit dem Thema war jedoch ganz anders. Während sich Altomonte für eine ruhige und ausgewogene Komposition entschied, bevorzugte Gran die theatralische Dynamik. Er stellte den Tagesanbruch wie einen Kampf der Gegensätze dar, ein Kräfteressen zwischen Hell und Dunkel, Gut und Böse. Gran vermittelte diesen Eindruck durch eine äußerst bewegte Komposition, die den Rahmen des Deckenspiegels sprengte und die Wesen der Nacht, wie bei einer Darstellung des Jüngsten Gerichts, in den Abgrund stürzen ließ. Bartolomeo Altomonte hingegen entschied sich für eine sehr ruhige, im Vergleich geradezu ausgewogene Komposition. Er platzierte die vier pyramidal angeordneten Gruppen gleichmäßig entlang des Rahmens. Dies gewährte eine gute Lesbarkeit des Sujets zugunsten der Spannung. Trotz der Unterschiede können die erhaltenen Ölskizzen vom Fresko im Palais Schwarzenberg als Anhaltspunkt für die Farbigkeit des Breitenfurter Freskos dienen. Sie verbildlichen den Übergang vom lichtüberfluteten Sonnenaufgang auf der einen Seite zur dunklen Nacht auf der anderen.

Neben Daniel Gran und Bartolomeo Altomonte kann der Name eines weiteren Freskanten mit dem Breitenfurter Schloss in Verbindung gebracht werden. Die Vita des italienischen Quadraturisten Gaetano Fanti wurde von seinem Sohn nach Dokumenten und genauen Daten verfasst, wie er selbst berichtete. Diese Behauptung lässt sich tatsächlich anhand

bekannter Eckdaten überprüfen und verifizieren.²⁷⁰ Aus der Vita wird klar, dass der Meister nach einem Auftrag in Brünn, den er im Mai 1734 vollendet hatte, nach Wien zurückgekehrt war. Hier wurde er von Herrn Kirchner engagiert, um „den Saal und eine Kammer seines Palastes, die von wahrhaft exquisitem Geschmack“²⁷¹ waren, zu bemalen. Wie Rizzi treffend bemerkt, muss es sich bei den genannten Räumen um den Kaisersaal im Oktogon und das Speisezimmer im Obergeschoss gehandelt haben, die einzigen Repräsentationsgemächer, die nicht mit Stoffbahnen tapeziert waren. Der Betrag von 1086 Gulden, den Fanti für seine Arbeit in Breitenfurt erhielt, erscheint äußerst hoch, wenn er nur einen Architekturrahmen um den Deckenspiegel von Altomonte schaffen musste. Aus den bekannten Maßen des Freskos im Kaisersaal wissen wir, dass es fast die ganze Decke eingenommen hatte. Alles weist darauf hin, dass in Fantis Auftrag die Wände miteinbezogen waren. Ein weiterer Beweis zur Unterstützung dieser Theorie ist die Tatsache, dass Kirchner in seinem Testament vom „gemalten Saal“²⁷² sprach, was vermuten lässt, dass sich die Fresken nicht nur auf den Deckenspiegel beschränkten.

Die Fresken im Kaisersaal müssen im Sommer 1734 nach der Rückkehr Fantis aus Brünn entstanden sein. Der Bauherr war bereits ein halbes Jahr später, am 15. März 1735, gestorben und konnte also diesen Prunksaal nur noch kurze Zeit bewundern. Die Planung dafür muss einige Jahre früher begonnen haben. Ronzoni nimmt an, dass der Auftrag für die Statue Kaiser Karls VI. an Georg Raphael Donner bereits 1732-33 ergangen sein

²⁷⁰ Die Breitenfurter Arbeit Fantis ist zwischen zwei Aufträgen in Brünn entstanden, die gut dokumentiert sind. Interessanterweise hatte er den ersten in Zusammenarbeit mit Bartolomeo Altomonte und den zweiten mit Daniel Gran bestritten. (Knab 1977, S. 81.) Es ist also anzunehmen, dass Fanti über einen der beiden in Kontakt mit Kirchner gekommen war, denn sowohl Altomonte als auch Gran waren bereits im Breitenfurter Schloss tätig.

²⁷¹ „Riconosciuto Restitutosi a Vienna, videsi dal Sr dè Kirchner, a bella posta quivi trasferitosi, gentilmente, coll' assegnamento di 1086 Fiorini per dipingere la Sala ed una Camera del suo Palagio, riescite veramente di un squisitissimo Gusto. Nè primi giorni del Maggio 1734 di nuova a Brina potatosi, dopo sette Mesi di assiduo Lavoro, terminò la gran Sala di Landhaus con tale sua gloria, che questa sola basta a rendere il nome suo immortale; Venne pero quivi riconosciuto di 2000 Fiorini, come pur anche di altri 250 di più regalato.“ (Brieve notizia di Ercol-Antonio Gaetano Fanti, in: *Vite di pittori, scultori e architetti in gran parte scritte da loro medesimi raccolte da Marcello Oretti*, Bologna Archiginnasio MS, B95, fol. 115. zit. nach Rizzi 2001, S. 97-98).

²⁷² Siehe *Testament des gottseligen Herrn Stifters v. Kirchner* im Anhang, § Zehendens.

muss.²⁷³ Die Vollendung erfolgte im Jahr 1734, wie die Inschrift auf der Standplatte bezeugt: *G.R. Don[n]er Aust[riacus] F.[ecit] Posonii Pan.[noniae] 1734.*²⁷⁴

Die überlebensgroße, doppelfigurige Gruppe stellt die Verherrlichung Kaiser Karls VI. dar, gemeißelt in weißem, graugeädertem Carraramarmor (Abb. 78). Die komplexe Ikonographie ist in zahlreichen Symbolen auf mehreren Ebenen verschlüsselt, doch die Hauptbotschaft ist unmissverständlich: der Kaiser als triumphierender Herrscher. Karl VI., der an seinen, wenn auch stark idealisierten, Gesichtszügen sofort erkennbar wird, ist in der Art eines römischen Imperators dargestellt. Dies spiegelt eine gezielte und sehr konsequent geführte Bildpolitik wider, die den Habsburger Herrscher in die Reihe der antiken Kaiser einordnen sollte. Dadurch wurde eine mythische Genealogie beansprucht, die über die eigene Dynastie hinaus bis hin zu Kaiser Augustus reichte. Diese Stilisierung bezweckte zweierlei Wirkung. Einerseits sollte die Rechtmäßigkeit des Kaisertitels Karls VI. öffentlich bekundet und andererseits das Programm seiner Regentschaft gefestigt werden: der *imperator romanorum*, der Wien zur *Nova Roma* erheben möchte.²⁷⁵ Diese Statue, die kein direkter kaiserlicher Auftrag war, verkörpert die Wirksamkeit des Herrscherlobes. Sie stellt den Kaiser in der von ihm gewünschten Rolle dar, als neuer Cesar, der das Land durch *arte et marte*, Kunst und Krieg, regiert.

Eine eklektische Mischung aus zeitgenössischen und antikisierenden Elementen bestimmt den Charakter der Statuengruppe Donners. Ein Lorbeerkranz zierte das Haupt des Kaisers. Er ist in eine üppige Allongeperücke eingeflochten, wie sie die mächtigen Männer der Zeit als Symbol ihrer Macht trugen. Die Schultern des Regenten sind von einem Umhang bedeckt, der in wallenden Falten bis zum Boden fällt. Dieses sogenannte *paludamentum* stellt einen Feldherrenmantel dar und diente als Insigne der antiken Kaisermacht.²⁷⁶ Die Außenseite des Umhangs ist, wie der Rest der Skulptur, fein poliert, die innere hingegen weist eine Non-Finito-Optik auf. Der üppige Stoff hinterhängt die

²⁷³ Ronzoni untersucht die Beziehungen Kirchners mit dem Wiener Bürgermeister, über den er vielleicht aufmerksam auf den in Preßburg ansässigen Bildhauer geworden ist. (Ronzoni 2001, S. 104-105).

²⁷⁴ Die sich heute im Belvedere in Wien befindende Statue (Inv. Nr. 4216) trägt eine weitere Inschrift auf dem Sockel, die aber vermutlich späteren Datums ist. Diese lautet: *CAROLUS. VI. ROMAN. IMPERATOR. HISP. HUNG. ET. BOH. REX. ARCHIDUX. AU STRIAE. CONSTANTIA. ET FORTITUDINE.* (zit. nach Ronzoni 2001, S. 114, Fußnote 49).

²⁷⁵ Matsche 1981, S. 273-283, 291-304.

²⁷⁶ Norris 1999, S. 148.

Gestalt des Kaisers und betont sie. Der unterschiedliche Grad der Oberflächenbehandlung lässt die polierten Partien noch besser zum Ausdruck kommen. Kaiser Karl VI. ist in eine antikisierende Rüstung gekleidet, deren Brustpanzer, die sogenannte Lorica, wie ein kräftiger, muskulöser Körper gestaltet ist. Hier verschmilzt er mit dem Leib des Kaisers und lässt ihn wie Herkules erscheinen. Um den Hals trägt er die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies, dessen Großmeister er war.²⁷⁷ Ein Gürtel mit Bildmedaillons umgibt seine Taille und auf jeder Plakette sind Symbole der antiken Kaisermacht dargestellt: im Zentrum die Kapitolinische Wölfin, links die gekreuzten Donnerkeile des Jupiter sowie weitere Waffentrophäen. Dadurch wird der Anspruch auf die Kaiserwürde legitimiert und deren Kontinuität als Stabilitäts- und Prosperitätsgarantie beansprucht. In seiner Rechten hält der Regent einen Marschallstab, der ihn nicht nur als Herrscher, sondern auch als siegreichen Heerführer ausweist. Um dieses Zepter winden sich zart gehauene, leicht erhabene und durchbrochene Efeuranken. Diese symbolisieren mit ihren immergrünen Blättern den Ewigkeitsanspruch der Habsburger Dynastie und zeugen gleichzeitig vom meisterhaften Umgang Donners mit dem Material.²⁷⁸ Mit seiner linken Hand hat der Kaiser seinen Umhang zurückgeworfen, um das an seiner Hüfte hängende Schwert zu enthüllen. Dies soll als Warnung verstanden werden, denn die Waffe steckt noch in der Scheide. Er zeigt Bereitschaft sie zu benutzen, wenn er dazu aufgefordert wird, ohne aber als Aggressor zu erscheinen. Das antikisierende Gewand setzt sich am Unterleib fort. Der Kaiser trägt eine knielange Tunika und römische Sandalen. Seinen rechten Fuß setzt er auf ein Stilleben aus Waffen und Trophäen, die mit einer unmissverständlichen Symbolkraft versehen sind. Ganz unten liegt ein runder Schild, dekoriert mit konzentrischen Sonnenstrahlen rund um die französische Lilie. Darüber ist ein rechteckiger Reiterschild zu sehen, der einen islamischen Halbmond trägt, auf den der Kaiser seinen Fuß setzt. Nebenan findet sich ein abgeschnittener Rossschweif, eine Auszeichnung osmanischer Würdenträger, der nun auf dem Boden liegt. Trotz der antiken Waffen, wie ein Köcher mit Pfeilen und ein Bogen,²⁷⁹ spiegelt das Stilleben zu Füßen des Kaisers durchaus zeitpolitische Ereignisse wider. Die Komposition stellt unmissverständlich die ersehnte österreichische Vorherrschaft über seine Erzfeinde –

²⁷⁷ Hochedlinger/Mata/Winkelbauer 2019, S. 106.

²⁷⁸ Ferguson 1954, S. 33; Ronzoni 2001, S. 106.

²⁷⁹ Vom Bogen ist heute nur noch der Griff erhalten (Ronzoni 2001, S. 114, Fußnote 50).

Frankreich im Westen und das Osmanische Reich im Osten – dar. Neben der metaphysischen Ebene kommt eine gestalterische Komponente hinzu, denn das erhobene, rechte Bein versetzt die Figur in einen starken Kontrapost, woraus sich die geschwungene, elegante Linie der Skulptur ergibt.

Die zweite Figur der Gruppe bildet eine geflügelte, weibliche Allegorie, die in derselben historisierenden Art dargestellt ist. Sie ist in eine kurze Tunika gekleidet, die ihre Brüste entblößt. Ihre strengen Gesichtszüge und die aufwendige Hochsteckfrisur sind an antike Statuen angelehnt und verweisen wiederum auf das *Imperium Romanum*. Sie schwebt über dem Kaiser und breitet einen ihrer Flügel schützend über sein Haupt, während sie ihn mit dem Uroboros bekrönt. Dieser stellt eine Schlange dar, die sich in den Schwanz beißt. Dieses uralte Ewigkeitssymbol weist auf die Kontinuität der Kaiserwürde und die Legitimität der Habsburger hin. Der Uroboros ist das Attribut der *Aeternitas*, der Personifikation der Ewigkeit im Antiken Rom, die auch als *Aeternitas imperii* oder *Aeternitas augusti* den andauernden Fortbestand der Kaisermacht darstellte.²⁸⁰ Sie schaut dem Souverän tief in die Augen und stützt seine Rechte, in der er den Marschallstab hält. Dies versinnbildlicht die gottgegebene Überlegenheit des österreichischen Heeres, denn die Kaiserhand wird von einer höheren Macht geführt. In dieser komplexen Symbolik entfaltet Donner eine genaue Kenntnis der Antike, die sich sowohl auf der theoretischen als auch auf der praktischen Ebene bewähren kann. Die *Aeternitas* mit ihren Attributen manifestiert die Fähigkeit des Bildhauers, sein Wissen über die römische Mythologie und Symbolik in den Dienst seiner Werke zu stellen. Dies zählte zwar zum Bildungskanon des guten Künstlers und mag bei jemandem vom Rang Donners nicht überraschend erscheinen, doch er ging sogar einen Schritt weiter. Die Abbildung des Kaisers im Muskelpanzer als *Paludatus*, ein in den Kriegsmantel gehüllter Imperator,²⁸¹ beweist die genaue Kenntnis der römischen Geschichte und den hohen Bildungsgrad des Bildhauers. Diese Statue entstand für ein anspruchsvolles Publikum, das in der Lage war, die Komplexität ihrer Symbolik zu entschlüsseln. Donner hielt keineswegs sklavisch an der historisierenden Darstellung fest. Diese wurde nur zur Vermittlung eingesetzt, Form und Gestalt der Skulptur sind sehr wohl im Stil und Geschmack des 18. Jahrhunderts gehalten.

²⁸⁰ Ronzoni 2001, S. 106.

²⁸¹ Matsche 1981, S. 294-295.

Überall scheinen zeitgenössische Elemente auf: angefangen von der Allongeperücke über die Bandlwerkornamentik der horizontalen Gürtelstreifen bis hin zu den Rocailleschnallen der Sandalen. Donner spannte damit einen Bogen, der den gebildeten zeitgenössischen Betrachter auf mehreren Ebenen ansprach und eine komplexe Geschichte anhand weniger Attribute vermittelte.

Die Suche nach möglichen Vorbildern und Anregungen für die Apotheose Kaiser Karls VI. führt paradoxerweise zum Erzfeind Frankreich. Der Wettstreit zwischen Bourbonen und Habsburger spielte sich auf mehreren Fronten ab. Neben den politischen Beziehungen hatte auch die künstlerische Vormachtstellung eine immens wichtige Rolle. Ludwig XIV. wusste die mächtigen Waffen der Kunst und Wissenschaft für sich zu benutzen. Durch die Gründung von Akademien institutionalisierte er die Disziplinen und stellte sie in den Dienst seiner politischen Ambitionen. Die Habsburger haben versucht mit einer *frommen* Zurückhaltung der *arroganten*, expansiven Kunstpolitik des Sonnenkönigs entgegenzuwirken.²⁸² Das führte aber bloß zur französischen Vormachtstellung auf dem Gebiet, die unumgänglich auch in Österreich Anklang fand. Ludwig XIV. hatte repräsentative Denkmäler seiner selbst an Schlüsselorten aufstellen lassen und an solch ein Bildnis erinnert auch Donners Apotheose. Martin Desjardins schuf eine Statue des stehenden Sonnenkönigs, der von einer Siegesgöttin mit dem Lorbeerkranz gekrönt wird und die Hydra, als Verkörperung seiner Feinde, mit Füßen tritt (Abb. 79). Dieses 1686 enthüllte Werk, das auf der Place des Victoires stand, fiel 1792 der Französischen Revolution zum Opfer. Sein Aussehen war aber bereits nach der Enthüllung in zahlreichen Stichwerken verewigt worden, die in ganz Europa kursierten.²⁸³ Es ist sehr wahrscheinlich, dass solch eine Vorlage Donner bei der Konzeption der Apotheose als Inspiration gedient hatte.²⁸⁴ Ein Vergleichswerk findet sich auch hierzulande im Gesicht der Standfigur Kaiser Karls VI. im Kuppelsaal der Hofbibliothek (Abb. 80). Dieser prominente Auftrag stellt den Souverän in derselben Art als römischer Imperator in Lorica und Paludamentum dar, doch die Qualität des Entwurfes und der Ausführung sind

²⁸² Polleross 1987, S. 241f.

²⁸³ Österreichische Galerie Belvedere 1993, S. 268.

²⁸⁴ Die frühere Forschung schlug andere französische Vergleichsbeispiele vor, die als Anregung gedient haben könnten (Pigler 1929, S. 45). Diese erscheinen aber als weniger wahrscheinlich als das Denkmal Desjardins, da sie sich entweder davon ableiten, oder zur selben Zeit wie Donners Werk entstanden sind (Österreichische Galerie Belvedere 1993, S. 268-270).

wesentlich minderwertiger, trotz der Wichtigkeit des Aufstellungsortes. Die Autorschaft ist nicht eindeutig geklärt. Die Statue wird dem Hofbildhauer Antonio Corradini zugeschrieben und die Ausführung um das Jahr 1735 angesetzt.²⁸⁵ Allein die zeitnahe Entstehung beider Werke sowie die offensichtlichen Parallelen im Typus erfordern einen Vergleich. Es ist anzunehmen, dass einer der beiden Bildhauer das andere Werk gekannt hat, wenn auch die Darstellung Karls VI. als römischer Imperator eine von höchster Stelle bewusst vorangetriebenen Politik war. Die Parallelen beschränken sich jedoch nicht nur auf den Typus, sondern umfassen auch Gewandung, Pose und Symbolik, bis hin zum Material und zur Oberflächenbehandlung. Die angenommene spätere Datierung der Statue aus der Hofbibliothek würde nahelegen, dass sich Corradini an Donners Apotheose orientierte. Sollte der Statue aus der Hofbibliothek tatsächlich so ein in sich stimmiges und gut proportioniertes Werk wie die donnersche Apotheose zugrunde liegen, erscheint es umso unbegreiflicher, warum sich der Bildhauer so stark davon entfernte. Wenn es eine direkte Vorbildfunktion in einer der Statuen gibt, ist es wahrscheinlicher, dass sich Donner Anregungen vom Werk Corradinis, vielleicht in Bezug auf den Typus, holte. Solche antikisierenden Feldherrendarstellungen des Kaisers fanden sich jedoch auch im Druckmedium wieder, wie in Johann Andreas Pfeffels Stich *Kaiser Karl VI. als Bezwinger Daziens* (Abb. 81). Dieser wurde bereits vor 1718 geschaffen und war somit für Donner direkt zugänglich.²⁸⁶ Es ist also nicht unbedingt erforderlich, dass einer der beiden Künstler das andere Werk kannte, dennoch ist es, angesichts der Parallelen, sehr wahrscheinlich. Vermutlich war es Donner, der sich inspirieren ließ, doch dies waren bestimmt nur Anregungen und keine festen Anhaltspunkte, da er eine hochwertigere und komplexere Arbeit schuf. Durch die lebensgroße Darstellung der Aeternitas entwickelte er den Typus Desjardins weiter, indem er sie buchstäblich *auf Augenhöhe* mit dem Kaiser platzierte. Der intensive Blickkontakt beider Figuren schafft eine intime, in sich geschlossene Gruppe. Auf der symbolischen Ebene bietet diese Zuwendung Stoff für zahlreiche Interpretationen, die der Statue zusätzlich eine reiche, erzählerische Komponente verleiht.

²⁸⁵ Dehio-Handbuch 2003, S. 435.

²⁸⁶ Ronzoni 2001, S. 108.

Die Belle Etage

Im Erdgeschoss des Breitenfurter Schlosses waren nicht ausschließlich Nutzräume untergebracht, sondern durchaus auch repräsentative Bereiche, wie der Kaisersaal und die angrenzenden Zimmer. Der erhaltene Teil des Wohntraktes zeigt aber eindeutig, dass der erste Stock als Belle etage ausgewiesen war. Dies spiegelte sich sowohl im aufwendigen Fassadenstuck als auch in der Deckenhöhe wider. Während im Erdgeschoss die Räume gewölbt waren, hatten sie in den Apartments oben hohe, aufwendig dekorierte Plafonds. Der Paradezugang in den ersten Stock erfolgte über die Treppenanlage im Zentrum des Schlosses (Abb. 8). Diese wird als „*eine besonders schöne, und gezierte Haupt Stiege*“²⁸⁷ beschrieben. Das könnte darauf hinweisen, dass die Wände stuckiert waren, wie beispielsweise im Oberen Belvedere. Ein Deckengemälde ist hier nicht zu erwarten, denn, wie oben beschrieben, trennte eine Zwischendecke das Stiegenhaus in zwei eher niedrige Räume. Über einen der dreiteiligen Treppenläufe gelangte der Besucher in eine Art offene Vorhalle mit einer einzigen, großen, vermutlich zweiflügeligen Tür (Abb. 9). Links und rechts davon nahmen zwei Verbindungsgänge ihren Anfang. So wie im Erdgeschoss zogen sie sich entlang der gesamten Seitenflügel und machten alle Räume getrennt begehbar. Die besagte Tür führte in einen großen, rechteckigen Saal, der direkt über der Eingangshalle lag und ihre Form wiederholte. An der Wand vis-à-vis waren zwei Rundbogenfenster und eine Balkontür zum Garten angebracht. Von dort aus öffnete sich ein Panoramablick über das ganze Tal. Das Inventar verrät die Funktion des Raumes als „*Speiß-Saal*“²⁸⁸, dessen Mobiliar sich lediglich auf eine umfangreiche Sitzgarnitur beschränkte. Diese war aus geschnitztem Nussbaumholz mit geflochtenen Sitzflächen und Lehnen gefertigt und um zwei Tische mit weißen Stuckmarmorplatten angeordnet. Von der Anzahl der Sessel ausgehend, konnten hier über 30 Personen gleichzeitig dinieren.

