Bundesdenkmalamt

ÖZKD

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXIX • 2025 • Heft 2

Die Wiederentdeckung des Mittelalters
Neugotik in Architektur und Ausstattung



Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXIX · 2025 · Heft 2

Die „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“ erscheint in der Nachfolge der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ (Band I / 1856 – Band XIX / 1874), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, Neue Folge (Band I / 1875 – Band XXVIII / 1902), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, III. Folge (Band I / 1902 – Band IX / 1910), der „Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege“, III. Folge (Band X / 1911 – Band XVI / 1918), der „Mitteilungen des Staatsdenkmalamtes“ (Band I / 1919, der ganzen Folge Band 63), der „Mitteilungen des Bundesdenkmalamtes“ (Band II / 1924, der ganzen Folge Band 64–68), der „Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1926/27 – Band III / 1928/29), der Zeitschrift „Die Denkmalpflege: Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz“ (Band IV / 1930 – Band VII / 1933), der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ (Band VIII / 1934 – Band XVI / 1944), der Zeitschrift „Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1947 – Band V / 1951) und erscheint ab dem Jahrgang 1952 (Band VI) unter dem Titel „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“.

Impressum

ÖZKD LXXIX · 2025 · Heft 2
Die Wiederentdeckung des Mittelalters.
Neugotik in Architektur und Ausstattung
Herausgeber: Bundesdenkmalamt, Hofburg, Säulenstiege, 1010 Wien,
Abteilung für Denkmalforschung, Dr. Paul Mahringer
Redaktionsleitung: Dr. Johannes Thaler
Redaktion: Abteilung für Denkmalforschung
Lektorat/Korrektorat: Mag.ª Elisabeth Blüml Filmproduktion
Layout, Satz und Druck: Print Alliance HAV Produktions GmbH, Druckhausstraße 1, 2540 Bad Vöslau
Design: BKA Design & Grafik
Verlag: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bäckerstraße 13, 1010 Wien

Kontaktadresse zur Produktsicherheit:
Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften,
Dr. Ignaz Seipel-Platz 2, A-1010 Wien, Tel.: +43-1-51581-3420, E-Mail: verlag@oeaw.ac.at

Alle Rechte vorbehalten. © Bundesdenkmalamt 2025
ISSN: 0029-9626

Inhalt

Paul Mahringer
Vorwort 5

**FOKUS Die Wiederentdeckung des Mittelalters.
Neugotik in Architektur und Ausstattung**

Markus Kristan
Die Erweckung der Gotik in Österreich 9

Stefan Weber
Historie als Gegengift. Mittelalterliche Reminiszenzen
im Kaisertum Österreich 17

Daniel Resch
Das Marmorschlössl im internationalen Kontext.
Höhepunkt einer Wittelsbacher'schen Tradition 29

Patrick Schicht
Der neugotische Schlossbau in Österreich 42

David Fliri, Zdislava Röhsner
Archivalien zu einem habsburgischen „Sehnsuchtsort".
Die Überlieferung zur Kaiservilla in Bad Ischl im Haus-, Hof- und Staatsarchiv 49

Stephan Bstieler
Der Kaiserpark in Bad Ischl. Geschichte und Ausstattung eines
romantischen Landschaftsgartens 57

Andrea Hackel
Der Natursteinbau Marmorschlössl Bad Ischl.
Materialbestand und bekannte Instandsetzungsphasen 66

Kerstin Fischbacher
Materialität zwischen Sein und Schein. Fenster, Türen und
Deckenausstattung des Marmorschlössls in Bad Ischl 70

Ulrike Palm
Materialität folgt der Funktion. Konservierung und Restaurierung eines
Tischs und zweier Sessel aus dem Marmorschlössl im Spiegel ihrer
historischen und stilistischen Kontexte 81

Petra Weiss
Adalbert Stifter. Spätromantiker? Stilreiner Neugotiker?
Erster wissenschaftlicher Konservator? 89

Uwe Bresan
Stifters Rosenhaus in Bad Ischl? Zum Architekturideal des Dichters zwischen Romantik und Neuer Sachlichkeit 94