Die Beschreibung des Raumes listet zwar die Mobilien auf, es finden sich aber keine weiteren Angaben über die wandfeste Ausstattung. Es werden nur die zwei offenen Kamine erwähnt, die in den Ecken links und rechts von der Eingangstür lagen. Die große

²⁸⁷ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 3, verso.

²⁸⁸ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 3, verso, №9.

Wandfläche und das Fehlen von Bildern weisen darauf hin, dass die „Kammer“²⁸⁹, die Gaetano Fanti mit Quadraturalereien versehen hatte, eben dieses Speisezimmer sein könnte. Außerdem waren alle übrigen Räume in der herrschaftlichen Etage mit Stoffbahnen bespannt. Die zentrale Position dieses Saals lässt eine entsprechend repräsentative Ausschmückung erwarten. Dem zufolge wäre ein Deckengemälde genau wie im Kaisersaal zu erwarten und Rizzi glaubt dieses identifiziert zu haben.²⁹⁰

Eine um das Jahr 2000 im Kunsthandel aufgetauchte Skizze Daniel Grans scheint sich sowohl thematisch als auch gestalterisch perfekt in den Kontext des Breitenfurter Schlosses einzufügen (Abb. 82). Abgebildet ist ein mythologischer Götterhimmel, an dessen Spitze der sonnengekrönte Apoll thront und unter ihm, auf einzelnen Wolken, sind kleine Gruppen von allegorischen Figuren versammelt. Wie im Kaisersaalfresko Altomontes, nimmt der Gott hier einen Ehrenplatz ein, ist aber nicht ausschlaggebend für das Thema des Bildes, das die vier Jahreszeiten darstellt. Apoll sitzt auf einer Wolke, sein nackter Körper ist nur von einem leichten Tuch bedeckt, das theatralisch drapiert ist und in Kombination mit der Haltung einen dramatischen Effekt erzeugt. Rechts im Mittelgrund findet sich eine weibliche Zweiergruppe, die den Sommer darstellt. Das Füllhorn mit Blumen zeichnet die erste als Abundantia aus. Die zweite, die von einem Putto begleitet wird, kann anhand der Ährengaben als die Göttin Ceres gedeutet werden. Links darunter sitzt ein weiteres Götterpaar. Ein junger, nackter Mann bekommt eine Weinschale gereicht, die er mit seiner Rechten entgegennimmt. Seinen linken Arm legt er um die Schultern einer androgynen Figur mit Weintrauben im Schoss. Der junge Mann ist leicht als Bacchus zu identifizieren, die Figur nebenan hingegen ist weniger eindeutig. Wahrscheinlich handelt es sich um Vertumnus, der als Gott des Jahreszeitenwechsels sowie der Fruchternte galt. Der Wein steht stellvertretend für den Herbst, in dem er gekeltert wird. Im Vordergrund des Bildes schwebt die blumengekrönte Frühlingsgöttin Flora, die aus einer von Putti getragenen Schale kleine Blüten streut. Während die drei warmen Jahreszeiten ganz prominent dargestellt sind, wird der Winter in der Gestalt eines frierenden Saturn in den Hintergrund, unter die Wolke des Apoll verdrängt. Diese

²⁸⁹ *Brieve notizia di Ercol-Antonio Gaetano Fanti*, in: *Vite di pittori, scultori e architetti in gran parte scritte da loro medesimi raccolte da Marcello Oretti*, Bologna Archiginnasio MS, B95, fol. 115. zit. nach Rizzi 2001, S. 97.

²⁹⁰ Rizzi 2001, S. 94-96.

Hierarchisierung ist programmatisch für die Funktion eines Lustschlosses. Obwohl die kirchnersche *Maison de plaisance* beheizbar war, wurden solche Gebäude meist als Sommerresidenzen genutzt.

Die Suche nach möglichen Vorbildern gestaltet sich bei dieser Skizze Grans ganz einfach, denn das Werk ist eindeutig an das Deckengemälde Francesco Solimenas für das Wiener Palais des neapolitanischen Vizekönigs, Wirich Philipp Lorenz Graf Daun, angelehnt (Abb. 83). Das monumentale Bild war zwischen 1713 und 1719 entstanden, kurz bevor Gran seine Lehre bei Solimena in Neapel angetreten hatte. In seiner Werkstatt wurde großer Wert auf das Kopieren von Skizzen des Meisters gelegt, wodurch die Schüler seine Kompositionen verinnerlichten und sie des Öfteren in eigene Werke einfließen ließen.²⁹¹ In diesem Fall übernahm Gran nicht nur vereinzelte Figuren, sondern ganze Gruppen sowie den Bildaufbau. Besonders auffällig wird dies bei Apoll, Flora und Saturn. Bacchus und Vertumnus schuf er, indem er die Originalgruppe mit den Attributen des Herbstes versah. Die Göttin Ceres übernahm er auch aus dem Gemälde Solimenas, doch ohne die ursprüngliche Prominenz der Dartsellung. Anstatt sie unter Apoll zu platzieren, setzte er sie abseits auf eine Wolke. Er entledigte sie ihres Attributs, der Sichel, und ersetzte sie durch Ährengebunden und Blumen im Haar. Der liebevolle Charakter wird durch die Allegorie der Abundantia nebenan unterstrichen, aus deren Füllhorn ein Bouquet sprießt. Diese Figur ist wiederum dem Original entlehnt, die dort als Muse auf der Seite Apolls auftritt.

Trotz all der Parallelen handelt es sich bei dieser Skizze keineswegs um eine Kopie von Solimenas Monumentalwerk. Einerseits bot der Raum in Breitenfurt wesentlich weniger Platz und Höhe für ein kompliziertes Sujet und andererseits war bestimmt ein anderes Thema für die lockere Atmosphäre eines zum Garten gewandten Speisesaals gefordert. Daniel Gran ließ sich also von der Komposition Solimenas Deckengemälde inspirieren, die er für die Bedürfnisse seines vorliegenden Auftrages anpasste. Er reduzierte die Figurenanzahl und die Tiefe des Hintergrundes. Die strengen, furchteinflößenden Gottheiten des Originals, verwandelte er, ganz im Sinne des Lustschlosses, in liebevolle, blumenstreuende Allegorien. Seine Figuren zeichnen sich durch ein venezianisch

²⁹¹ Kronbichler 2007, S. 48. Daniel Gran hatte bereits im Fresko für die Kapelle auf fertige Figurengruppen Solimenas zurückgegriffen, wie die Heilige Dreifaltigkeit, die, trotz des stark restaurierten Zustandes, als Zitat des Deckenfreskos in der Sakristei der Kirche San Domenico Maggiore in Neapel gesehen werden kann. Die nur im Umriss originalerhaltenen Konturen Jesu finden sich in der Gestalt Apolls wieder.

angehauchtes Kolorit aus, das ihnen eine besondere Leichtigkeit verleiht. Aufgrund dieser künstlerischen Besonderheiten nahm Rizzi den Versuch einer Datierung vor.²⁹² Die endgültige Loslösung des Malers von der neapolitanischen Hell-Dunkel-Malerei ist erstmals im Deckenfresko *Die Aufnahme Dianas in den Olymp* im Schloss Eckartsau von 1732 zu verzeichnen. Dort, genau wie in der Ölskizze der Jahreszeiten, wird die Luftigkeit der Komposition durch das leuchtende Kolorit betont, ohne in die Pastellfarben des Rokoko überzugehen. Dieser Wandel machte sich erstmals in den kleinen Kuppelbildern der Karlskirche 1735 bemerkbar und erreichte seinen Höhepunkt in den Fresken der Basilika am Sonntagberg drei Jahre später.²⁹³ Es ist also anzunehmen, dass die Skizze nach der Freskierung von Eckartsau, 1732, und vor der Karlskirche, 1735, entstanden ist. Rizzi schränkt das Zeitfenster noch weiter ein, indem er es stilistisch vor den Fresken in Brunn, 1734, einordnet. Somit fällt die Skizze der Jahreszeitenallegorien genau in die Zeit, als der Breitenfurter Kaisersaal in ähnlicher Manier ausgestattet wurde. Der Quadraturist Gaetano Fanti ist nach Vollendung des Auftrags für Gregor Kirchner nach Brunn gefahren, um den Saal des Landhauses zu freskieren, wo er wieder Daniel Gran zur Seite stand. Vieles weist darauf hin, dass beide gemeinsam unmittelbar davor in Breitenfurt tätig waren.

Die Allegorie der vier Jahreszeiten wirkt tatsächlich wie für das Breitenfurter Schloss gemacht und auch wenn es keine handfesten Beweise gibt, fügt sie sich perfekt in den ehemaligen Speisesaal dieses Landhauses ein. Durch die Bilder und Fresken in der Kapelle ist es gesichert, dass Gran in Breitenfurt tätig war und darüber hinaus bestand zwischen ihm und dem Bauherrn eine freundschaftliche Beziehung, denn Kirchner war der Taufpate aller drei Kinder des Malers in den Jahren 1725, 1726 und 1731.²⁹⁴ Die stilistischen und formellen Eigenschaften komplettieren den Entwurf Bartolomeo Altomontes für den Kaisersaal und ermöglichen eine Datierung der Skizze um dieselbe Zeit. Die Verkürzungen und die Untersicht zeugen davon, dass es sich bei der Skizze sowie beim monumentalen Vorbild um ein Deckengemälde handelt. Die buchstäblichen Zitate des prominenten Originals wirken wie bewusst eingesetzte Mittel, die die

²⁹² Rizzi 2001, S. 95-96.

²⁹³ Rizzi 2001, S. 96.

²⁹⁴ Pfarre St. Michael, Pfarrmatriken, *Taufbuch 1725-1730*, fol. 32, fol. 143; Pfarre St. Michael, Pfarrmatriken, *Taufbuch 1731-1733*, fol. 102.

Wiedererkennbarkeit fördern sollen. Auch wenn Gran ganze Teile aus dem Deckengemälde Solimenas übernahm, fertigte er keine bloße Kopie an. Er entkoppelte die Komposition ihres ursprünglichen Themas und verlieh ihr einen eigenständigen Charakter, indem er seinen persönlichen Stil unverkennbar in den Vordergrund rückte.

Vom Speisesaal im Herzen des Wohntraktes nahmen zwei Enfiladen links und rechts ihren Anfang. Um den unregelmäßigen Grundriss auszugleichen, mussten zwei dreieckige Räume angebaut werden, sodass die Zickzacklinie der Fassade die Rechteckigkeit der Wohnräume nicht beeinträchtigte. Einer davon diente als „*Gläser-Cammerl*“²⁹⁵ und ist insofern interessant, als die dort verwahrten Gefäße im Inventar genau aufgelistet sind. Es fällt auf, dass viele von ihnen das Wappen des Hausherrn trugen. Dies beweist eine einheitliche Ausstattung, bis hin zum Tafelgeschirr, das in einem Lustschloss wie diesem vermutlich oft bei festlichen Anlässen in Verwendung stand. Im Pendant dieser Kammer auf der anderen Seite befand sich „*ein S:V: grosser Leib-Sessel*“²⁹⁶. Der Einbau von ausgesonderten Toiletten zeugt vom hygienischen Standard und hohen Komfort des Schlosses.

Im Nordflügel, zum Kaisersaal hin, reihten sich vier Zimmer aneinander, die sowohl direkt als auch getrennt begehbar waren. Der Gang mündete in ein Kabinett, das das fünfte Zimmer dieses Apartments bildete. Der erste Salon neben dem Speisesaal war „*mit roth- und allerhand-färbig-Seyden-Zeugenen Spallieren*“²⁹⁷ behängt und wurde von geschnitzten, goldenen Leisten gerahmt. Neben den Sitzmöbeln befanden sich dort zwei Achattische und der für fast jeden Raum übliche Wandspiegel. Weiter ging es in einen gelben Salon, wo Möbel und Wände mit Damast bespannt waren. Passend zum Interieur standen dort drei Tische aus schwarzem Echtmarmor mit vergoldeten Gestellen. Der nächste Salon war wieder in rot gehalten und verfügte über eine ähnliche Ausstattung mit passend tapezierten Sitzmöbeln und Natursteintischchen. Der vierte und geräumigste Raum befand sich im Pendantbau der Kirche. Er verfügte sogar über einen kleinen, zum Garten gewandten Balkon. Neben den üblichen Sitzmöglichkeiten stand dort auch eine Bettstatt. Im Grundrissplan ist eine Aussparung in der Außenwand zu sehen, die

²⁹⁵ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 4, recto, №10.

²⁹⁶ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 4, verso, №15.

²⁹⁷ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 5, recto, №16.

womöglich als Alkoven diene (Abb. 9). An dieses Schlafgemach schloss ein chinesisches Spiegelkabinett an. Die Wandbehänge waren aus Stoff und mit gemalten Chinoiserien geschmückt. Wie der Name verrät, war der Raum mit 14 kostbaren „*doppelten Spiegeln*“²⁹⁸ ausgestattet. Diese waren nicht nur an den Wänden befestigt, sondern auch in die Türen eingebaut.

Auf der anderen Seite des mittigen Speisesaals reichte das Wohnapartment bis zur Kapelle und verfügte über drei Zimmer. Das erste davon war ein roter Salon mit Damast bespannt und passenden Möbelbezügen auf der Sitzgarnitur. Es folgte ein mit grünem Damast ausgekleidetes Schlafzimmer, wo sich ein Himmelbett mit zur Bespannung passendem Baldachin befand. Im Inventar sind die kunstvollen, blumenbemalten Supraporten explizit erwähnt, woraus zu schließen wäre, dass solche nur in diesem Raum zu finden waren. Das letzte Zimmer dieser Enfilade war ein kleines Kabinett, das vermutlich als Ankleidezimmer diene, wie der dort verzeichnete Paravent vermuten lässt. Das Interieur war verspielter als in den anderen Räumen. Die Wände waren mit weißem Stoff, verziert mit „*allerhand Figuren*“²⁹⁹, bespannt. Die Möbel waren blau lackiert und mit „*gemahlen-indianisch-Seydene[m] Überzug*“³⁰⁰ dekoriert. Dieses Kabinett ist insofern interessant, weil es der einzige Raum des Wohntraktes ist, der bis heute erhaltene blieb. Er wurde aus keinem anderen Grund bewahrt, als dass er über der Sakristei lag, die als Teil der Kirche vom Abriss verschont blieb. Heute dient er als wichtige Quelle und als einziger Richtwert für den verschwundenen Wohntrakt. Bereits ein Blick in diese ursprünglich unbedeutende Seitenkammer reicht aus, um zu realisieren, wie viel im Inventar ausgespart geblieben ist. Dieses kleine Kabinett, das lediglich über ein einziges Fenster verfügt, hat eine stuckierte Decke mit einem mythologischen Halbreief, üppige Bandwerkornamentik, massive Deckenleisten und eine aufwendige Fensterumrandung. Im Inventar ist keine Erwähnung dieser üppigen und kunstvollen Dekorationen zu finden. Das wäre auch zu viel verlangt von einem rein formalen Dokument, dessen Aufgabe in der Auflistung der wiederverwertbaren Teile bestand. Es

²⁹⁸ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 6, recto, №20.

²⁹⁹ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 4, verso, №13.

³⁰⁰ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 4, verso, №13.

stellt sich aber heraus, dass die wandfeste Ausstattung genauso kostbar war wie die Seidendamaste und die geschnitzten, vergoldeten Möbel.

Bei einer Restaurierung des Kabinetts in den 1960er Jahren ist die Jahreszahl 1724 zum Vorschein getreten (Abb. 84). Diese wurde an der Schrägwand entdeckt, wo früher der von außen beheizbare Ofen stand. Die Position der Datierung direkt unter der Stuckleiste lässt vermuten, dass sie sich auf die künstlerische Ausstattung der Decke bezieht. Ursprünglich verschwand die Jahreszahl hinter der Wandbespannung und als diese entfernt wurde, hatte man sie einfach übermalt, um im 20. Jahrhundert wiederentdeckt zu werden.³⁰¹ Ein weiterer Hinweis, dass es sich um die Entstehungszeit der Stuckdecke handelt, liefert ein Eintrag im Laaber Trauungsbuch, wo ein gewisser Anton Camesina als Trauzeuger am 12. November 1724 verzeichnet ist.³⁰² Dieser wird als Stuckkateur geführt, während der Bräutigam und der andere Trauzeuger Bauarbeiter waren. Sie alle waren im Buchhalterhof, wie das kirchnersche Schloss damals genannt wurde, tätig. Daraus können zwei Schlüsse gezogen werden: In dieser Zeit wurde aktiv am Schloss gebaut und es muss sich um Fertigstellungsarbeiten gehandelt haben, wenn bereits die dekorative Ausstattung angebracht wurde. Der Name Camesina ruft sofort Assoziationen mit dem berühmten Graubündner Meister Alberto Camesina hervor, der zur selben Zeit als Hofstuckkateur in Wien einen Großbetrieb führte. Zwischen den beiden konnte bis dato kein Verwandtschaftsverhältnis nachgewiesen werden. Die Arbeit in Breitenfurt ist auch die einzige, die mit Anton in Verbindung gebracht werden kann.³⁰³ Angesichts der hervorragenden Qualität des Stucks erscheint dieser Umstand umso überraschender, denn dieser Raum wurde zweifelsohne von einem erstklassigen Meister dekoriert. Es ist also naheliegend, dass Alberto Camesina den Stuck ausgeführt hatte. Der Name Anton kann entweder eine falsche Notiz im Pfarrbuch sein, oder ein Verwandter des Meisters, der in seinem Betrieb gearbeitet hat. Hier muss betont werden, dass diese Stuckdekoration in Breitenfurt nie einer fundierten Untersuchung unterzogen wurde, vermutlich wegen der schweren Zugänglichkeit, denn sie befindet sich in einem Privatraum der Pfarre.

³⁰¹ Twerdy 1980, S. 129.

³⁰² Pfarre Laab im Walde, *Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch 1694-1778*, Trauung, S. 34, 12. November 1724.

³⁰³ Schemper-Sparholz 1997, S. 358

Das einzige Fenster des Raumes wird von einem Rahmen aus grauem Stuckmarmor eingefasst. Dieser ist mit einem vergoldeten Netz verziert, an dessen Verbindungsstellen kleine Blüten angebracht sind. In der Mitte der Lisenen befindet sich je ein ovales Medaillon mit verschlungenen Bändern und einer verspielten Blüte auch mit Gold überzogen (Abb. 84). Mit wenigen Elementen schuf der Stuckkateur ein harmonisches Erscheinungsbild, das von einer strengen Geometrie in ein lockeres Bandwerk übergeht. Ein breites Gesims, das sich aus zwei übereinander angeordneten ornamentalen Friesen zusammensetzt, verbindet die Wand mit der Decke. Die Formensprache zeigt ein frühes Bandwerk. Es besteht aus C- und S-Spangen, aber die Akanthuselemente sind noch eindeutig erkennbar. Die Decke ist komplett mit Stuck überzogen und lässt sich in zwei Zonen unterteilen. Zarte Ornamentik wandert von den Ecken zur Mitte hin und bildet einen prächtigen Rahmen um den Deckenspiegel, der ein erhabenes Figurenrelief birgt (Abb. 84). Der Dekor folgt einem klaren, symmetrischen Schema: Vier Fächerpalmetten, die von identischen rechteckigen Ornamenten umgeben sind, nehmen die Ecken ein; in der Mitte der Längsseite sind zwei gitterförmige Felder mit Blumen angebracht. Die Plastizität der einzelnen Details wird durch ihre Farbigkeit betont, die in diesem Raum in gold und blau, in Abstimmung mit der ehemaligen Möblierung, gehalten ist. Aus dem Inventar ist bekannt, dass die Einrichtungsgegenstände farblich auf die Stofftapeten abgestimmt waren, also ist es anzunehmen, dass sich dies auch im Stuck fortsetzte, um ein übergreifendes, harmonisches Erscheinungsbild zu schaffen. Der Stuckdekor beeindruckt mit seiner reifen Bandwerkornamentik, die eine klare Anlehnung an den französischen Stil, geprägt von Jean Berain und Daniel Marot, aufweist. Ein österreichischer Vorreiter war Johann Lucas von Hildebrandt, der solche Formen schon früh übernahm und sie architektonisch umsetzte.³⁰⁴ In den 1720er Jahren verlieh er dem Bandwerk ein geometrisiertes Erscheinungsbild, das seine österreichische Ausprägung bestimmen sollte. Eben diese Stilwende ist in Breitenfurt zu beobachten. Angenommen, diese Decke entstand 1724, wie die Jahreszahl an der Wand nahelegt, dann handelt es sich hier um einen hochmodernen Stuck, der aus dem nahen Umkreis Hildebrands stammen müsste. Schließlich waren die Stiche Salomon Kleiners vom Oberen Belvedere, die später

³⁰⁴ Irmischer 1991, S. 108.

als Vorlagen vieler Stuckkateure dienen sollten, zu diesem Zeitpunkt noch nicht publiziert.

In einem rechteckigen Deckenspiegel in der Mitte des Plafonds erhebt sich ein mythologisches Figurenrelief (Abb. 84). Im Unterschied zum umgehenden, farbigen Ornament ist es ganz in weiß gehalten. Dieser Kontrast lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters kontraintuitiv weg von den bunten Teilen und hin zu den monochromen Figuren im Zentrum. Der Effekt muss ursprünglich noch stärker gewesen sein, als der kleine Raum mit schweren Möbeln gefüllt und mit üppig bemalten Seidentapeten bespannt war. Das Stuckrelief setzt sich aus wenigen Figuren zusammen, die in einem Wolkenhimmel schweben. In der Mitte thront eine weibliche Gestalt, die in ein luftiges, antikisierendes Gewand gekleidet ist. Ihre dramatisch drapierte Tunika umfängt sie in großen Falten und lässt den Eindruck eines starken Windes entstehen. Auf dem Kopf trägt sie einen Helm mit Federbusch, in ihrer Rechten hält sie eine Lanze und die Linke legt sie um einen Schild mit dem Antlitz der Medusa. Anhand dieser Attribute ist sie als Göttin Minerva leicht erkennbar. Neben dem kriegerischen Eindruck, den ihre Waffen vermitteln, war sie auch Patronin der Wissenschaften. Eben diesen Aspekt symbolisiert das Stillleben im Hintergrund. Dieses besteht aus einem Globus, einem Zirkel, einem Winkelmesser und einem aufgeschlagenen Buch. Die Göttin wird von drei Putti begleitet. Einer bekrönt sie mit dem Siegeskranz während die anderen zu ihren Füßen spielen. Die Szene ereignet sich auf einer quellenden Wolke, die zu den Rändern hin immer flacher wird, um in die Decke überzugehen. Im Relief sind unterschiedliche Höhen zu erkennen: Während die nackten Körperpartien sich eindeutig erheben, sind die anderen Teile sehr flach modelliert und teilweise nur anhand ihrer Konturen zu erkennen. Durch diesen Kunstgriff entsteht eine Abstufung des leichten Schattenwurfs, wodurch die sonst flachen Figuren plastischer wirken.

Die raffinierten Techniken des Stuckkateurs zeugen von einem hohen künstlerischen Geschick. Es erscheint umso unwahrscheinlicher, dass dieses hochqualitative Deckenrelief, das den aktuellsten Tendenzen der Zeit folgte, von einem unbekannten Meister geschaffen wurde. Ein Vergleichsbeispiel aus Salzburg gibt Aufschluss darüber, wer tatsächlich dahinterstecken könnte: Die Decken des fürstbischöflichen Apartments in der Salzburger Residenz zieren mythologische Stuckreliefs, deren Stil starke Parallelen zum Breitenfurter Kabinett aufweist. Diese ab 1710 entstandenen Plafonds folgen sogar

demselben Dekorationsschema: Eine verschlungene Bandlwerkornamentik, die zu dieser Zeit noch eine überraschend neue Lösung war, zieht sich von den Ecken bis zu den Rändern der Deckenspiegel. In der Mitte befinden sich flache, in weiß gehaltene mythologische Stuckreliefs. Im ehemaligen Schlafzimmer des Fürstbischofs, heute Raum XII, findet sich unter den Gestalten des antiken Götterhimmels auch eine Minerva (Abb. 85). Sie weist eine erstaunliche Ähnlichkeit zur Breitenfurter Göttin auf. Nicht nur die überlängten Proportionen, sondern auch die Posen der halbliegenden Figuren sind fast identisch. Beide stützen sich auf einen Medusenschild, über dem eine dramatisch drapierte Stoffbahn weht. Auch die Ausformung der quellenden und zu den Rändern hin abflachenden Wolken scheint gleich zu sein. Die Salzburger Plafonds sind ausreichend erforscht und es ist dokumentiert, dass die Reliefs im ehemaligen Schlafzimmer sowie in drei weiteren Räumen von der Hand des Stuckkateurs Alberto Camesina stammen.³⁰⁵ Er hatte die Minerva zusammen mit den anderen Figuren des Raums XII im Jahr 1711 vollendet. Weiters erinnert das wenig ausgearbeitete, teigige Gesicht der Breitenfurter Göttin sowie ihre Proportionen an die Tugendreliefs in der Kapelle in Schloss Hof (Abb. 69), die Alberto Camesina beziehungsweise seiner Werkstatt zugeschrieben wurden.³⁰⁶ Alles weist darauf hin, dass der Wiener Hofstuckkateur für die Decke im Kabinett und vermutlich auch auf der ganzen Belle Etage des kirchnerschen Schlosses verantwortlich war. Die Plafonds des Paradeapartments waren allem Anschein nach mit einem komplexen mythologischen Programm ausgestattet. Die 13 Jahre früher entstandenen Stuckaturen in der Salzburger Residenz, auf die es vermutlich zurückging, vermitteln einen Eindruck, wie es ausgesehen haben könnte. Demnach war die namentliche Ähnlichkeit Anton Camesinas mit dem berühmten Stuckkateurmeister kein Zufall. Es ist anzunehmen, dass er mit ihm verwandt und als Mitarbeiter in seiner Werkstatt tätig war. Der Betrieb des Wiener Hofstuckkateurs Alberto Camesina war wahrscheinlich mit der Ausgestaltung des Wohntraktes beauftragt und, wie oben beschrieben, später auch mit der Ausschmückung der Kapelle.

Die Wohnapartments der Belle Etage endeten mit diesem kleinen, noch erhaltenen Kabinett. Der lange Gang, der die ganze Etage durchzog, machte eine Kurve und verlief

³⁰⁵ Brandhuber 2010, S. 401, 419.

³⁰⁶ Schemper-Sparholz 1997, S. 354.

entlang der Kirchenwand. Von dort waren die Orgelempore sowie zwei der Oratorien zugänglich, die vermutlich für den Hausherrn reserviert waren. Die Dächer der eingeschossigen Seitenflügel waren als begehbare Terrassen angelegt, die wahrscheinlich mit Balusterfiguren geschmückt waren, wie das kleine Bild des Gebäudes auf dem Stifterportrait Kirchners nahelegt (Abb. 12a). Die frontale Achse des Schlosses wurde auf beiden Seiten von den zweigeschossigen Oktogonen eingefasst. Zu ebener Erde befand sich im nördlichen das Spitalsrefektorium und im südlichen der Kaisersaal. Der erste Stock war wie ein halboffener Pavillon auf beiden Seiten gleich gestaltet und mit einem spitzen Kupferdach bedeckt. Diese Lusthäuser, wie sie im Inventar genannt werden, waren auf der Gartenseite offen und mit Balustraden abgetrennt.³⁰⁷ Innen beherbergten sie einen weiteren, gemauerten Raum in derselben oktogonalen Form. Dieser war mit vier Türen und vier Fenstern versehen und von Licht durchflutet. Nur die Funktion des nördlichen Pavillons als Billardzimmer ist überliefert, wohingegen der andere wahrscheinlich gar keine fixe Ausstattung hatte und bloß als Gloriette mit Blick über den Garten und das Tal genutzt wurde.

Das Breitenfurter Schloss scheint ein Herzensprojekt für den Bauherrn Gregor Wilhelm Kirchner gewesen zu sein. Er scheute keine Mühen und Kosten für die Errichtung eines prachtvollen barocken Ensembles. Er ließ das Interieur von einigen der besten Künstler seiner Zeit ausstatten. Der Garten beeindruckte mit seinen Springbrunnen und Kaskaden und bot ein seltenes Wasserspektakel an. Der Traum Kirchners, dem Kaiser eine standesgemäße Jagdresidenz zu schenken, ist jedoch vermutlich nie in Erfüllung gegangen. Das Armenspital in den Seitentrakten des Gebäudes war vermutlich der Grund, warum die Herrscherfamilie in diesem Schloss nie abstieg. Diese gemischte Nutzung, die sich Kirchner für sein Schloss gewünscht hatte, ist ihm zum Verhängnis geworden. Das baufällig gewordene Ensemble musste noch vor dem Ende des 18. Jahrhunderts größtenteils abgerissen werden. In dieser Arbeit wurde versucht, den Gesamtkomplex zu rekonstruieren. Dies hat gezeigt, wie bedauerlich der Verlust dieses kunsthistorisch wertvollen Ensembles ist.

³⁰⁷ Siehe Anhang: „*Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt*“, fol. 6, recto, №24.

Conclusio

Gregor Wilhelm Kirchner war ein Opportunist, der die Umstände seiner Zeit verstand und sie zu seinen Gunsten zu nutzen wusste. Von einer bürgerlichen Familie abstammend, trat er bereits früh in den staatlichen Dienst ein. Trotz gravierender Korruptionsvorwürfe wurde er ständig befördert, was die nachvollziehbaren Gerüchte über eine Protektion von höchster Stelle anfeuerte. Der Höhepunkt seiner Karriere war die Anstellung als Buchhalter der Wiener Stadt Banco im Jahr 1714. Eine Position, die Kirchner bis zu seinem Tod, mehr als 20 Jahre später, bekleidete. 1714 war auch der Zeitpunkt, ab dem sein Besitz sichtbar anzuwachsen begann. Seine Ehefrau hatte ein Stadthaus sowie einige Gründe in Breitenfurt mit in die Ehe gebracht. Ab den 1720er Jahren machte sich Kirchner daran, diesen Besitz durch den Erwerb von im Krieg verwüsteten Grundstücken zu vergrößern. Das hing mit dem Baubeginn seines Landschlusses in dem kleinen Dorf im Wienerwald zusammen, der um 1720 anzusetzen ist. Spätestens ab diesem Zeitpunkt zeigt sich eine gewaltige Diskrepanz zwischen den Einkünften Kirchners als Beamter und seinen Ausgaben. Für den Bau seiner Residenz scheute er keine Kosten und Mühen und engagierte einige der berühmtesten und teuersten Künstler seiner Zeit, die auch für den Kaiser tätig waren.

Die Pläne für das Lustschloss stammten vom Baumeister Anton Erhard Martinelli, der hier ein sehr ungewöhnliches Gebäude schuf, das einzigartig in seinem Œvre blieb. Der bewegte Grundriss ergab den Buchstaben W, was die Vermutung nahelegt, dass auf Wunsch des Bauherrn die Initiale seines zweiten Vornamens, Wilhelm, auf diese Art verewigt wurde. Durch die sonderbare Form irritiert, stellte die ältere Forschung die Autorschaft Martinellis infrage. Die dokumentarischen Zeugnisse sowie die Grundzüge des Entwurfes lassen jedoch keinen Zweifel, dass das Schloss ein Werk seiner Hand war.

Die erhaltenen Eckdaten über den Bau liefern die Erkenntnis, dass das Schloss nicht aus einem Guss, sondern in mehreren Etappen entstanden ist. Um die Nutzbarkeit des Gebäudes zu ermöglichen, wurde zuerst der mittlere Trakt mit der Belle etage vollendet. Aus der Datierung der Stuckaturen ist abzuleiten, dass das Paradeapartment ab circa 1724 beziehbar war. Das Inventar zeugt von dessen luxuriöser Ausstattung, die aus des Paradeapartments, das mit kostbaren Möbeln, zahlreichen Spiegeln und bemalten Seiden-

und Damasttbespannungen bestand. Die einzige erhaltene Stuckdecke wurde in der vorliegenden Arbeit zum ersten Mal gründlich analysiert und konnte aufgrund stilistischer Parallelen zu gesicherten Werken Alberto Camesina und seiner Werkstatt zugeschrieben werden.

Die nächste Bauphase war der angrenzenden Kapelle gewidmet, deren Erhaltung heute allein von der ehemaligen Pracht des Lustschlosses zeugt. Kirchner engagierte den damals noch jungen, aber bereits berühmten und gefeierten Maler Daniel Gran zunächst für die Freskierung der Kirchendecke. Diese gilt auch als das erste bekannte monumentale Sakralwerks des Künstlers, das um 1725 angesetzt werden kann. Die untypische Dichte der Komposition weist auf eine weitere Vorgabe Kirchners hin. In der vorliegenden Arbeit wurde eine intensive Auseinandersetzung mit den einzelnen Figuren des Freskos vorgenommen, wodurch nicht nur die Entschlüsselung der meisten gelungen ist, sondern auch viele Skizzen und Vorbilder gefunden werden konnten.

Der reiche Schmuck der Kapelle beeindruckt mit seiner feinen künstlerischen Ausführung. Der ornamentale Stuck kann auf den Meister Michael Bolla zurückgeführt werden, der im Jahr 1731 in Breitenfurt nachweisbar ist. Er wählte die zur damaligen Zeit hochmoderne Bandlwerkornamentik und führte sie mit Raffinesse aus. Sein Talent galt jedoch dem ornamentalen, nicht aber dem plastischen Stuck. Die hohe Qualität der Breitenfurter Stuckfiguren legt also die Beteiligung eines weiteren Künstlers nahe. Die bis dato angenommene Autorschaft Santino Bussis erscheint unwahrscheinlich. Die angeführten Argumente und Vergleiche weisen auf seinen Kollegen und Konkurrenten Antonio Camesina hin. Seine Werkstatt hat höchstwahrscheinlich auch die Plafonds der Belle etage im Jahre 1724 dekoriert.

Die drei Altargemälde der Kapelle können um das Jahr 1730 datiert werden. Zwei davon stammen mit Gewissheit aus der Hand Daniel Grans. In der Analyse des Hauptaltarblatts wurden zwei Vorbilder gefunden, an denen sich der Künstler bei der Darstellung des damals noch unüblichen Motivs des hl. Johannes von Nepomuk orientiert hatte. Einerseits am kurz zuvor entstandenen Gemälde seines Kollegen Peter Brandl, andererseits an einem italienischen Altarblatt Giovanni Francesco Romanellis aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Das dritte Gemälde in der Breitenfurter Kirche, das eine Kreuzigungsszene darstellt, war bis dato mit keinem bestimmten Künstlernamen in Verbindung gebracht worden. Die Analyse des Malstils und der Vergleich mit anderen Werken weisen auf

Bartolomeo Altomonte hin. Diese Theorie konnte anhand einer neuentdeckten Originalskizze sowie eines 50 Jahre später entstandenen Werks mit demselben Motiv bestätigt werden. Aufgrund der eindeutigen Beweise kann dieses Gemälde nun als ein gesichertes Werk seiner Hand betrachtet werden.

Die Kapelle wurde 1732 eingeweiht, ein Datum, das das Ende der zweiten Bauphase markiert. Die Arbeiten gingen aber weiter. Nur zwei Jahre später wurde die Ausstattung des sogenannten Kaisersaals ausgeführt. Der oktagonale Raum schloss die Gartenfassade von Norden ab. Sein Name leitet sich von der Statue Kaiser Karls VI., ein Meisterwerk Georg Raphael Donners, ab. Das Ausstattungsprogramm des Saals gipfelt in diesem Kernstück. Die Decke war von einem mythologischen Götterhimmelfresco geziert, das eine Allegorie der vier Jahreszeiten darstellte. Der erhaltene Entwurf geht auf den Maler Bartolomeo Altomonte zurück, was darauf hindeutet, dass er auch das verschollene Fresko ausgeführt hatte. Im Sommer des Jahres 1734 wurde der Quadraturist Gaetano Fanti beauftragt, diesen und einen weiteren Raum des kirchnerschen Schlosses auszustatten. Dabei handelte es sich um den Kaisersaal im Oktogon und den Speisesaal im ersten Stock, deren Wände er wahrscheinlich mit Quadraturmalereien dekorierte. Mit dem Letzteren kann ein Bozzetto Daniel Grans in Verbindung gebracht werden, der möglicherweise als Entwurf für den freskierten Plafond dieses Raumes diente.

Die letzte Bauphase des Schlosses konnte vor dem Tod Kirchners im Jahr 1735 nicht mehr vollendet werden. Dabei handelt es sich um die Seitentrakte, die für die testamentarisch festgelegte Funktion als Armenspital vorgesehen waren. Das nun in kaiserlichem Besitz befindliche Lustschloss musste öfter kostspielig renoviert und sogar umgebaut werden. Eine neue Erkenntnis über die Funktion des Gebäudes ist das Vorhaben Maria Theresias in den 1750er Jahren, daraus eine Sommerresidenz für ihre Söhne, die Erzherzöge Joseph und Karl, zu machen. Die Idee wurde jedoch bald wieder verworfen.

Das Breitenfurter Schloss war in einen entsprechend spektakulären Garten eingebettet. Die Lage im Wienerwald erlaubte Kirchner, sich den Luxus zahlreicher Fontänen und Springbrunnen zu leisten. Das verwandelte sein Lustschloss in eine wahre Rarität hierzulande. Der Garten war nach der letzten Mode in zwei Terrassen gegliedert, die durch eine riesige Kaskade verbunden waren. Der ehemals reiche Skulpturenschmuck ist spurlos verschwunden, so auch das schmiedeeiserne Gittertor und das kostbare Mobiliar des Schlosses. Die Hinweise, dass sie, wie damals üblich, ins Schloss Schönbrunn gebracht

und dort weiterverwendet wurden, haben sich leider als falsch erwiesen. Es ist aber nicht auszuschließen, dass sie Teil der Ausstattung eines anderen kaiserlichen Schloss wurden und verloren gingen oder die Jahrhunderte überdauert haben. Dies herauszufinden wird Aufgabe der zukünftigen Forschung sein. Die voranschreitende Digitalisierung zahlreicher Dokumente, die bereits für diese Arbeit von großem Vorteil war, wird die Suche erleichtern.

Anhang

Testament des gottseligen Herrn Stifters v. Kirchner

1735³⁰⁸

Unveränderliche Erklärung und Kundmachung meines letzten Willen, und Verlangen, wie, und was Weise mein Zeitliches Vermögen nach meinem etwa unverhofften, sich ereignenden Todesfall, und ohne weiteren hinterlassenen Testaments, Disposition, solle ausgetheilt werden, und verwendet werden.

Erstlich, und soviel als mein Leichnam anbetrifft, solle solcher in die Gruft meiner in Breitenfurt erbaut, und bereits in Anno 732 im Monat September konsekrierten Kapelle beigesetzt, und beerdigt werden, alwo der oder die alldorten betellten Geistliche, Priester für meiner arme Seele monatlich, und an den Jahrestag meines Hinscheidens ein Seelmeß zu lesen schuldig sein sollen.

Andertens sollen meine Passivschulden abgezahlt werden, und zwar die der Prinzessin Ernestine von Hessen Rheinfels schuldige 5000 fl Kapital gleichwie die auch viel und keineswegs mehr von mir ausgesetzte Schuldverschreibung ausweist; und weilen

Drittens vermöge des von jetzt besagter Fürstin hinterlassenem Testaments Trey Tausend Gulden mir unter gewisser Bedingnis und Schuldigkeit legieret worden, also kommen dieser 3000 fl zu defalcieren und weiter nur die übrigen zwey tausend Gulden hinaus zu bezahlen.

Viertens seynd zu bezahlen dem Rosenbergischen Sohn, Johann Joseph, oder vielmehres dessen leiblichen Kindern die vergliechener, und mittels hochlöbl.: N.Ö. Reg. ratifizierte legitima Materna mit drey Tausend Gulden sage 3000 fl, jedoch über Abzug desjenigen, was ihnen bereits in Abschlag darlehensweis zu dessen Bedürftigkeit von mir vermög der Bescheingung ist verabfolgt worden.

Fünftens legiere ich meinem Bruder Max Michael 6000 fl, und zwar dergestalten, daß selber, so lang er lebt, nur davon das Interesse, oder fructum usum solle zu genießen haben, durch die über meind hinterlassenes Vermögen aufgestellte Kurat. Das Kapital hingegen verbleibt seiner leibl. Tochter Maria Anna, im Falle diese aber unverheurathet

³⁰⁸ zit. nach Twerdy 1986, S. 19-21.

solle verbleiben oder ohne Leibeserben solle absterben, als sollen sothane 6000 fl wieder zurück und ihnen meinen infra benannten Erben heimfallen, jedoch über Abzug des mit 1000 fl ausgesetzten Heurathsgutes, so ihren etwan künfiigen Ehekonsorten sollen können befugt sein.

Sechstens meinen beiden noch lebenden Schwestern zu Leobschitz, Judith und Susana legiere ich jeder 4000 fl, zusammen 8000 fl.

Siebendens vermache ich für das kais. königl. Feldspittal oder Valittenhaus zu Pest in Hungarn 3000 fl.

Achtens legiere ich für das Kloster deren allhiesigen vor dem Stubenthor gestifteten Elisabethinnerinnen 2000 fl Ingleichen

Neuntens für allhiesige arme Urselinerinnen 3000 fl.

Zehendens vermache ich der Jungfrau Chaterina Beerin als meiner getreuen Wirtschafterin 4000 fl mit einem weiteren Zusatz daß selbe nicht allein in meinem eigentümlichen Hause auf der hohen Brücken ein Zimmer, und Kuchel zu ebener Erden nebst dem Vorhäußl zu Eingang des Hauses linker Hand, wie auch in meinem Gebäude zu Preitenfurth 3 Zimmer zu ebener Erden nebst dem gemalten Saal, wie auch Kammer, Kuchel und Speis usque ad dies vita frey und after alle Hinterniß solle zu genießen haben.