Lieselotte Hanzl-Wachter
Die Franzensburg und der Rittergau im kaiserlichen Schlosspark zu Laxenburg 100

Jindřich Vybíral
„Als ein Denkmal der Geschichte – als des Helden Grabeswacht".
Der Umbau von Rožmberk (Rosenberg) im Geiste der gotischen Imagination 107

Eva-Maria Gärtner
Theophil Hansens Ausstattung von Schloss Hernstein.
Denkmalschutz zwischen Theorie und Praxis 114

Alicia Waldstein-Wartenberg
Das Wasserschloss Anif im Kontext romantischer Schlossverglasungen 120

Christina Wais-Wolf
(Krypto-)Porträts. Zur Frage personenbezogener Inszenierung auf Glasmalereien des 19. und 20. Jahrhunderts 128

Astrid Steinegger
Gartenarchäologische Untersuchungen im Schlosspark Damtschach in Kärnten.
Ein Exkurs zur Mittelalterrezeption in Gartenarchitekturen durch Verwendung von mittelalterlichen Spolien 138

AKTUELLES

Bernhard Hebert
Nachruf Wilhelm Sydow 144

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 148

Abbildungsnachweis 149

Vorwort

Ausgangspunkt für das vorliegende Heft ist das Marmorschlössl in Bad Ischl und damit das Fachgespräch des Bundesdenkmalamtes, welches dort vom 6. bis 7. Juni 2024 unter dem Titel „Das Marmorschlössl kontextualisiert: Neugotik in romantischen Landschaftsgärten in Österreich zwischen 1790 und 1860“ stattfand.

Die Neugotik war im 19. Jahrhundert weit mehr als ein architektonischer Stil. Sie war Ausdruck romantischer Geschichtsvergewisserung, dynastischer Repräsentation, bürgerlicher Selbstbehauptung und nicht zuletzt ein künstlerisches und denkmalpflegerisches Laboratorium für historische Identität. Die vorliegende Ausgabe widmet sich diesem facettenreichen Phänomen anhand von exemplarischen Bauten, Gärten und Ausstattungen. Aufgrund der thematisch nun umfangreicher gefassten Beiträge wurde der Titel des Fachgesprächs der Publikation entsprechend angepasst.

Die ersten Beiträge bieten eine grundlegende Kontextualisierung: Markus Kristan verortet die Erweckung der Gotik im europäischen Spannungsfeld zwischen Stilgeschichte und Nationsbildung, während Stefan Weber aufzeigt, wie mittelalterliche Reminiszenzen im Kaisertum Österreich bewusst als kulturelles „Gegengift“ zur Gegenwart dienten. Daniel Resch stellt das Marmorschlössl als politischen Erinnerungsbau vor, der an die dynastische Allianz zwischen Habsburg und Wittelsbach erinnert. Patrick Schicht zeichnet die Entwicklung des neugotischen Schlossbaus in Österreich vom höfischen zum großbürgerlichen Repräsentationsprojekt nach.

Im Anschluss daran rückt das Marmorschlössl selbst in den Mittelpunkt. David Fliri und Zdislava Röhsner bieten mit archivalischen Quellen einen profunden Einblick in den historischen Kontext. Stephan Bstieler schildert die Gestaltung des umgebenden Kaiserparks als idealisierte Landschaft. Andrea Hackel, Kerstin Fischbacher und Ulrike Palm beleuchten den Bau, die Ausstattung und Restaurierung des Schlosses unter materialtechnologischen und konservatorischen Gesichtspunkten. Petra Weiss und Uwe Bresan erweitern den Blick durch die Figur Adalbert Stifters: einmal als früher Denkmalpfleger, einmal als literarischer Vordenker einer idealen Architektur, deren Fiktion reale Architekturrezeptionen auslöste.