Eilftens soll mein übriges Vermögen zur Aufrichte und Unterhaltung eines Spittals für arme Leute beyderley Geschlechtes, welches Spittals und darinnen wohnenden arme Leute zu meinen Erben hiemit instituieren, und bekenne in sogenannten Breitenfurth bei meinem alldort vorhandenen Gebäu und Grundstücken destinieret seyn, auch zu sothanen Ende und Unterhaltung, sowohl dieser Siechleute als erforderlichen Geistlichen mein Vermögen auch zur sicheren Nutzniessung solle angeleget, wie nicht weniger zur geistlichen Bedienung von denen pragerischen Kreuzherren cum ruba stella das erforderliche Personale genohmen werden, als denen ein zulängliche Unterhaltung von hohen Orten aus zu bemessen seyn wird, über welchen alles die gemessener incumbenz Schutz und Handhabung zu tragen eine hoch löbl. Ni. Ö. Regierung gehorsamst gebeten, und anbei sowohl executoribus dieses meinen letzten Willen, als auch zur Einrichtung ermelten Spitals: Titl. Herrn Hofrath Holler von Toppelhofen, und Herrn Regiments Rath von Nethinkhofen ersuchet wird, womit selbe sich möchten gefallen lassen, alles nach deren bekannten Justiz Eifer und Dexterität in aufrechten Stand zu bringen, welchen dann

auch für ihre tragende Bemühung und Besorgung von besagt Landesfürstl. Regierung eine billige mäßige Remuneration und Ergötzlichkeit wird angemessend und von deren Einkünften meines nachgelassenen Vermögen zu reichen seyn.

L.S. Gregori Guillhelmus Kirchner

m.p.

Über oben angeführte Testamentliche Erklärung sollen die in meinem ermelten Breitenfurther Gebäu sonderlich in oberen Stocke befindliche Zimmer zu dero landesfürstl. Bedienung occasione einer vorhabenden Jagdlust in gutem Stande unterhalten und solches zu nichts anderen gebraucht, noch teterionieret werden, in gänzlicher Hoffnung, daß eine hohe über dem N.Ö. Waldamt unterdessen Grundbuch die alldortigen Wißmathen und Grundstücke gehörg seynd zu gebietten, aufgestellte Instanz sodann 2 Waldhütten nebst denen dazu gehörige Grundstücken von denen gewöhnlichen Dienstbarkeiten zu befreyen, in Gnaden zu condescendieren wird, und dieses in Erwegung meiner durch so vielen Jahren und zwar: jedoch ohne Ruhm zu melden: geleisteten ersprießlichen Dienste.

L. S. Kirchner

Collationiert und dem bei meiner hochlöbl. N.Ö. Regierungskanzlei befindl. Original gleichlautend.

Actum Wien den 23. Marzy 735

L.S. Joh. Jakob Oberpammer

N.Ö. Regiery. Expeditor

An heut ist dieses Testament in regl. Herrn Kanzlers Behausung in Gegenwart der Maria Katherina Beerin publicieret worden.

19.Märzen 735

„Inventarium über das Schloß zu Braitenfurt“

(Transkription)³⁰⁹

Inventarium

Über das Schloß zu Braitenfurth und die dahin gehörigen Mobilien, und anderen Fahrnussen, so der Kaiserl. Königl: in Milden Stiftungs-Sachen aufgestellten Hof Comission von dem Kaiserl. Königl: Hof-Bau-Amt untern 13 August 1766 übergeben worden

Nº	<u>Im Gebäude</u>
1.	Von der Einfahrth in dem Garten befindet sich innerhalb des grossen eisernen Gattern rechter Seits des Gartners-Wohnung, bestehend in zwey Zimmern und einer Kuchel, wobey ein Zwinger vorwärts zu Blumen-Gartnereyen, und hinterrucks aufwärts ein langer deto Zwinger zu Anbauung etwas Grünes für des Gartners Bedürfnis.
2.	Von erwehntem Gattern lincker Hand ist die dermahlige Einsiedlerey, bestehend auch in 2. Zimmern, und 1 ^{er} Kuchel, wobey nicht weniger ein dem obigen ganz gleicher Zwinger zur Blumen-Gartnerey, und hinterrucks aufwärts ein langer deto Zwinger zu Anbauung etwas Grünes für des Einsiedlers Bedürfnis sich befindet: Sowohl recht als linker Seits ober denen Zimmern ist eine kleine Altonen mit Kupfer bedeckt, worauf eine kleine mit Kupfer gut vergoltes Thürmlein steht: Gleichfalls zur rechten, und linken Seiten gehen, nach der länge des völligen Gartens aufwärts Gallerien, in welche auf jeder Seite 32. zusammen also 64 Stückh gemahlte

fol. 1, verso

	Bilder unterschiedlicher Eremiten durch den Sommer eingestellt, durch den Winter aber ausgehoben, und zur Conservation in des Gartners, und Einsiedlers grössere Sommer-Zimmer in eigene hierzu von Latgen verfertigte Stellagen wohl
--	---

³⁰⁹ *Inventarium über das Schloß zu Breitenfurth, und die dahin gehörigen Mobilien und andere Fahrnussen*, vom 13. August 1766, in: NÖLA, NÖ Reg, N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt, 1762, Nº 35, rote Nummer 25.

	verwahrlich aufbehalten werden. Mehr befindet sich jenseits unter der Stiegen ein kleines Cammerl zu Verwahrung des Garten-Zeuges, welcher dermalen bestehet in ein Garten-Riß, 4. Stutz-Schären, 7. Ganz-Schären, 1. Eisernenen Röchen, 6. Gais-Schaufeln, 6. Krampen, 5. Stich-Schaufeln, 4 Belz-Sägl, 2. Wasser-Schaufeln, 6. Gais-Füßeln zum Beisetzen, 5. Wasser-Messer, 1. Fackel-Zeug, 1. Sensen, 2. Sicheln, 13. Gieß-Kannel, 1. Garten-Schnur, 4. Schöffel zum Sand tragen, 1. feineren Walzen, 2. grosse doppel-Laiter, 2. kleine deto, 3. Scheibtruchen, 2. Schließl zum Eisern Gattern, 1. Hainzl-Bankh, 1. Schleiff-Stein, 5. S:V: Müst- Bether- Fenster mit Balcken, 1. Eyserner Sand oder Wurff- Gätter, 1. Eiserne Reutter, 16. Emmerige aichene Wasser Boding in das Glas-Haus 2. lange Laittern zur Beschneidung des Vinvers, 1. grosser Schragen mit Radl zum Gebrauch bey Beschneidung deren Castanien Bäume, 2. grosse Eisen zu Beschneidung deren Castanien Bäumen, dazu 1. Ballast, 1. Hammer, 1. Zangen, 1. Hand Sägl, 1. Hacke, 2. Nagl-Borrer, 1. Fayl, 1. Raiff-Messer. 1 S: V: Eyserne- Muß- Gabel. Mehr befinden sich in dem Garten 2. grosse mit steinern Platten gepflasterte Baßcins, wo beiderseits in der Mitte ein 8 Clafter hoch-springend Wasser-Kunst,
--	--

fol. 2, recto

	rings herum aber beiderseits 4. aus schönen Statuen Bögen weiß springende Wässer zu ersehen sind. Ebenfalls seyend beiderseits 2. kleinere Baßcins, wo Mitten auch hohe Wasser-Künste sind. Dann befinden sich in dem Garten unter dem Schloßberg 2. Grotten, worinnen steinerne grosse Muscheln, aus welchen durch den Berg auf den forderen Schloßplatz beiderseits die sogenannten Beerl-Wässer empor steigen. Item seyend beiderseits deren Gallerien in der Mitte 2. mit Kupfer, und denen ober des Gartners, auch Einsiedlers-Wohnung ganz gleiche Thürmen bedeckte Kuggeln, durchsichtig, und an der ausseren Garten Mauer 2. springende Wasser-Künste, deren eine die Dianam, die zweite aber den Neptunum vorstellt.
--	---

	In Mitte der Ein- oder Auffahrt gegen dem Schloß seyend abermal 4. mit Stein zierlich ausgesetzt- und mit deto Platten gepflasterte Bascins, und Wasser-Künste, Item eine Cascada, auf welche, wie auch im Garten verschieden grosse Statuen mit daraus springende Wässern befindlich. Alsdann fanget der durchgehens mit steinernen Platten, Gesimsern, viellen Auszierungen, 4. haubt- Stiegen mit steinernen Plätzen abgesetzt, mit braiten Tafeln seitwärts aufgesetzte Palustraden, in der höhe aber mit eben derley Paruren ausgezierte Berg an, ober welchen der grosse ebene Platz, auf welchen das Schloß gebaut ist.
--	--

fol. 2, verso

	Zu allen Wasser-Künsten befindet sich hinter dem Würts-Haus oder Würtschafts-Gebäu auf der Höhe des Bergs ein sehr grosses ausgemauertes Reservoir, aus welchen diese Wasser-Künste zu versehen und zu unterhalten kommen.
	<u>Die</u> <u>in dem Schloß selbst befindliche Zimmer</u> <u>und Mobilien</u>
Nº	Bey der gewölbt mit vielen Säulen von Stein versehenen Einfahrt, oder Haupt-Thor zu ebener Erden ist ein langer gewölbter Gang, von welchem auswärts gegen dem Garten folgende Zimmer obhanden.
1.	Des Spittal Verwalters vorige Wohnung in einen mittleren und 2. kleinen Zimmern, samt einer Kuchel und kleinen Speis-Gewölb bestehend, unter gemeldter Wohnung befindet sich auch ein Keller, welche samtliche gelegenheit dermalen dem Forster Ehard angewiesen waren: Darinnen befinden sich in dem ersteren ein gemahlenes Bild in braun angestrichener Ram, den Traunfluß vorstellend, Item das ganze Oberösterreich.- Salz- Cammer- Guth, auf mit Pergament überzogene hölzernen Taferlein gemahlet; Mehr in schwarz gepaitzt- inwendig mit goldenen Leysten versetzten Ramen gedeckte Fillians brief des Hn. v Kirchner seel.

	In dem neben- Zimmer befinden sich 2. schöne grosse, und 2 kleinere mit Woll ausgenehte Bilder in dergleichen genähtes Bild mit einer von Bildhauer-Arbeith geschnizten- und fein vergolten Ramm, unten, und oben
--	---

fol. 3, recto

	mit dergleichen Ausschnitt, dem ein mit Woll gestickten Kriegs- mann, in beiden Zimmern befinden sich 12. Laih- und 4. Stock-Sessel, mit roth und grün wollenen Überzug, nebst ein dergleichen Schlaf- Sessel, mehr 4. Stock-Sessel mit blauen Überzug
2.	Hat die Frau v Russig von der ehemaligen Stiftungs- Comiſion ausser deren nachkommenden durch Testament bestimmten Gelegenheiten, 2. Zimmer eingeraumet erhalten, worinnen ein mit rothen Taft überzogenen und zur Stiftung gehörige Bethstatt befindet.
3.	Folget eine Kuchel samt einen Speiß-Gewölb, worinnen 3. Tafeln und ein Hackstockh steht, ihr Frau Russig zum Gebrauch zugestanden worden.
4.	Ein Cabinet mit einer auf weiß Seyden gemahlten Spallier, dann 1. kleines Tischl von Stiper Marmor mit einem von Bildhaur- Arbeith geschnitzt fein vergolten Fuß- Gestehl, 1. grosser Schlaf-Sessel, der zugleich einen Beth zugerichtet von geschnizter Arbeith, 6. Taboret- Sesseln mit gemahlten Spallier- Zeug überzogen mit Fuß- Gestehln, wie bei dem Tische. Ober dem Camin ein von Bildhauer- Arbeith geschnizter Holz- Schragen.
5.	Ein Zimmer mit blau laquirten Indianischen Spallieren, worinnen 2. Tisch von roth meliertem Hungar. Marmor mit von Bildhauer-Arbeith geschnitzt- und fein vergolt- auch blau laquirtem Gestehlen, Item 8. Laih- und 4. Taboret- Sesseln mit gleichen Spalier- Überzug, und Fuß- Gestehlen, wie bey denen Tischen; mehr 2. blau tüchene Stock- Sessel.

6.	Ein Zimmer mit grün laquirt und allerhand Indianischen Figuren gemahlene Spallieren, dann 2. Tisch von roth melirt Hungar. Marmor, deren Fuß- Gestehln von geschnizter Bildhauer-Arbeith grün laquirt, und fein vergoltet, Item 1. Canapée samt 6. Laih- und 6 Taboret- Sesseln, von gleichen Spallier- Zeug, und 6. Fuß- Gestehlen, wie bey dennen Tischeln.
7.	Folget der sogenannte Kayser-Saal, woselbst sich ein Spiegl- Fenster mit 28. Tafeln in Rammen eingemachet, wie ein ordinari- Fenster gestaltet, dann ober denen 2. Caminen von Marmor 2. von Öhlfarb gemahlen- an der Wand festgemacht, grosse Poetische Stücke sich befinden: Vorbeschriebenes Cabinet, 2. Zimmer Saal, wie auch Cammer, Kuchl, und Speiß- Gewölß seynd vermög Testament §10 der Frauen v Russig ad fies vita frey- und ohne Hinderniß zu genussen vermachtet worden.
8.	Unter erst besagten Saal befindet sich ein grosser lährer Keller
	<u>In dem oberen Stocks</u>
	führt eine besonders schöne, und gezierte Haupt Stiege, wornach in der Mitte das Gebäu.
9	Der Speiß-Saal, worinnen 2 mit vergolten Leisten eingefaste von Gips marmorirte Tische, mit getrexelten Fuß-Gestehlen, dann 1 grosses Canapée von Spanischen Rohr geflochten mit 24 dergleichen Laih, und 10 deto Stock-Sesseln, davon 4 Stück bey dem Einsiedler, wobey die Fuß-gestehln sämentl. aus Nußbaumenen Holz von Bildhauer-Arbeith gefertigt: Item befinden sich alda in denen 2 Caminen in jeden 2 Feuer-Hund von

	Messing und Eisen, samt einer Gabl, Zang, Schier-Hagen, und Feuer-Schaukel, von eben derley Arbeith und Materia
--	---

10.	Rechter Hand von diesem Speiß-Saal ein Gläser-Cammerl, in welchen sich verschiedene Trünck-Gläser und Caravinen befinden: Als 1 grosser Bocal mit Deckl, und der Kirchnerischen Wappen, 6 feine Stiegl Gläser, durchaus geschnitten, 4 glatte deto, 4 deto oben geschnitten und unten geschliffen, 5 deto oben geschnitten und langen dünnen Stingeln, 29 deto geschliffen, 22 deto kleinere, 7 deto verschiedene, 4 geschliffenen Stutzen mit der Kirchnerischen Wappen, 3 geschnittene Trünck-Gläser mit Füßeln, 5 kleinere deto, 8 deto ordinari, 6 Caravinen mit Stoppeln und der Kirchnerischen Wappen, 48 deto geschnittene mit deckeln, 4 deto ordinari, 2 Römerl mit Füßen, und 6 Reisolie Gläser jedes mit einer geschnittenen figur.
11.	Ein Zimmer mit roth Damstenen Spallieren, auch von Bildhauer-Arbeith geschnitzt- und vergolten Leisten, Item ein Tisch von weissen Marmor mit von Bildhauer-Arbeith geschnitzt und fein vergoltene Fuß Gestelle : Ingleich bey denen 2 Fenstern 4 Damastene Fürhäng mit gleichfärbig seiden Schnüren und Quasten: Item 6 Schlaff- und 4 Taboret-Sessel mit gleichen Damast überzogen, mit Fuß-Gestehlen von glatter Bildhauer-Arbeith, dann 1 Spiegl an der Mauer fest gemachet, mit einer fein vergolten Ram
12.	Ein Zimmer mit grau Damastene Spallieren, so mit geschnitzt und gut vergolten Leisten eingefast: Ingleich befinden sich oberhalb denen 3 Thüren von Bilhdhauer-

fol. 4, verso

	Arbeith geschnitzte Supra-Porten, 3 fein gemahlene Blumen Stücklein, Item seynd die 2 Fenster mit 4 Damastenen grünen Fürhänge, samt dergleichen seidene Schnüren, und Quasten bekleidet: Ferners befindet sich allda ein von Damastüberzogen und zusammengelegte Bethstatt mit goldenen Porten, und einen dergleichen Baldachin dann ein schwarz laquirter Tisch mit dergleichen von Bildhauer-Arbeith geschnitzt Gestehl, nebst 6 Schlaf-Sessel, und 4 Taboret-Sessel, mit schwarz laquirten Überzug und eben solche Fuß-Gestehlen, von welchen 10 Sesseln ein jeder mit einer grün Leinwahnthenen Decken überfüllet ist, Item 1
--	--

	grosser Stiegl in einer von Bildhauer-Arbeith verfertigt fein vergoltet- und an die Marmor Fuß gemachten Ramn.
13.	Ein Cabinet, mit einer von allerhand Figuren belegt- und weiß laquirten Spallier, nebst einer eben dergleichen Spanischen Wand, dann ist das Fenster mit 2 Fürhängen von blauen Taffet und vergolten Fuß-Gestehlen, nebst einer grossen Soffa und 6 Taboret-Sesseln mit gemahlen-Indianisch-Seydenen Überzug, auch blau laquirt- und vergoldten Fuß-Gestehln:
14.	Folget der Eingang in die Kirchen, Chor, und darneben befindliche Oratorium
15.	Linker Hand des Speis-Saals ein Seiten-Cammerl, worinnen ein S:V: grosser Leib-Sessel

fol. 5, recto

16.	Ein zimmer mit roth- und allerhand-färbig-Seyden-Zeugenen Spallieren, so mit geschnitzten fein vergoldten Leisten eingefast, Item ein grosser und 2 kleine Tische von Achat-Stein mit von Bildhauer-Arbeith und vergoldten Fuß-Gestehlen, Ingleichen befinden sich bey denen 2 Fenstern 4. Roth Taffete Vorhäng mit dergleichen seydenen Schnüren und Quasten. Item 6 Schlaff- und 4 Taboret-Sessel von obbemelten Seydene Spallier-Zeug, mit Gestehlen von glat geschnittener Bildhauer-Arbeith, dann ein grosser Aufhang-Spiegl.
17.	Ein Zimmer mit gelben Damst spallieret, und mit von Bildhauer-Arbeith geschnitz vergoldten Leisten eingefast, bey denen 2 Fenstern befinden sich 4 Vorhäng von gelb-abgenutzen Tafft mit gelb seydenen Schnüren und Quasten, Item ein grosser und zwey kleine Tisch von schwarzen Marmor, jeder mit einen schwarz und gelb einglegten Fuß-Gestehl. Ingleich ein kleines blau und weiß laquirtes Tischl, dann 3 deto hölzerne Chocollat-Tätzl, und 4 Raiffel, Item 2 Schlaff- 6 Laih, und 4 Taboret-Sesseln, mit gelben Roll Taffet überzogen, durchaus ein grosser Aufhang Spiegl.

18.	Ein Zimmer mit roth laquirt und gemahlten Spallier, so in Bildhauer-Arbeith geschnitz, und fein vergoldten Leisten eingefast, bey denen 2 Fenstern befind. sich 4 von weissen Indianischen Zeug gemahlt- schr.
-----	--

fol. 5, verso

	abgenuzte Vorhäng mit roth seydenen Thüren und Quasten, item ein grosser Marmor-steinerner Tisch, und 2 deto kleinere Tische von Achat, alle 3 mit von Bildhauer-Arbeith geschnitz- fein vergoldten Gestehlen: Ferners ein grosser roth laquirter Tisch, samt 2 Schlaff- 4 Laihn- und 4 Taboret-Sesseln, deren Gestelln durchaus samt dem Überzug roth laquirt seynd, dann ein grosser Aufhang-Spiegl
19.	Ein Zimmer mit fein gemahlener Spallier, und einem grossen Spiegl, so in einer fein vergolten Ram in die Marmor fest gemacht, und oberhalb dessen ein kleiner Oval-Spiegl auch in einer vergolten Ram an die Mauer fest gemacht, dann ein grosser Marmor steinerner Tisch, und 2 kleine Tischl von Achat, jedes von Bildhauer-Arbeith geschnitz vergoldten Fuß-Gestehlen, ein grosses Canapée nebst 2 Schlaff, 4 Laihn, und 4 Taboret-Sesseln, alle mit gestreiften Zeug bezogen, und von Bildhauer-Arbeith geschnitz, und fein vergolten Fuß-Gestehlen, Item ein schön gestrickter Camin-Chierme mit einen vergoldten Gestehl und grau zeugenen Überzug: In dem Camin befinden sich Feuer-Hund von Messing und Eisen; 1 Feuer Gabel, 1 Schier-Hagen, und 1 Feuer-Schaukel, bey denen 3 Fenstern seyend 6 Stück sehr abgenuzte Vorhäng von Indiani. grün Zeug samt so viel seydene Schnüren und Quasten, rechter Hand eine mamrorierte Bethstatt.

fol. 6, recto

20.	Ein Spiegl-Cabinet mit gemahlt -Chinesischen Spalliern und 14 Stück doppelten Spiegl, welche in die Thür und Mauer fest gemachet, dann 2 weiß Marmorne Tisch, samt 2 roth laquirt fein vergoldten Fuß-Gestehlen, Item 2 Canapées und 8 Taboret-Sesseln mit Indianisch gemahlten Überzug, gleichfalls roth laquirten fein vergoldten Fuß-Gestehlen.
21.	Folget ein gross Altonen, durchaus mit Kupfer bedeckt.

22.	Von dannen über eine Schnecken-Stiegen hinauf ein Lust-Haus, und eine herumgehende Gallerie, das Tach durchaus mit Kupfer bedeckt.
23	Auf der Seiten gegen über des Schloßes, ein eben dergleichen Altonen mit Kupfer bedeckt
24.	Ingleichen über eine Stiegen ein dem obigen ganz gleichformiges Lust-Haus und Gallerie auch mit Kupfer bedeckt: in dessen Lust-Haus ist auch ein Billiar ohne Hobl und Kugl.
25 et 26.	Unter denen zwey Haupt-Stiegen in dem Schloß befinden sich zwey gewölbte Cammerl, worinnen 1 Eisernes Stangel-Gätter zu dem neuen Stall, verschiedene Eiserne Klampfen, und Braun-Büschen, 1 Bleih-Löffl, 2 Löth-Kölbn, etwas Zinn, eine bleyherne Röhren, und ein Kupferner Wasser-Seiger befindlich ist
27.	Ausser dem Schloß in dem ersten grossen Hof ein Glas-Häußl, worinnen durch den Winter das Blumen-Werck aus dem Garten conserviert wird.

fol. 6, verso

28.	Dazu gehöret die um das Schloß und Garten befindliche Mauer, samt Garten und Aleé, und 3 Teichl, nebst einen unzugewandten.
29.	Dann in ganzen Schloß Challu-Fenster
30.	Endlichen befindet sich nächst der Würts-Haus-Mauer ein von Holz aufgeführter Zeug-Cammer worinnen nachfolgende Bau-Gerätschaften vorfindig seynd: 12 gebrauchte Scheib-Truchen, 10 neue Scheib-Truchen mit so vill neuen Rädln, 25 Stückh alt und neue Faß-Schaukeln, 21 Krampen, verschiedene Krampen-Stille, einige Federn zu denen Krampen, 2 Hand-Hacken, 12 Mälter-Schäffel, 15 verkehrte Klampfen, 1 Zug-Sage, 2 Hand-Sagen, 2 Eiserne Schlegel, 6 Brechstangen, 1 Stemm-Eisen, 1 Zang, 1 Raffel, 1 Raiff-Messer, 15 verkehrte Klampfen zwey Schuch lang: item 2 ordinari Klampfen, 1 Hampl-Bamth, 6 Kieferne Laaden, 2 Clafter lang, 3 Stück lerbäumene Schlüssen.

	Dann seynd beyläuffig 10 Stück Mauer Ziegl, 8 Muth abgelöster Kalch, das Gerüst-Holz, und ein Mitten in Hof ligender Lirchbaum übergeben worden.
	Schloß Braitenfurth den 19 Aug. 766.
	Inventarium Über das Schloß zu Braitenfurth und die dahin gehörigen Mobilien, und anderen Fahnussen, so der Kaiserl. Königl: in Mildten Stiftungs-Sachen aufgestellten Hof Comission von dem Kaiserl. Königl: Hof-Bau-Amt untern 13 August 1766 übergeben worden

Folgen Abbildungen des Originaldokuments:

[illegible]

- mit chrysolinischer Aufschrift, einem reinen mit Vell ungeschliffen
 Längs- und in beiden Enden befeuert, 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

- Anteich von Suezke supra-Porten, 3. ein ymnestann Rinn
 Dinstun, dem Suezke 4. ein Star mit 4. Damastun
 ymnestann Suezke, samt chynlunfou Suezke Suezke
 und Maeston beklagt: Suezke beklagt Suezke und
 von Damast ubanzogen und zu Suezke Suezke
 mit gelbtem Suezke, und einem chynlunfou Suezke
 einem um Suezke Suezke Suezke mit chynlunfou von
 belisun Suezke Suezke Suezke, nach 10. Suezke
 Suezke, und 4. Taboret-Suezke, mit Suezke Suezke
 ubanzogen und ein Suezke Suezke Suezke, von Suezke
 10. Suezke und jach mit einem um Suezke Suezke
 Suezke ubanzogen, dem Suezke Suezke in einer
 von belisun Suezke Suezke Suezke Suezke
 und zu den Suezke Suezke Suezke Suezke.
12. ein Cabinet, mit einem von Suezke Suezke Suezke
 und Suezke Suezke Suezke, nach 10. Suezke Suezke
 Suezke Suezke Suezke, dem ist Suezke Suezke mit
 4. Suezke Suezke Suezke Suezke und Suezke Suezke
 Suezke, und Suezke Suezke Suezke, und Suezke Suezke
 Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke, mit
 Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke
 nach 10. Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke
 mit Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke
 Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke.
14. folgt der Suezke in den Suezke, Suezke, und Suezke
 Suezke Suezke Suezke.
15. Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke
 Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke Suezke.

16. Ein Zunder mit roth- und ellensandfarbig-läzigen Zunder.
 gewunden Hellianon, so mit gelbfarbten fein harzvoltem
 Leisten eingetaucht, Item ein grobger und 1. kleine
 Tasse von Achat. Item mit von weißer Leinwand
 geschnitten und harzvoltem Fuß- und Halsband; Jungfrauen
 befeuchten auf bey einem 1. sandtem 4. roth- und 1. weiß
 spring mit eingeweichten sandtem Gewand und Quasten;
 Item 1. Fle. 1. und 4. Taboret. Tasse von edelmalem
 sandtem Hellianon-Zunder, mit eisenfarbtem von gelb
 geschnittenen weißer Leinwand, einem ein grobger
 Aufspring Spritz.

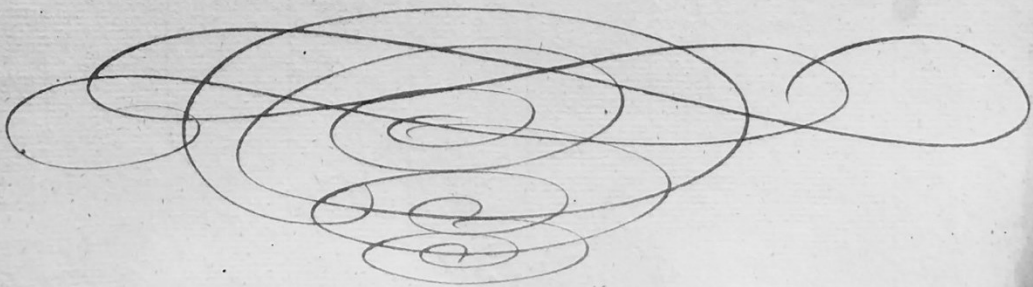
17. Ein Zunder mit gelben Semast, Hellianon, und mit von
 weißer Leinwand geschnitten harzvoltem Leisten eingetaucht,
 Item, bey einem 1. sandtem befeuchten Fuß 4. Konfing
 von gelb- und weißer Leinwand mit gelb sandtem
 Gewand und Quasten; Item ein grobger und 1. grobger
 kleine Tasse von schwarzen Marmor, jeder mit einem
 schwarz und gelb eingetauchten Fuß- und Halsband; Jungfrauen
 ein kleines blum und 1. weiß 1. Laquiert Tasse, einem
 1. klein polirten Chocolate Tasse, und 4. kleine;
 Item 1. Fle. 1. C. Leinwand, und 4. Taboret. Tassen,
 mit gelbem Fell der das überzogen, einem mit
 eisenfarbtem von eisenfarbtem Leinwand; Jungfrauen ein
 grobger Aufspring Spritz.

18. Ein Zunder mit roth Laquiert und yamrechten Hellianon,
 so in weißer Leinwand geschnitten, und fein harzvoltem
 Leisten eingetaucht, bey einem 1. sandtem befeuchten
 Fuß 4. von weißer sandtem Gewand yamrechten

47. Langer ein Glas mit ein wenig warmen Wasser
einen 3. - 4. Tag, vor dem Einsetzen des
132. - 133. und dem Einsetzen conservirt
werden.

Inventarium

Inventarium
Über das Schloss zu Trautenburg, und die
darin befindlichen Mobilien und andern Sachen,
so der Herr v. Trautenburg in seinen Besitz
übergeben, hat den Hof-Comissionen von ihm
Hof-Com. Amt unterm 19 Augusti 1766.
übergeben worden.



Literaturverzeichnis

Appuhn-Radtke

Sibylle Appuhn-Radtke, *Innovation durch Tradition. Zur Aktualisierung mittelalterlicher Bildmotive in der Ikonographie der Jesuiten*, in: Herbert Karner/Werner Telesko (Hg.), *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien 2003, S. 243-259.

Aurenhammer 1965

Hans Aurenhammer, *Martino Altomonte*, Wien/München 1965.

Baum 1964

Elfride Baum, *Giovanni Giuliani*, Wien/München 1964.

Berger 2016

Eva Berger, *„Viel herrlich und schöne Gärten“. 600 Jahre Wiener Gartenkunst*, Wien/Köln/Weimar 2016.

Brandhuber 2010

Christoph Brandhuber, *Zur Ikonographie des Caesar-Zyklus in der Residenzgalerie Salzburg*, in: Roswitha Juffinger (Hg.), *Residenzgalerie Salzburg. Gesamtverzeichnis der Gemälde*, Salzburg 2010, S. 400–433.

Dehio-Handbuch 2003

Günther Buchinger (Hg.), *Wien. I. Bezirk - Innere Stadt*, Horn/Wien 2003.

Büsching 1771

Anton Friedrich Büsching, *Neue Erdbeschreibung dritten Theils*, Bd. 1, Hamburg 1771⁵.

Čtvrtník 2011

Mikuláš Čtvrtník, *Geistesgeschichte in den tschechischen Ländern: Zdeněk Kalista und die „Duchové dějiny“*, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 63, 1, 2011, S. 61–87.

Dézallier D'Argenville 1709

Antoine Joseph Dézallier D'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage ...*, Paris 1709.

Diözesanmuseum St. Pölten 2007

Diözesanmuseum St. Pölten (Hg.), *Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694-1757*, (Kat. Ausst., Diözesanmuseum St. Pölten, Sonderausstellung 2007), St. Pölten 2007.

Etzlstorfer 2002

Hannes Etzlstorfer, *Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen*, (Kat. Ausst., Salzburger Barockmuseum, 14. Mai bis 15. September 2002), Salzburg 2002.

Ferguson 1954

George Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York 1954.

Filip 2003

Ales Filip, *Zur Verbreitung der Wiener Barockarchitektur in Europa. Anton Erhard Martinelli und seine Bauherren*, in: *Aus der Geschichte Österreichs in Mitteleuropa*, Wien 2003, S. 76–129.

Fleischer 1932

Julius Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790*, Wien 1932.

Griseri 1989

Andreina Griseri, *Das Jagdschloß Stupinigi bei Turin*, Herrsching 1989.

Groß 1752

Johann Gottfried Groß (Hg.), *Auszug aus der neusten Weltgeschichte*, 1752.

Güntherová 1969

Alžbeta Güntherová (Hg.), *Súpis pamiatok na Slovensku, R–Ž*, Bd. 3, Bratislava 1969.

Gutkas 1985

Karl Gutkas (Hg.), *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, Salzburg/Wien 1985.

Hagedorn 1755

Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettre à un amateur de la peinture avec des éclaircissements historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux, qui le composent*, Dresden 1755.

Hätzl um 1720

Johann Georg Hätzl. *Gantz neu-Kunstreich-erfundene Parterres, Boscagen, Perspectiv*, um 1720.

Heinzl 1964

Brigitte Heinzl, *Bartolomeo Altomonte*, Wien/München 1964.

Herzogenberg/Paleczek 2009

Johanna von Herzogenberg/Raimund Paleczek, *Johannes von Nepomuk*, in: Stefan Samerski (Hg.), *Die Landespatrone der böhmischen Länder. Geschichte, Verehrung, Gegenwart*, Paderborn 2009, S. 109–122.

Hochedlinger/Mata/Winkelbauer 2019

Michael Hochedlinger, Petr Mata, Thomas Winkelbauer (Hg.), *Verwaltungsgeschichte der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, Bd. 1/1, Wien 2019.

Howald 2011

Christine Howald, *Der Fall Nicolas Fouquet. Mäzenatentum als Mittel politischer Selbstdarstellung 1653-1661*, München 2011.

Ilg 1887

Albert Ilg, *Schloss Breitenfurt bei Wien*, in: *Berichte und Mitteilungen der k. k. Central-Comission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, Jg. 13, neue Folge, Wien 1890, S. XXV-XXX.

Ilg 1890

Albert Ilg, *Zur geschichte des Schlosses Breitenfurt*, in: *Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereins zu Wien*, Bd. 26, Wien 1890, S. 212–217.

Institut für Österreichkunde 2004

Institut für Österreichkunde (Hg.), *Österreich in Geschichte und Literatur*, Bd. 48, Wien 2004.

Irmscher 1991

Günter Irmscher, *Das Laub- und Bandlwerk – Zur Geschichte eines vergessenen Ornaments*, in: Salzburg Museum (Hg.), *Barockberichte. Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 3, Salzburg 1991, S. 73–116.

Josephinische Landesaufnahme

ÖStA (Hg.), *Josephinische Landesaufnahme (1763-1787). Österreich unter der Enns*, [B IX a 242], (23.03.2020), URL: <https://mapire.eu/de/map/firstsurvey-lower-austria/>.

Kais. Kön. heraldische Gesellschaft „Adler“ 1891

Kais. Kön. heraldische Gesellschaft „Adler“ (Hg.), *Monatsblatt des Heraldisch-Genealogischen Vereines „Adler“*, Bd. 3, Wien 1891.

Kilian 1971

Herbert Kilian, *Der Eustachiusaltar in der Wallfahrtskirche zu Mariabrunn*, in: *Unsere Heimat*, 1971, S. 8–16.

Knab 1977

Eckhart Knab, *Daniel Gran*, Wien 1977.

Kobald 1924

Karl Kobald, *Schloss Schönbrunn*, Wien 1924.

Kronbichler 2007

Johann Kronbichler, *Die künstlerische Stellung Daniel Grans*, in: Diözesanmuseum St. Pölten (Hg.), *Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694-1757*, (Kat. Ausst., Diözesanmuseum St. Pölten, Sonderausstellung 2007), St. Pölten 2007, S. 44–55.

Küchelbecker 1732

Johann Basilius Küchelbecker, *Allerneueste Nachricht vom Römisch-Käyserl. Hofe. Nebst einer ausführlichen Historischen Beschreibung der Kayserlichen Residentz-Stadt Wien, und der umliegenden Oerter*, Hannover 1732.

Levillain 2002

Philippe Levillain (Hg.), *The papacy. An encyclopedia*, Bd. 2, New York 2002.

Lietzmann 1987

Hilda Lietzmann, *Das Neugebäude in Wien. Sultan Süleymans Zelt– Kaiser Maximilians II. Lustschloß*, München 1987.

Lyons 2019

John D. Lyons (Hg.), *The Oxford Handbook of the Baroque*, New York 2019.

Matsche 1981

Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, Berlin/New York 1981.

Meißner 1983

Günter Meißner, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 15, München/Leipzig 1983.

Mitterdorfer 1725

Sebastianus Mitterdorfer, *Feriae Aestivae Rhetorum Viennensium ...*, Wien 1725.

Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien 1888

Pfarrkirche in Breitenfurt in: *Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien*, Jg. 5, Bd. 2, Nr. 10, 1888, S. 56.

Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien 1890

Wiederherstellung der Pfarrkirche in Breitenfurt in: *Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien*, Jg. 7, Bd. 3, Nr. 5, 1890, S. 27.

Müller 1961

Iso Müller, *Frauen rechts, Männer links. Historische Platzverteilung in der Kirche*, in: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde (Hg.), *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, Bd. 57, Basel 1961, S. 65–81.

Neubauer 1966

Erika Neubauer, *Lustgärten des Barock*, Salzburg 1966.

Norris 1999

Herbert Norris, *Ancient European costume and fashion*, Portland 1999.

Oppeker 2012

Walpurga Oppeker, *Johannes von Nepomuk-Bruderschaften in Österreich unter der Enns im Bereich der Bistümer Passau und Wien*, in: *Unsere Heimat*, Jg. 83, Bd. 3–4, 2012, S. 151–198.

Österreichische Galerie Belvedere 1993

Österreichische Galerie Belvedere, *Georg Raphael Donner 1693-1741*, (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, 173. Wechselausstellung), Wien 1993.

Österreicher 1972

Franz Österreicher, *Aus unserer Heimat. Breitenfurt und Laab*, Jg. 5, Nr. 59, 1972.

Pigler 1929

Andreas Pigler, *Georg Raphael Donner*, Leipzig 1929.

Poeschel 2014

Sabine Poeschel, *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt 2014⁵.

Polleross 1987

Friedrich Polleross, *Sonnenkönig und Österreichische Sonne*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 40, Wien 1987, S. 293–256.

Rizzi 1980

Wilhelm Georg Rizzi, *Das Kirchnersche Schloß in Breitenfurt*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 33, Wien 1980, S. 191-194.

Rizzi 1981

Wilhelm Georg Rizzi, *Der Tiroler Barockbaumeister Christian Alexander Oedtl*, in: *Das Fenster. Tiroler Kulturzeitschrift*, 28, Innsbruck 1981, S. 2821-2851

Rizzi 2001

Wilhelm Georg Rizzi, *Das Kirchnersche Schloß Breitenfurt und seine Ausstattung. Die Fresken*, in: Salzburg Museum (Hg.), *Barockberichte. Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 31, Salzburg 2001, S. 92–100.

Rizzi 2007

Wilhelm Georg Rizzi, *Werle und Gran*, in: Diözesanmuseum St. Pölten (Hg.), *Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694-1757*, (Kat. Ausst., Diözesanmuseum St. Pölten, Sonderausstellung 2007), St. Pölten 2007, S. 18–43.

Ronzoni 2001

Luigi Ronzoni, *Das Kirchnerische Schloß Breitenfurt und seine Ausstattung. Gregor Wilhelm von Kirchner und die Apotheose Kaiser Karls VI. von Georg Raphael Donner*, in: Salzburg Museum (Hg.), *Barockberichte. Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 31, Salzburg 2001, S. 101 – 116.

Sailer 1943

Leopold Sailer, *Die Stuckateure Wiens*, Wien/München/Brünn 1943.

Samerski 2009

Stefan Samerski, *Wenzel*, in: Stefan Samerski (Hg.), *Die Landespatrone der böhmischen Länder. Geschichte, Verehrung, Gegenwart*, Paderborn 2009, S. 243–262.

Schemper-Sparholz 1997

Ingeborg Schemper-Sparholz, *Graubündner Stuckateure in Österreich*, in: Michael Kühnenthal (Hg.), *Graubündner Baumeister und Stuckateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum*, Locarno 1997, S. 339–362.

Schlosser 1910-11

Julius von Schlosser, *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 29, Wien/Leipzig 1910-11, S. 171–258.

Schmidl 1839

Adolf Schmidl, *Wien's Umgebungen auf zwanzig Stunden im Umkreise*, Bd. 3, Wien 1839.

Schmitt 2019

Helmuth Schmitt, Historisches Breitenfurt. Zeitschrift für die Geschichte des oberen Liesingtals, Jg. 2, 7, Wiener Neudorf 2019.

Schmitt 2020

Helmuth Schmitt, Historisches Breitenfurt. Zeitschrift für die Geschichte des oberen Liesingtals, Jg. 3, 12, Wiener Neudorf 2019.

Schoenig 2016

Steven A. Schoenig, *Bonds of Wool. The Pallium and Papal Power in the Middle Ages*, Washington D. C. 2016.

Schroeter Gothein 2014

Marie Luise Schroeter Gothein/Walter P. Wright (Hg.), *A History of Garden Art. From the Earliest Times to the Present Day*, Bd. 2, Cambridge 2014.

Schwarz 1985

Mario Schwarz, *Die Ausbildung der österreichischen Barocklandschaft*, in: Karl Gutkas (Hg.), *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, Salzburg/Wien 1985, S. 301–312.

Schweickhardt 1832

Franz Xavier Joseph Schweickhardt, *Darstellung des Erzherzogthums Oesterreich unter der Ens*, Bd. 1, Wien 1832.

Seeger 1999

Ulrike Seeger, *Marly und Rom in Wien. Zur Konzeption des Gartenpalais Schönborn in Wien*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 62, München/Berlin 1999, S. 366–393.

Sommer-Mathis 2020

Andrea Sommer-Mathis, *Barockes Kulissen- und Maschinentheater*, in: Scharrer/ Laß/ Müller (Hg.), *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa. Hof – Oper – Architektur*, Heidelberg 2020, S. 231–266.

Telesko 2002

Werner Telesko, *Bemerkungen zu einigen ikonographischen Aspekten von Martino und Bartolomeo Altomonte*, in: Hannes Etlstorfer, *Martino und Bartolomeo Altomonte. Ölskizzen und kleine Gemälde aus österreichischen Sammlungen*, (Kat. Ausst., Salzburger Barockmuseum, 14 Mai bis 15 September 2002), Salzburg 2002, S. 61–78.

Trotha 2012

Hans von Trotha, *Gartenkunst. Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, Berlin 2012.

Twerdy 1980

Wilhelm Twerdy, *Schloß Breitenfurt*, in: Marktgemeinde Breitenfurt (Hg.), *Breitenfurt und seine Geschichte*, Breitenfurt 1980, S. 102–140.

Twerdy 1986

Wilhelm Twerdy/ Marktgemeinde Breitenfurt (Hg.), *Gregor Wilhelm Kirchner. Festschrift zum 250. Todestag des Begründers der heutigen Pfarrkirche St. Johann in Breitenfurt*, Breitenfurt 1986.

Überlacker 2003

Franz Überlacker, *Das geschichtliche Umfeld der Künstlerfamilie Altomonte*, in: Stift Seitenstetten (Hg.) *Illusion & Illustration. Altomonte*, (Kat. Ausst., Stift Seitenstetten, Sonderausstellung 2003), Seitenstetten 2003, S. 13–32.

Vocelka 2010

Karl Vocelka, *Österreichische Geschichte*, München 2010³.

Weiß 1867

Karl Weiß, *Geschichte der öffentlichen Anstalten, Fonde und Stiftungen für die Armenversorgung in Wien*. Bd. 2, Wien 1867.

Werner 1992

Jakob Werner, *Santino Bussi. 1664-1736*, unpubl. Diplomarbeit, Universität Wien 1992.

Wiener Zeitung 16.09.1789

Wiener Zeitung, Nro. 14, Wien 16.09.1789.

Wiener Zeitung 01.06.1796

Wiener Zeitung, Nro. 44, Wien 01.06.1796.

Zech 2010

Heike Juliane Zech, *Kaskaden in der deutschen Gartenkunst des 18. Jahrhunderts. Vom architektonischen Brunnen zum naturimitierenden Wasserfall*, Münster/Wien 2010.

Zedier 1747

J. H. Zedier, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 52, Leipzig/Halle 1747.

Archivalien und nicht veröffentlichte Quellen

Bundesdenkmalamt, Abteilung für Niederösterreich, *Restaurierungsbericht Kuppelfresken Pfarrkirche Breitenfurt St. Johann*, durchgeführt von akad. Restaurator Mag. Karl Scherzer, 4.11.1993.

NÖLA, NÖ Reg, N-Akten, K 3348, Fasz 9, 1762-1769, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt.

NÖLA, NÖ Reg, N-Akten, K 3349, Fasz 9, 1770-1775, hl. Dreifaltigkeit und span. Spital Breitenfurt.

Pfarre Laab im Walde, Laab im Walde, Tauf-, Trauungs-, Sterbebuch 1694-1778.

Pfarre St. Johann Nepomuk, Breitenfurt, *Protocollum Beneficii Breittenfurth. Caesare Rege.*

Pfarre St. Johann Nepomuk, Breitenfurt, *Verzeichnis der Urkunden, welche die Kirche und das kaisl. königl. Benefizium zu Breitenfurt bei St. Johann von Npomuck Martyrer betreffen.*

Pfarre St. Michael, Wien, Pfarrmatriken, *Taufbuch 1725-1730.*

Pfarre St. Michael, Wien, Pfarrmatriken, *Taufbuch 1731-1733.*

Stift Melk, *Altomonte, Die Skizzenbücher der beiden Altomonte*, III/1/13-4, Bartholomäus *Altomonte*, Bd. I.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Österreichisches Staatsarchiv, AT-OeStA/AVA PKF PS I 1940, *Schloss Breitenfurt*.

Abb. 2: Salomon Kleiner (Zeichner), Johann August Corvinus (Stecher), *Das grosse Haupt-Thor mit eysernen Gitter*, in: *Wunder würdiges Kriegs- und Siegs-Lager des [...] Eugenii Francisci Herzogen zu Savoyen*, Bd. 6, Augsburg 1736, Tafel 1.

Abb. 3: Museum Breitenfurt, *Fotografie der Einsiedelei*.

Abb. 4: Salomon Kleiner (Zeichner), Georg Daniel Heumann (Kupferstecher), *Obere Cascade in dem Fürstl. Schwartzbergischen Garten*, in: *Wahrhafte und genaue Abbildung*, Bd. 5, Wien um 1735–1737, Abb. 16, Sammlung Wien Museum, CC0 <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/86716/>

Abb. 5: Bundesamt für Eich- und Vermessungswesen (Hg.), *Franziseischer Kataster. Habsburgermonarchie*, (25.02.2021), URL: <https://mapire.eu/de/map/cadastral/>

Abb. 6: Johann Bernhard Fischer von Erlach (Zeichner), Johann Adam Delsenbach (Kupferstecher), *Maison de plaisance de Mr. le Baron de Huldenberg*, in: *Anfang einiger Vorstellungen der Vornehmsten Gebäude so wohl innerhalb der Stadt als in denen Vorstädten von Wien*, Wien 1719, Tafel 27.

Abb. 7: Salomon Kleiner (Zeichner), Johann Balthasar Gutwein (Kupferstecher), *Prospect des gräfl. schönborn. Garten*, in: *Gräfl. schönbornsche Schlösser, Häuser, Gärten und Kirchen*, Würzburg um 1726–31, Tafel 1.

Abb. 8: Österreichisches Staatsarchiv, AT-OeStA/AVA PKF PS I 1940, *Schloss Breitenfurt*.

Abb. 9: Österreichisches Staatsarchiv, AT-OeStA/AVA PKF PS I 1940, *Schloss Breitenfurt*.

Abb. 10: Albert Ilg, *Zur Geschichte des Schlosses Breitenfurt*, in: *Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereins zu Wien*, Bd. 26, Wien 1890, S. 212–217, S. 213.

Abb. 11: Albert Ilg, *Zur Geschichte des Schlosses Breitenfurt*, in: *Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereins zu Wien*, Bd. 26, Wien 1890, S. 212–217, S. 215.

Abb. 12: Birgit und Peter Kainz, Fotografie des Stifterportraits Gregor Wilhelm Kirchners, Inv. 139702, in: Wien Museum (27.07.2021), URL: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/1008575/>

Abb. 13: Kristiyan Stankov, Fotografie der Kirchenfront, Kirche St. Johann, Breitenfurt.

Abb. 14: Kristiyan Stankov, Fotografie der Seitenfassade der Kirche, Kirche St. Johann, Breitenfurt.

Abb. 15: Kristiyan Stankov, Fotografie der Kindergarten-Frontfassade, Breitenfurt.

Abb. 16: Kristiyan Stankov, Fotografie der Kindergarten-Straßenfassade, Breitenfurt.

Abb. 17: Kristiyan Stankov, Fotografie der erhaltenen Futtermauer im ehemaligen Schlossgarten, Breitenfurt.

Abb. 18: Waseem Shisk, 3D Rekonstruktion des Breitenfurter Schlosses.

Abb. 19: Waseem Shisk, 3D Rekonstruktion des Breitenfurter Schlosses.

Abb. 20: Marton Kurutz, , Fotografie der Fassade, Schloss Velký Biel, in: Wiki Commons, (08.06.2021), URL: <https://web.archive.org/web/20161012213139/http://www.panoramio.com/photo/11177629>

Abb. 21: Nxr-at, Fotografie der Fassade des Wohntraktes, Schloss Vranov nad Dyjí, in: Wiki Commons, (08.06.2021), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vranov_nad_Dyj%C3%AD_Castle_07.jpg

Abb. 22: Bwag, Fotografie der Fassade, Schloss Neuwartenburg Wiki Commons, (08.06.2021), URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Timelkam_-_Schloss_Neuwartenburg_\(1\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Timelkam_-_Schloss_Neuwartenburg_(1).JPG)

Abb. 23: Bwag, Fotografie der Fassade, Pfarrkirche St. Wolfgang, Tribuswinkel, in: Wiki Commons, (08.06.2021), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tribuswinkel_-_Kirche.JPG

Abb. 24: Gothika, Grudriss, Peterskirche, Wien, in: Wiki Commons, (08.06.2021), URL: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Peterskirche_Vienna_plan.svg

Abb. 25: Salomon Kleiner (Zeichner), Johann August Corvinus (Stecher), *Grundriss des ersten oder Haup-Stocks*, in: *Wunder würdiges Kriegs- und Siegs-Lager des [...] Eugenii Francisci Herzogen zu Savoyen*, Bd. 1, Augsburg 1731, Tafel 4.

Abb. 26: Thoma Gobert, *Traité d'architecture, dédié à Louis XIV*, Paris, 1706, Tafel 40.

Abb. 27: Franz Anton Glonner, *Entwurf für ein Jesuitenkolleg*, Burghausen, Stadtarchiv, zit. nach Sibylle Appuhn-Radtke, *Innovation durch Tradition. zur Aktualisierung mittelalterlicher Bildmotive in der Ikonographie der Jesuiten*, in: Herbert Karner, Werner Telesko (Hg.), *Die Jesuiten in Wien*, Wien 2003, S. 243-259, S. 251.

Abb. 28: Johann David Steingruber, *Architektonisches Alphabeth bestehend aus 30 Rissen*, Schwabach 1773, Tafel XXVI.

Abb. 29: Fotografie der Fassade, Santiniho hostinec, (08.06.2021), URL: <https://www.hostinec-santini.cz/obnova-pamatky/#>

Abb. 30: Grundriss, Santiniho hostinec, (08.06.2021), URL: <https://www.hostinec-santini.cz/obnova-pamatky/#>

Abb. 31: Grudriss, Kirche Zelená Hora, in: Wiki Commons, (08.06.2021), URL: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Jan_Santini_Aichel_-_Zelen%C3%A1_Hora_ground_plan_1.jpg

Abb. 32: Gampe, Fotografie der Fassade, Kirche Zelená Hora, in: Wiki Commons, (08.06.2021), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zdar_Zelena_hora_37.jpg

Abb. 33: Kristiyan Stankov, Fotografie der Kuppel, Kirche St. Johann, Breitenfurt.

Abb. 34: Emil Krén, Daniel Marx (Hg.), Web Gallery of Art, (15.03.2021), URL: https://www.wga.hu/html_m/s/solimena/2/2domenic.html

Abb. 35: Kristiyan Stankov, Fotografie der Kuppel, Basilika Sonntagberg.

Abb. 36: Bwag, Fotografie der Kuppel, Nationalbibliothek, Wien, Wiki Commons, (17.03.2021), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wien_Nationalbibliothek_Kuppelfresko_des_Prunksaales.JPG

Abb. 37: Diözesanmuseum St. Pölten (Hg.), *Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694-1757*, (Kat. Ausst., Diözesanmuseum St. Pölten, Sonderausstellung 2007), St. Pölten 2007, S. 118.

Abb. 38: Daniel Gran, *Studien verschiedener Heiliger*, Inv. 26941, in: Sammlungen Online, (19.07.2021), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[26941\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[26941]&showtype=record)

Abb. 39: Fotografie der Hauptfassade, Mariä-Himmelfahrts-Kirche, Stará Boleslav in: Wiki Commons, (19.07.2021), URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PannaMariasb.jpg>

Abb. 40: Eckhart Knab, Daniel Gran, Wien 1977, Abb. 127.

Abb. 41: Daniel Gran, *Weibliche allegorische Gestalt sitzend*, Inv. 26967, in: Sammlungen Online, (20.07.2021), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[26967\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[26967]&showtype=record)

Abb. 42 Daniel Gran, *Musizierende Engel mit Orgelpositiv und Viola da Gamba*, Inv. 26960, in: Sammlungen Online, (20.07.2021), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[26960\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[26960]&showtype=record)

Abb. 43: Kristiyan Stankov, Fotografie des Innenraums, Kirche St. Johann, Breitenfurt.

Abb. 44: Kristiyan Stankov, Fotografie des Hauptaltarblatts, Kirche St. Johann, Breitenfurt.

Abb. 45: Giovanni Francesco Romanelli, *Carità di San Tommaso da Villanova*, Inv. 1200200651, in: Catalogo generale dei Beni Culturali, (20.07.2021), URL: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200200651>

Abb. 46: Kristiyan Stankov, Fotografie des Seitenaltars, St. Otmar Kirche, Mödling.

Abb. 47: Dalibri, Fotografie des Hauptaltars, Karlskirche, Wien, in: Wiki Commons, (21.07.2021), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karlskirche_-_Wien_048.jpg

Abb. 48: Kristiyan Stankov, Fotografie des Hauptaltars, Evangelische Johannes-Kirche, Timelkam.

Abb. 49: Kristiyan Stankov, Fotografie des Marienaltars, Kirche St. Johann, Breitenfurt.

Abb. 50: Helmut Schmitt, Fotografie des Verkündigungsgemäldes.

Abb. 51: Roland Noé, Fotografie des Hauptaltarblatts, Minoritenkirche, Linz, in: Kathopedia, (21.07.2021), URL: <http://www.kathopedia.com/index.php?title=Datei:MinoritenkircheLinzHochaltar.jpg>

Abb. 52: Kristiyan Stankov, Fotografie des Kreuzigungsaltars, Kirche St. Johann, Breitenfurt.

Abb. 53: Stift Melk, Altomonte, *Die Skizzenbücher der beiden Altomonte*, III/1/13-4, Bartholomäus Altomonte, Bd. I, Blatt 55.

Abb. 54: Martino Altomonte, *Kruzifix mit Maria Magdalena*, Inv. 4204, in: Sammlung Belvedere, (21.07.2021), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/2998/kruzifixus-mit-maria-magdalena>

Abb. 55: Bartolomeo Altomonte, *Magdalena unterm Kreuz*, Inv. 27123, in: Sammlung Online, (21.07.2021), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[27123\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[27123]&showtype=record)

Abb. 56: Kristiyan Stankov, Fotografie des Altarblatts der Grudemann Kaplle, Stift Wilhering.

Abb. 57: Kristiyan Stankov, Fotografie einer Stuckfigur, Kirche St. Johann, Breitenfurt.

Abb. 58: Kristiyan Stankov, Fotografie einer Stuckfigur, Kirche St. Johann, Breitenfurt.

Abb. 59: Kristiyan Stankov, Fotografie einer Stuckfigur, Kirche St. Johann, Breitenfurt.

Abb. 60: Kristiyan Stankov, Fotografie einer Stuckfigur, Kirche St. Johann, Breitenfurt.

Abb. 61: Kristiyan Stankov, Fotografie einer Stuckfigur, Kirche St. Johann, Breitenfurt.

Abb. 62: Giovanni Giuliani, Evangelist Matthäus, Inv. 4121, in: Sammlung Online, (21.07.2021), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/2915/der-evangelist-matthaus>

Abb. 63: Giovanni Giuliani, Evangelist Lukas, Inv. 4122, in: Sammlung Online, (21.07.2021), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/2916/der-evangelist-lukas>

Abb. 64: Giovanni Giuliani, Evangelist Markus, Inv. 4151, in: Sammlung Online, (21.07.2021), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/2945/der-evangelist-markus>

Abb. 65: Giovanni Giuliani, Evangelist Johannes, Inv. 4123, in: Sammlung Online, (21.07.2021), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/2917/der-evangelist-johannes>

Abb. 66: Kristiyan Stankov, Fotografie der Stuckdekoration, Kirche St. Johann, Breitenfurt.

Abb. 67: BSonne, Fotografie der Stuckdecke, Pfarrkirche Maria Geburt, Maria Ponsee, in: Wiki Commons, (21.07.2021), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_Ponsee_Pfarrkirche02.jpg

Abb. 68: Kristiyan Stankov, Fotografie der Stuckdekoration über dem Hauptaltar, Kapelle Schloss Hof.

Abb. 69: Kristiyan Stankov, Fotografie der Stuckmedaillons mit Allegorien, Kapelle Schloss Hof.

Abb. 70: Kristiyan Stankov, Fotografie der Sakristei, Kirche St. Johann, Breitenfurt.

Abb. 71: Kristiyan Stankov, Fotografie Eustachiuskapelle, Wallfahrtskirche Mariabrunn.

Abb. 72: Kristiyan Stankov, Fotografie der Wachsbüste, Kirche St. Johann, Breitenfurt.

Abb. 73: Julius von Schlosser, Thomas Medicus, *Tote Blicke: Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*, Berlin/Boston 1995, S. 74.

Abb. 74: Kristiyan Stankov, Fotografie des Stiegenhauses, Schloss Eckartsau.

Abb. 75: Bartolomeo Altomonte, Antiker Götterhimmel, Inv. KS- 8954, in Landessammlungen Online, (26.07.2021), URL: <https://www.online.landessammlungen-noe.at/objects/94718/antiker-gotterhimmel>

Abb. 76: Brigitte Heinzl, Bartolomeo Altomonte, Wien/München 1964, Abb. 6.

Abb. 77: Daniel Gran, *Allegorie auf den Tagesanbruch*, Inv. 5866, in: Sammlung Online, (21.07.2021), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/4616/allegorie-auf-den-tagesanbruch>

Abb. 78: Georg Raphael Donner, Apotheose Karls VI., Inv. 4216, in: Sammlung Online, (21.07.2021), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/3010/apotheose-karls-vi>

Abb. 79: Luigi Ronzoni, *Das Kirchnerische Schloß Breitenfurt und seine Ausstattung. Gregor Wilhelm von Kirchner und die Apotheose Kaiser Karls VI. von Georg Raphael Donner*, in: Salzburg Museum (Hg.), *Barockberichte. Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 31, Salzburg 2001, S. 101 – 116, Abb. 5.

Abb. 80: Fritz Kleisli, Fotografie der Statue Kaiser Karls VI. als Hercules Musrum, Nationalbibliothek, Wien.

Abb. 81: Luigi Ronzoni, *Das Kirchnerische Schloß Breitenfurt und seine Ausstattung. Gregor Wilhelm von Kirchner und die Apotheose Kaiser Karls VI. von Georg Raphael Donner*, in: Salzburg Museum (Hg.), *Barockberichte. Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 31, Salzburg 2001, S. 101 – 116, Abb. 6.

Abb. 82: Wilhelm Georg Rizzi, *Das kirchnersche Schloß Breitenfurt und seine Ausstattung Die Fresken*, in: Salzburg Museum (Hg.), *Barockberichte. Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 31, Salzburg 2001, S. 92–100, Abb. 4.

Abb. 83: Wilhelm Georg Rizzi, *Das kirchnersche Schloß Breitenfurt und seine Ausstattung Die Fresken*, in: Salzburg Museum (Hg.), *Barockberichte. Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 31, Salzburg 2001, S. 92–100, Abb. 5.

Abb. 84: Kristiyan Stankov, Fotografie des Stucks im einzig erhaltenen Zimmer des Schlosses, Kirche St. Johann, Breitenfurt.

Abb. 85: Christoph Brandhuber, *Caesare Duce. Zur Ikonographie des Caesar-Zyklus in der Residenzgalerie Salzburg*, in: Roswitha Juffinger (Hg.), *Residenzgalerie Salzburg. Gesamtverzeichnis der Gemälde*, Salzburg 2010, S. 400–433, S. 421.

Abbildungen

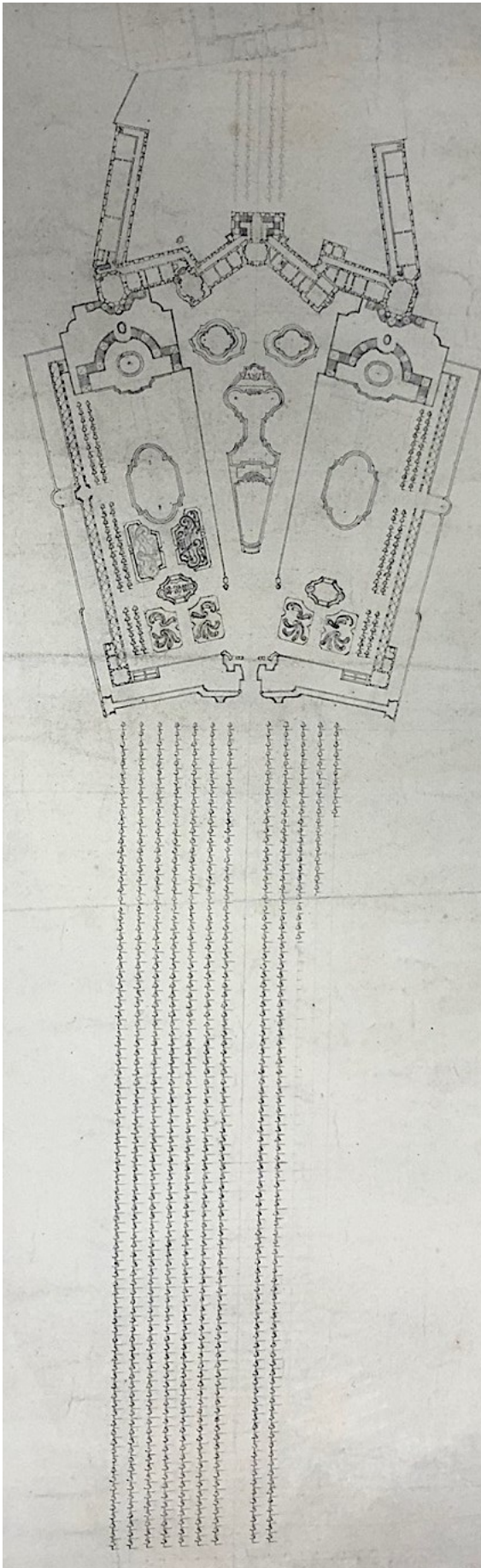


Abb. 1: Ansicht der Gesamtanlage des Schlosses Breitenfurt, Bleistift auf Papier, um 1750, österreichisches Staatsarchiv.

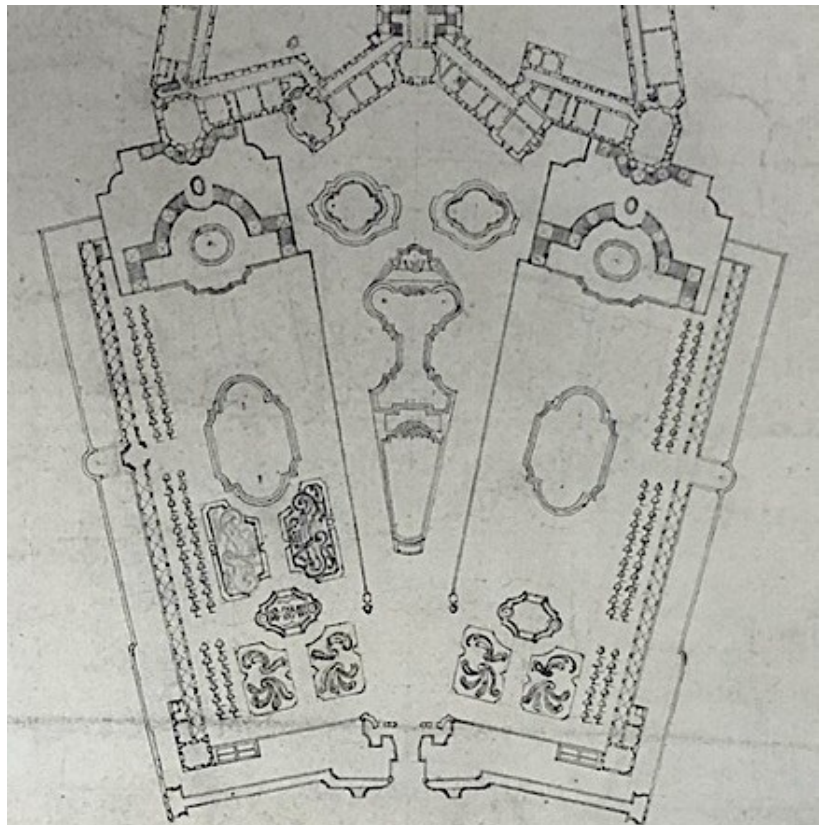


Abb. 1a (Ausschnitt).

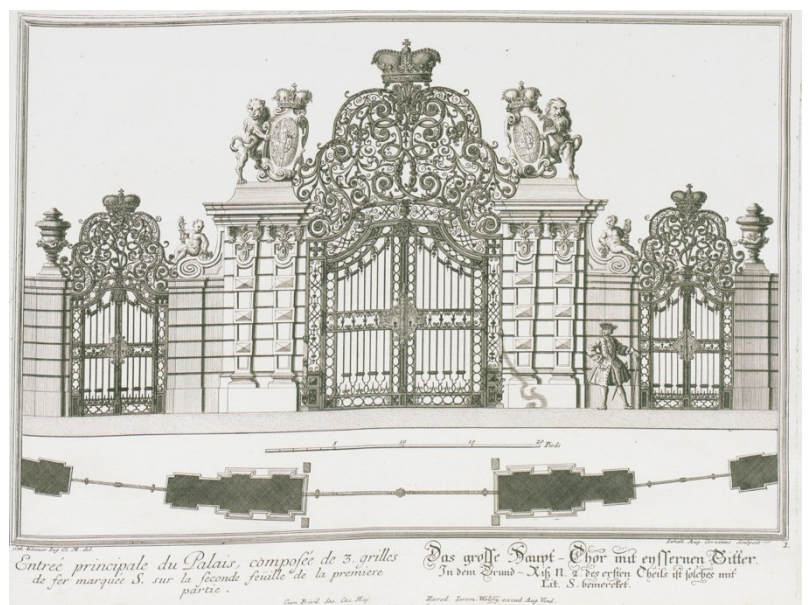


Abb. 2: Salomon Kleiner, Grund- und Aufriss des Haupttors des Schlosses Belvedere, Kupferstich, 1736.



Abb. 3: Ehemalige Einsiedelei des Schlosses Breitenfurt, Fotografie, Ende des 19. Jahrhunderts, Museum Breitenfurt.

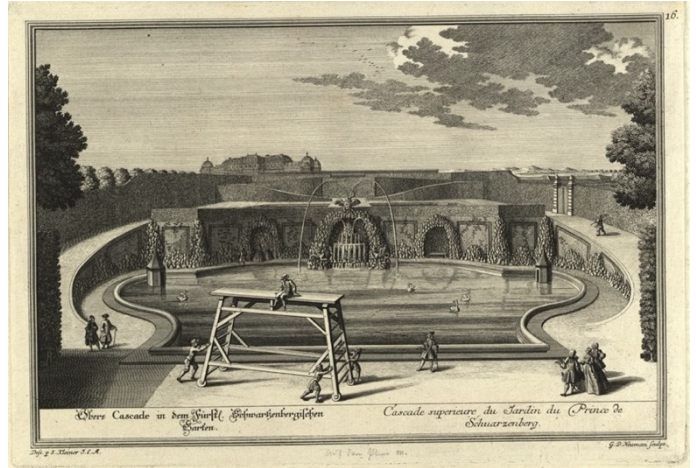


Abb. 4: Salomon Kleiner, *Obere Cascade in dem Fürstl. Schwarzenbergischen Garten*, Kupferstich, um 1735–1737.

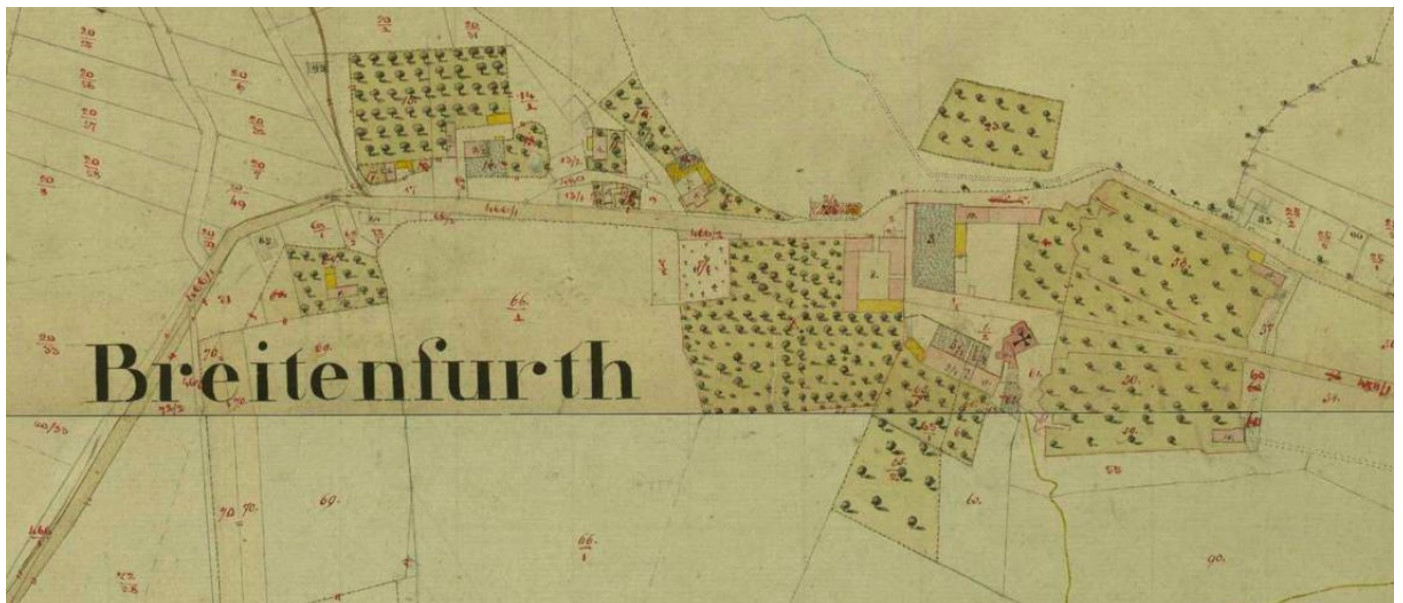


Abb. 5: Franziszeischer Kataster, Breitenfurt, 1819.



Abb. 6: Joseph Emanuel Fischer von Erlach, *Lustschloss Huldberg*, Kupferstich, 1715.

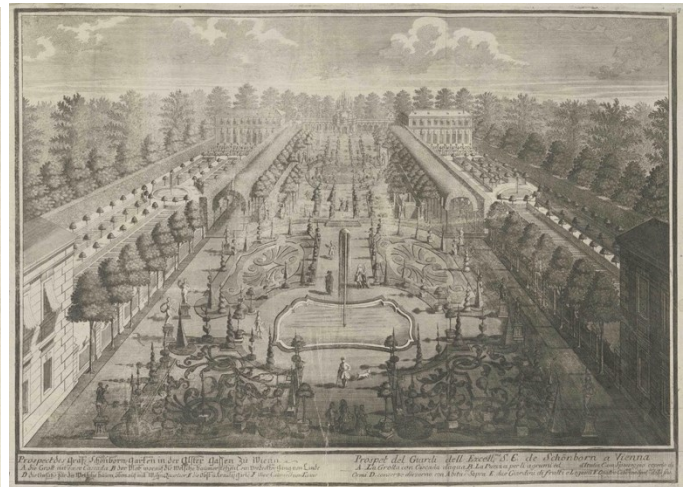


Abb. 7: Salomon Kleiner, *Gartenansicht des Lustschlosses Schönborn in der Josefstadt*, Kupferstich, um 1726–31.

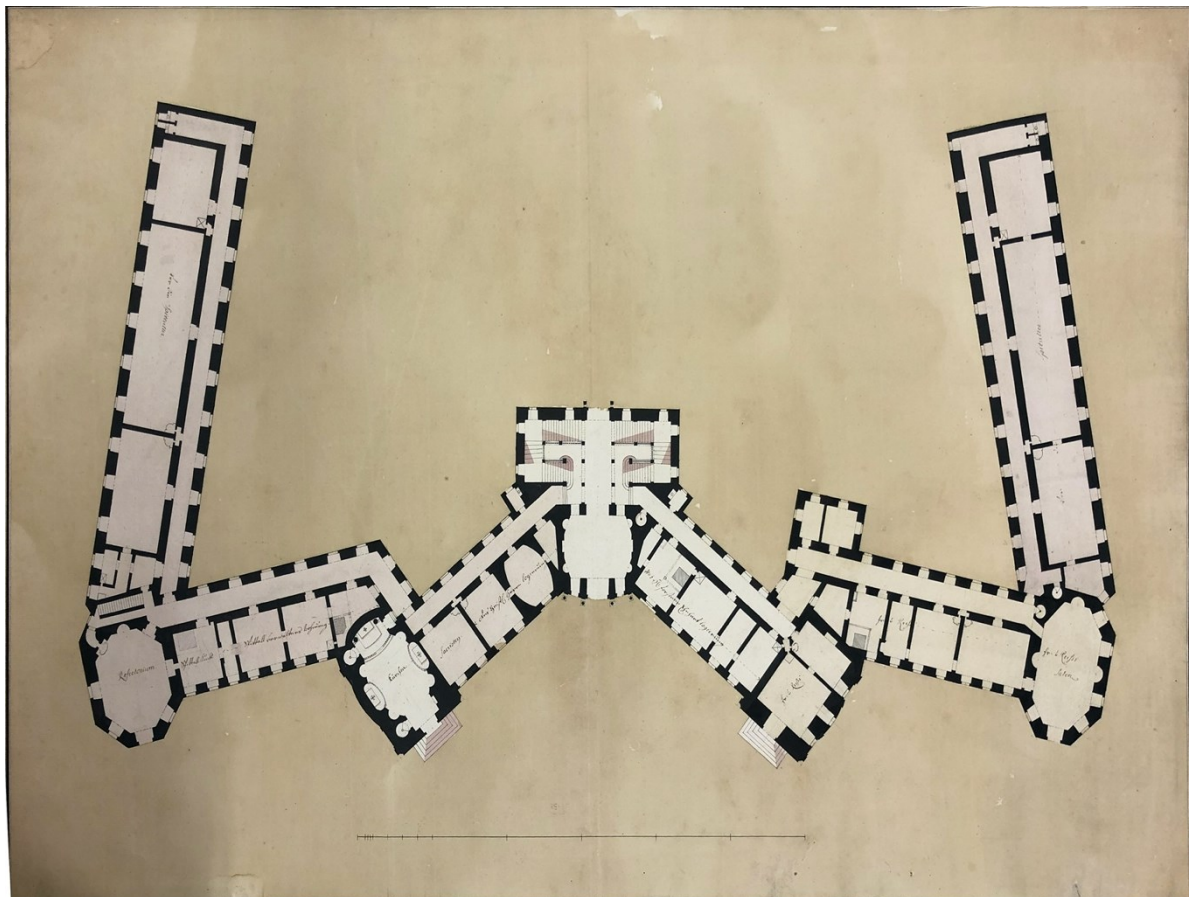


Abb. 8: Grundriss des Erdgeschosses des Schlosses Breitenfurt, Tinte auf Papier, um 1750, österreichisches Staatsarchiv.

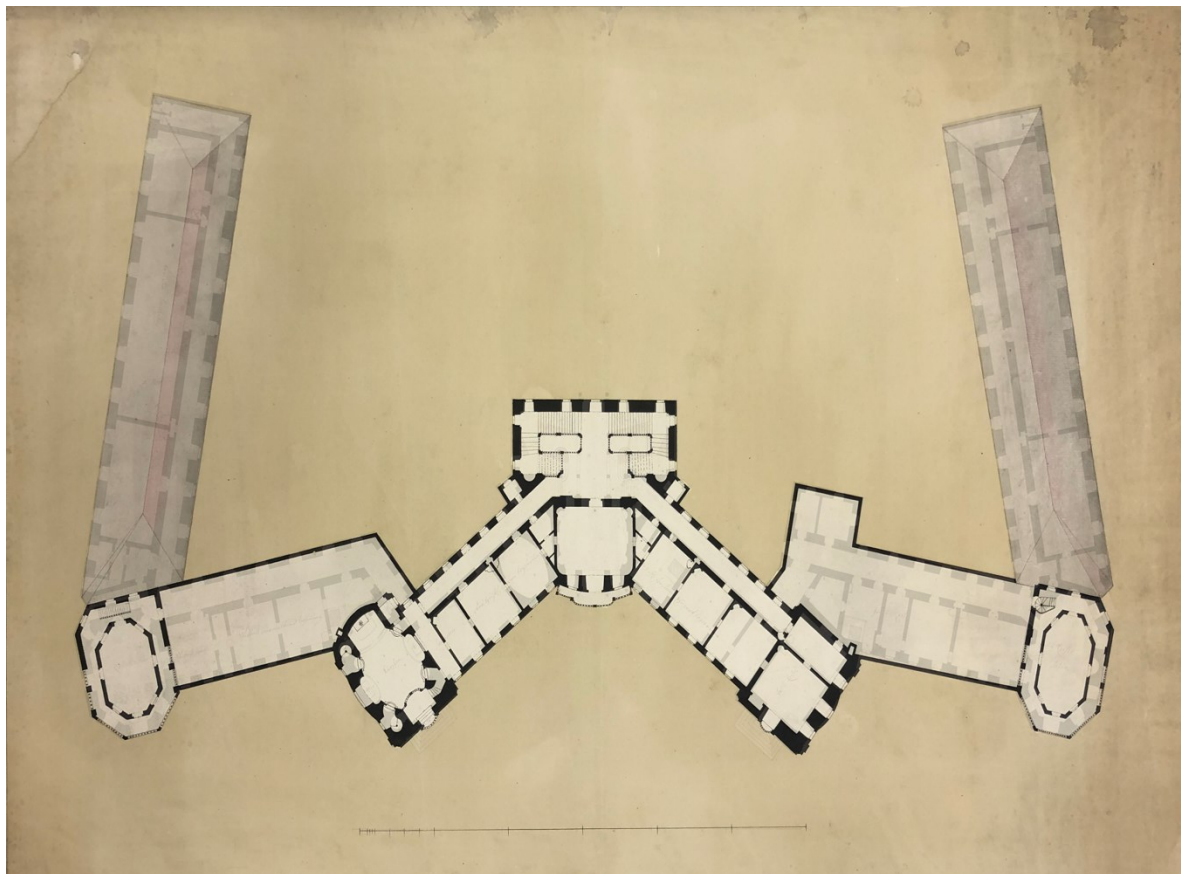


Abb. 9: Grundriss des Obergeschosses des Schlosses Breitenfurt, Tinte auf Papier, um 1750, österreichisches Staatsarchiv.

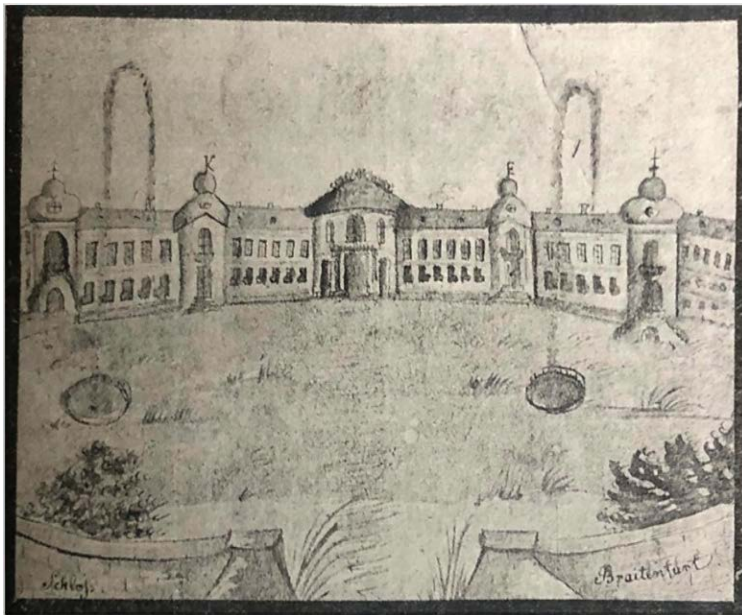


Abb. 10: Schloss Breitenfurt, Bleistift, 1790-97, ÖNB.



Abb. 11: Emil Hutter, Weiland Schloss Breitenfurt 1796, Kopie einer in den Herrschaftsakten zu Purkersdorf aufbewahrt Original-Bleistiftzeichnung aus dem Jahre 1796, 1880, ÖNB.



Abb. 12: Stifterportrait Gregor Wilhelm Kirchners, Öl auf Leinwand, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, Wien Museum.



Abb. 12a (Ausschnitt): früheste Darstellung des Schlosses Breitenfurt.



Abb. 13: Kirche St. Johann, Seitenfassade, ehem. Gartenfassade des Schlosses Breitenfurt mit Originalschmuck.



Abb. 14: Kirche St. Johann, Seitenfassade, ehem. Gartenfassade des Schlosses Breitenfurt mit Originalschmuck.



Abb. 15: ehem. Frauenspitalstrakt (sog. Augustinum), Hoffassade, heute Kindergarten, Breitenfurt.



Abb. 16: ehem. Frauenspitalstrakt (sog. Augustinum), Straßenfassade, heute Kindergarten, Breitenfurt.



Abb. 17: Die rechte Gartenfuttermauer mit erhaltener Statuennische, ehem. Schlossgarten, Breitenfurt.



Abb. 18: Rekonstruktion des Breitenfurter Schlosses, Zustand um 1735, Vogelperspektive.



Abb. 19: Rekonstruktion des Breitenfurter Schlosses, Zustand um 1735, Froschperspektive.



Abb. 20: Anton Erhard Martinelli, Schloss Velký Biel Frontfassade mit erhöhtem Mittelrisalit, 1720-1724.



Abb. 21: Anton Erhard Martinelli, Schloss Vranov nad Dyjí, Fassade des Wohntraktes, 1730-1732.



Abb. 22: Anton Erhard Martinelli, Schloss Neuwartenburg, 1730-1732.



Abb. 23: Anton Erhard Martinelli, Pfarrkirche St. Wolfgang, Tribuswinkel, 1730er Jahre.

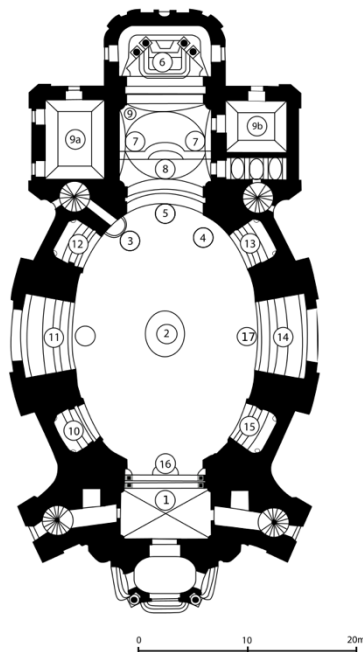


Abb. 24: Lukas von Hildebrandt, Peterskirche, Wien.

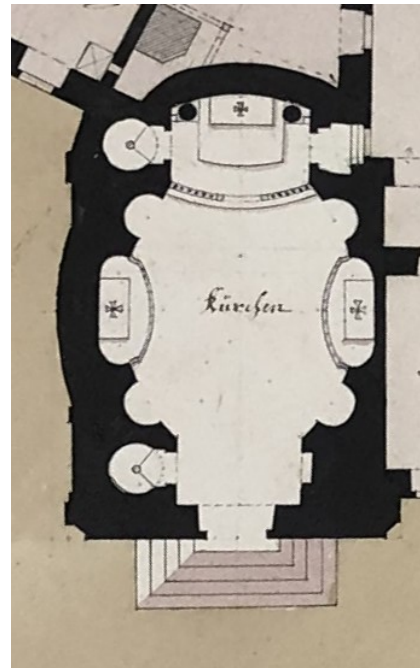


Abb. 8a (Ausschnitt): Anton Erhard Martinelli, Schloßkapelle St. Johann, Grundriss, 1732, Breitenfurt.

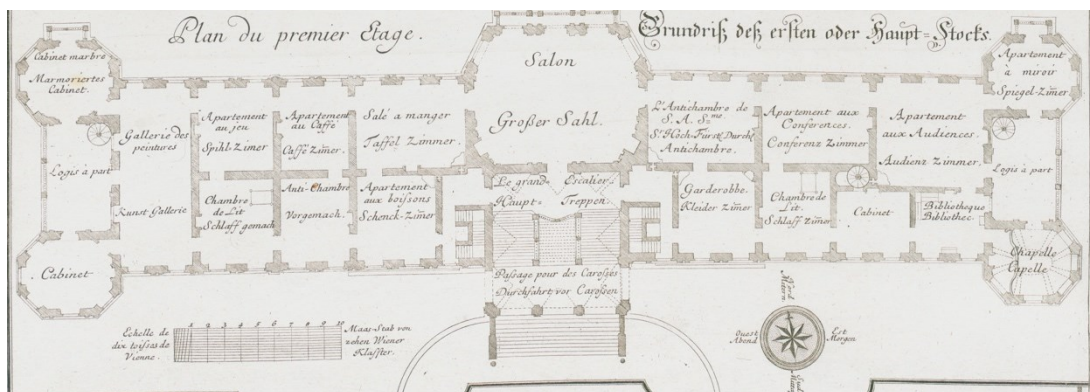


Abb. 25: Salomon Kleiner, Grundrissplan des ersten Obergeschosses des Schloßes Belvedere, Kupferstich, 1731.

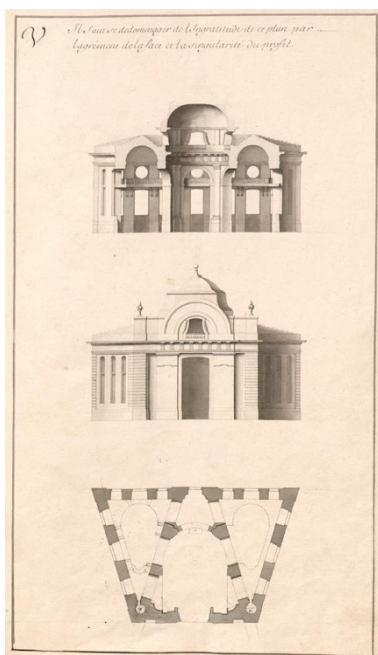


Abb. 26: Thomas Gobert, Entwurf einer Kapelle auf einem V-Grundriss, 1706.

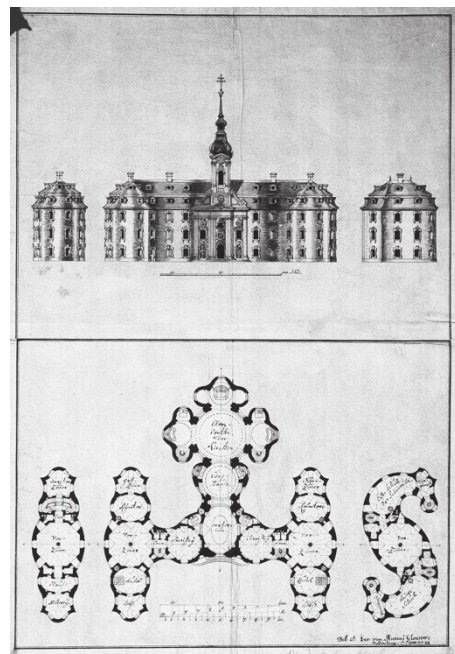


Abb. 27: Franz Anton Glonner, Entwurf eines Jesuitenkollegs auf einem IHS-Grundriss, 1774.

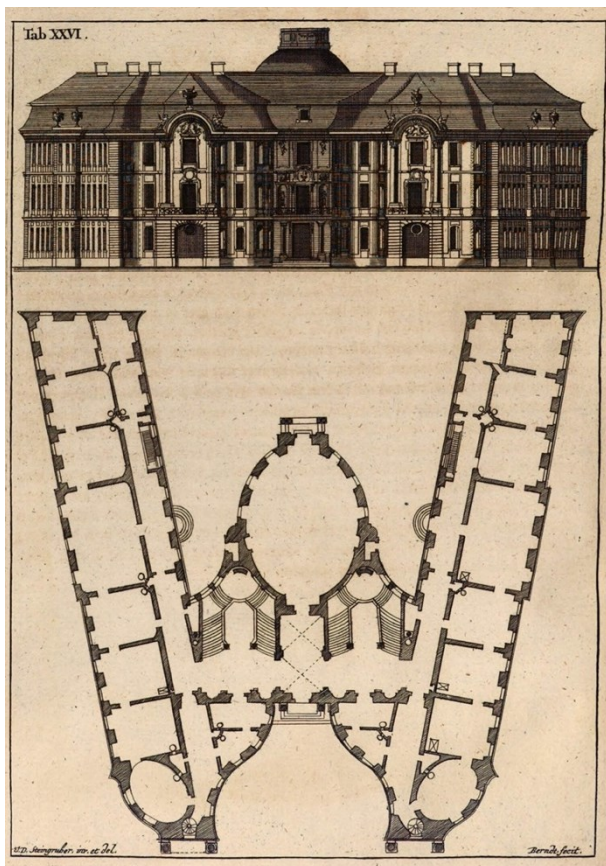


Abb. 28: Johann David Steingruber, Entwurf eines Gebäudes auf einem W-Grundriss, 1773.



Abb. 29: Fassade der Gaststätte Santiniho hostinec, Ostrov nas Oslavou, Fotografie, um 1900.

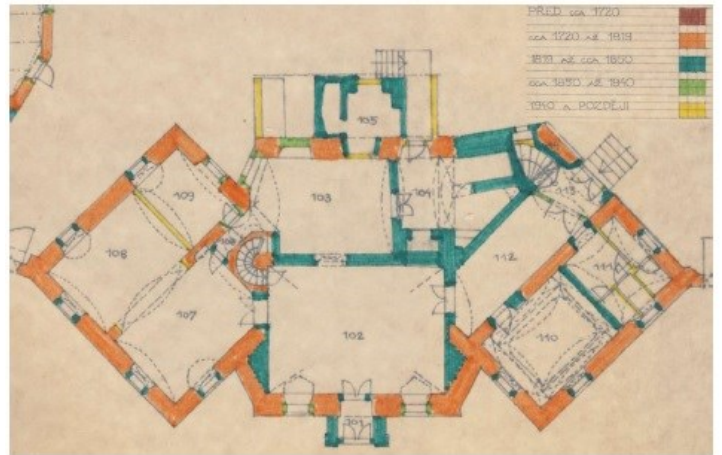


Abb. 30: Johann Blasius Santini-Aichel, Grundriss der Gaststätte Santiniho hostinec, Ostrov nas Oslavou, um 1720.

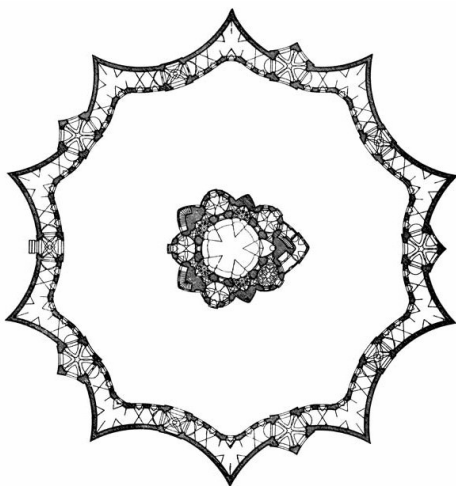


Abb. 31: Johann Blasius Santini-Aichel, Grundriss der Kirche Zelená Hora, um 1720.



Abb. 32: Johann Blasius Santini-Aichel, Aussenfassade der Kirche Zelená Hora, Fotografie, 2013.



Abb. 33: Daniel Gran, Kuppelfresko, um 1725-32, Pfarrkirche St. Johann, Breitenfurt.



Abb. 34: Francesco Solimena, *Heilige Dreifaltigkeit* (Ausschnitt), Fresko, San Domenico Maggiore, Neapel, 1709.



Abb. 33a (Ausschnitt): Franz oder Carl Jobst, Restaurierung der *Heiligen Dreifaltigkeit*, um 1890;,, Ruckführung durch BDA.



Abb. 35: Daniel Gran (Fresko), Antonio Tassi (Quadratur), Kuppelfresko der Basilika Sonntagberg, Fresko, Niederösterreich, 1738-43.



Abb. 36: Daniel Gran, Kuppelfresko in der ehem. Hofbibliothek (heute Prunksaal der Nationalbibliothek), 1726-30, Wien.



Abb. 33 b (Ausschnitt): David Anton Fossati zug., *Die Beichte der Königin*, Grisaille und Goldmalerei, um 1725-32.



Abb. 33 c (Ausschnitt): David Anton Fossati zug., *Der Brückensturz*, Grisaille und Goldmalerei, um 1725-32.



Abb. 33 d (Ausschnitt): David Anton Fossati zug., *Hl. Nepomuk vor König Wenzel IV.*, Grisaille und Goldmalerei, um 1725-32.



Abb. 37: Daniel Gran, Detail aus *Hl. Benedikt*, Öl auf Leinwand, Stiftsgaleri, Seitenstetten.



Abb. 33e (Ausschnitt): Engel.



Abb. 36a (Ausschnitt): Engel.



Abb. 33f (Ausschnitt): hl Johannes d. T.



Abb. 38: Daniel Gran, *Studien verschiedener Heiliger*, Feder auf Papier, um 1738, Albertina, Wien.



Abb. 33g (Ausschnitt): Stifter.



Abb. 39: J. Vaccani, Mariä-Himmelfahrts-Kirche, 1613-23, Stará Boleslav.



Abb. 33h (Ausschnitt): hl. Hieronymus.



Abb. 40: Daniel Gran, *Studie*, Feder auf Papier, um 1738, Albertina Wien.



Abb. 33i (Ausschnitt): hl. Barbara, hl. Katharina und hl. Margareta.



Abb. 41: Daniel Gran, *Studie für die Diana Lucina*, Feder auf Papier, um 1723, Albertina, Wien.



Abb. 36b (Ausschnitt).

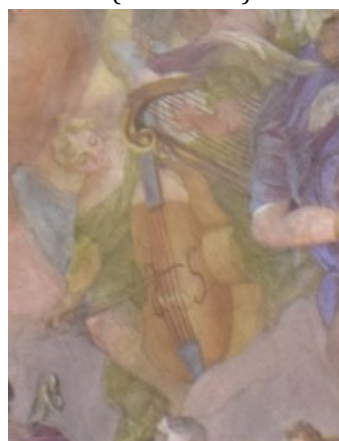


Abb. 33i (Ausschnitt).



Abb. 42: Daniel Gran, *Studie*, Feder auf Papier, um 1738, Albertina, Wien.



Abb. 43: Kirche St. Johann, Interieur mit Blick auf den Hauptaltar.



Abb. 44: Daniel Gran, Almosenspende des *hl. Johannes von Nepomuk*, Öl auf Leinwand, um 1730, Hauptaltarblatt, St. Johann, Breitenfurt.



Abb. 44a (Ausschnitt).



Abb. 45: Giovanni Francesco Romanelli, *Almosenspende des hl. Thomas von Villanova*, Öl auf Leinwand, um 1662, Sant'Agostino in Campo Marzio, Rom.



Abb. 46: Peter Brandl, *Almosenspende des hl. Nepomuk*, Öl auf Leinwand, um 1725, St. Otmar Kirche, Mödling.



Abb. 47: Daniel Gran, *Almosenspende der hl. Elisabeth*, Öl auf Leinwand, 1736, Karlskirche, Wien.



Abb. 48: Martino Altomonte, *Almosenspende des hl. Johannes von Nepomuk*, Öl auf Leinwand, um 1730, Evangelische Johannes-Kirche, Timelkam.



Abb. 49: Marienaltar, um 1730, St. Johann, Breitenfurt.



Abb. 49a (Ausschnitt): Alberto Camesina zug., *hl. Barbara*, Stuck und Vergoldung, um 1730.



Abb. 49b (Ausschnitt): Alberto Camesina zug., *hl. Margareta*, Stuck und Vergoldung, um 1730.



Abb. 49c (Ausschnitt): Daniel Gran, *Verkündigung Mariä*, Öl auf Leinwand, um 1730.



Abb. 50: Daniel Gran, *Verkündigung Mariä*, Öl auf Leinwand, 1729, für die Pfarrkirche von Andreasberg (Ondřejov u Kaplice) bei Krumau (Český Krumlov).



Abb. 51: Bartolomeo Altomonte, *Verkündigung Mariä*, Öl auf Leinwand, 1751, Monoritenkirche, Linz.



Abb. 52: Kreuzigungsaltar, um 1730, St. Johann, Breitenfurt.



Abb. 52a (Ausschnitt): Alberto Camesina zug., *Engel mit Peitsche*, Stuck und Vergoldung, um 1730.



Abb. 52b (Ausschnitt): Alberto Camesina zug., *Engel mit Dornenkranz*, Stuck und Vergoldung, um 1730.



Abb. 52c (Ausschnitt): Bartolomeo Altomonte, *Kruzifix mit Büsser*, Öl auf Leinwand, um 1730.



Abb. 53: Bartolomeo Altomonte, *Skizze eines Kruzifixes mit Büsser*, Bleistift auf Papier, um 1730, Stift Melk.



Abb. 54: Martino Altomonte, *Kruzifix mit Maria Magdalena*, 1728, Belvedere, Wien.



Abb. 55: Bartolomeo Altomonte, *Kruzifix mit Maria Magdalena*, Bleistift auf Papier, Albertina, Wien.

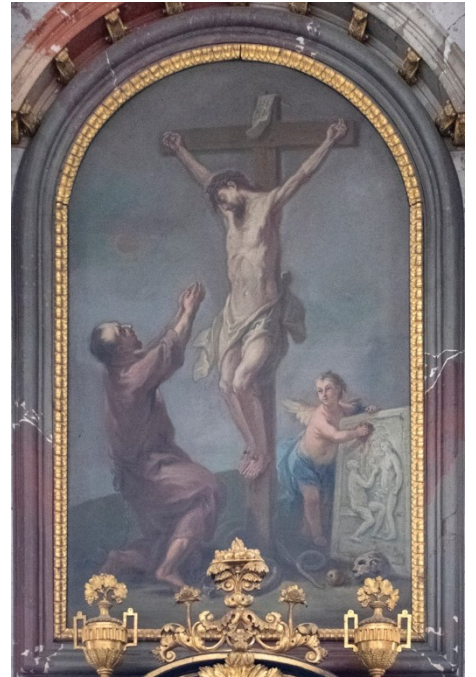


Abb. 56: Bartolomeo Altomonte, *Kruzifix mit Büsser*, Öl auf Leinwand, Stift Wilhering.



Abb. 57: Alberto Camesina zug., *Evangelist Lukas*, Stuck, um 1730, St. Johann, Breitenfurt.



Abb. 58: Alberto Camesina zug., *Evangelist Matthäus*, Stuck, um 1730, St. Johann, Breitenfurt.



Abb. 59: Alberto Camesina zug., *Evangelist Markus*, Stuck, um 1730, St. Johann, Breitenfurt.



Abb. 60: Alberto Camesina zug., *Evangelist Johannes*, Stuck, um 1730, St. Johann, Breitenfurt.



Abb. 61: Alberto Camesina zug., *hl. Johannes von Nepomuk*, Stuck, um 1730, St. Johann, Breitenfurt.



Abb. 62: Giovanni Giuliani, *Evangelist Matthäus*, Holz, 1721, Belvedere, Wien.



Abb. 63: Giovanni Giuliani, *Evangelist Lukas*, Holz, 1721, Belvedere, Wien.



Abb. 64: Giovanni Giuliani, *Evangelist Markus*, Holz, 1721, Belvedere, Wien.



Abb. 65: Giovanni Giuliani, *Evangelist Johannes*, Holz, 1721, Belvedere, Wien.



Abb. 66: Alberto Camesina Werkstatt zug., Stuckdekoration über dem Hauptaltar, Stuck und Vergoldung, um 1730. St. Johann, Breitenfurt.



Abb. 67: Michael Bolla, Stuckdekoration über dem Hauptaltar, Stuck und farbige Fassung, um 1720-1720. Kirche Maria Ponsee, Zwentendorf.



Abb. 68: Alberto Camesina zug., Stuckdekoration über dem Hauptaltar, Gips, um 1730. Kapelle Schloss Hof.



Abb. 69: Alberto Camesina zug., *Allegorien*, Stuck, um 1730. Kapelle Schloss Hof.

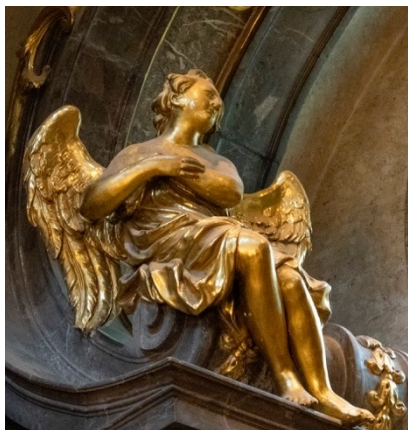


Abb. 71: Alberto Camesina, Engelsfiguren über dem Eustachiusaltar, Stuck und Vergoldung, um 1730. St. Johann, Breitenfurt.



Abb. 70: Bernhard Pitschs, Vertäfelung der Sakristei (Kirchnewand), Massivholz, Nuss- und Ebenholz furnier, 1687, St. Johann, Breitenfurt.



Abb. 72: Wachsbüste Gregor Wilhelm Kirchners, Wachs, um 1730, St. Johann, Breitenfurt.



Abb. 73: Wachsbüste Kaiser Leopolds I., Wachs, um 1700.



Abb. 74: Fischer v. Erlach, Stiegenhaus, um 1730, Schloss Eckartsau.



Abb. 75: Bartolomeo Altomonte, *Die Tageszeiten*, Freskoentwurf, Tusche auf Papier, um 1730, Landessammlungen Niederösterreich.



Abb. 76: Bartolomeo Altomonte, *Apollo und die neun Musen*, Fresko, um 1727, Tafelzimmer, Stift St. Florian.



Abb. 77: Daniel Gran, *Allegorie auf den Tagesanbruch*, Freskoentwurf, Öl auf Leinwand, 1723, Belvedere, Wien.



Abb. 78: Georg Raphael Donner, *Apotheose Kaiser Karls VI.*, Marmor, 1734, Belvedere, Wien.



Abb. 79: Nicolas Arnoult zug., *Statue Ludwig XIV.*, ehem. auf der Place des Victoires, um 1686.



Abb. 80: Antono Corradini zug., *Kaiser Karls VI. als Hercules Musarum*, Marmor, um 1735, Prunksaal, ÖNB.



Abb. 81: Johann Andreas Pfeffel, *Kaiser Karl VI. als Bezwingen Daziens*, Kupferstich, vor 1718, ÖNB.



Abb. 82: Daniel Gran, *Vier Jahreszeiten*, Modello für das Deckenfresko im Mittelsaal des Breitenfurter Schlosses, Privatbesitz.



Abb. 83: Francesco Solimena, *Favola di Fetonte*, Modello für das Stadtpalais des Grafen Daun in Wien, E.B. Crocker Art Museum, Sacramento.



Abb. 84: Antonio Camesina zug. (Werkstatt Alberto Camesinas zug.), Fensterumrandung (links), Deckenspiegel mit Minerva (mitte), Datierung (rechts), Stuck, farbige Fassung und Vergoldung, 1724, St. Johann, Breitenfurt.



Abb. 85: Alberto Camesina, Deckenspiegel mit Clio, Urania, Merkur und Minerva, Stuck, 1711, ehem. Schlafzimmer, heute Raum XII der Residenzgalerie Salzburg.

Abstract

In den 1720er Jahren begann Gregor Wilhelm Kirchner, ein bürgerlicher hoher Beamter, mit dem Bau eines fürstlichen Lustschlosses im Wienerwald. Er scheute keine Kosten und Mühen bei der Ausstattung seiner Landresidenz und engagierte einige der besten Künstler seiner Zeit. Bald nach seinem Tod begann die Vernachlässigung des sich nun im kaiserlichen Besitz befindlichen Schlosses. Die Kunstwerke und Mobilien wurden ausgelagert und gelten heute größtenteils als verschollen. Das Gebäude musste nach zahlreichen Nutzungsumwidmungen gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufgrund des vernachlässigten Zustandes teilweise abgerissen werden. Allein die Hauskapelle blieb unversehrt und zeugt heute noch von der ehemaligen Pracht des Gesamtkomplexes. Die Arbeit rekonstruiert das Gebäude mit seinem Interieur. Weiters wurden bekannte und neuentdeckte Kunstwerke aufgespürt und genau analysiert. Bis dato unpublizierte Originalquellen machten eine kunsthistorische Auswertung des verschollenen barocken Schlosses möglich.

Gregor Wilhelm Kirchner was a bourgeois, who built himself a princely palace in the Vienna Woods. He started with the construction of his country residence in the 1720s and his expenses substantially exceeded his income as a senior civil servant. This led to wild rumours that shrouded his person in mystery. Kirchner engaged some of the best artists of his time to build and decorate his chateau. Soon after his death the palace, which he had bequeathed to the emperor, fell into neglect. The works of art and furnishings were relocated and nowadays are mostly lost. After numerous alterations of use, the building had to be demolished towards the end of the 18th century due to its neglected condition. Only the house chapel remained intact and today bears witness to the former splendour of the entire complex. The thesis offers a reconstruction of the building and its lavish interior. Furthermore, known and newly discovered works of art were tracked down and analysed in detail. Previously unpublished original sources made an art-historical evaluation of the lost Baroque palace possible.