Den Reigen schließen neugotische Fallbeispiele im Spannungsfeld zwischen Architektur, Inszenierung und kulturellem Gedächtnis. Lieselotte Hanzl-Wachter analysiert die Franzensburg in Laxenburg als politischen Erinnerungsraum, Jindřich Vybíral den Umbau von Schloss Rožmberk als pietätvolle Regotisierung. Eva-Maria Gärtner thematisiert die museale Sicherung der Ausstattung von Schloss Hernstein. Alicia Waldstein-Wartenberg und Christina Wais-Wolf widmen sich der Glasmalerei als Medium personalisierter Repräsentation, während Astrid Steinegger mit einem archäologischen Blick auf Spolien im Schlosspark Damtschach den Mittelalterdiskurs bis in die Gartenarchitektur hinein verfolgt.

Paul Mahringer



FOKUS Die Wiederentdeckung des Mittelalters

Neugotik in Architektur und Ausstattung



Markus Kristan

Die Erweckung der Gotik in Österreich

The Gothic revival in Austria

The Gothic revival in the 18th and 19th centuries was not an isolated national phenomenon, but a pan-European movement. The neo-Gothic style spread rapidly, particularly through literature – such as Sir Walter Scott's novels. While it never completely disappeared in England ("Gothic Survival"), it began comparatively late in Austria. Motifs ranged from romantic nostalgia to political references to tradition. The essay outlines key European influences and important Austrian representatives such as Hetzendorf von Hohenberg (re-Gothicisation efforts in Vienna), Franz Rauch (Marmorschlössl), Romano and Schwendenwein (Merkenstein and Wolfsberg castles), Friedrich Schmidt (town hall) and Heinrich Ferstel (Votivkirche). Numerous buildings are used to show how the Gothic Revival unfolded between national representation, religious expression, and a stylistic longing for the past.

Vorbemerkungen

Die Neugotik[1] bzw. Neogotik oder das Gothic Revival, wie der Stil in England genannt wird,[2] ist eine der wichtigsten historisierenden Strömungen des 18. und 19. Jahrhunderts in Architektur, Malerei, Literatur und Kunstgewerbe. Einige der frühesten Vorläufer, zum Beispiel die Magdalenenklause in Nymphenburg, 1725 errichtet, stehen aber noch im Zusammenhang mit der Nachgotik. Auch in England gibt es Beispiele des „Gothic Survival". Im Rahmen dieses kurzen Essays können nur die wichtigsten Aspekte der Wiederbelebung der Gotik behandelt werden.

Drei Kraftquellen geben die Impulse für die Wiederbelebung der Gotik: eine literarische, eine religiöse und eine antiquarische. Die ursprüngliche „Erfindung" der Gotik erfolgte rund sieben bis acht Jahrhunderte zuvor. Die ehemalige Abteikirche von Saint-Denis in Paris gilt als erster gotischer Kirchenbau.[3] Abt Suger (1081–1151) erweiterte 1137–40 den romanischen Bau mit eine Doppelturmfassade an seiner Westseite und ab 1140 mit einem Umgangschor, der durch große Fenster durchlichtet war, und einem Kapellenkranz an seiner Ostseite. Elemente, die in der normannischen und burgundischen Architekur schon zuvor verwendet worden waren, zum Beispiel Rippengewölbe und Spitzbögen sowie Dienste, wurden in diesem Bau erstmalig in Zusammenhang gebracht. Durch Weglassen vieler bis dahin als konstruktiv notwendig erachteter Stützwände konnten großflächige Fenster eingesetzt werden. Dadurch erschien der Bau wesentlich graziler als romanische Bauwerke und konnte auch viel besser durchlichtet werden. In Österreich wird die mehr als ein halbes Jahrhundert später – 1198 – errichtete Capella Speciosa im Stift Klosterneuburg in Niederösterreich als eines der ältesten Bauwerke der Gotik angesehen.[4] Sie erhob sich südlich der Stiftskirche und wurde 1799 abgetragen. Teile von ihr wurden beim Bau der Franzensburg in Laxenburg wiederverwendet.[5]

Die Anfänge der Erweckung der Gotik in Österreich

Einer der Architekten, die sich in Österreich sehr früh mit der Wiedererweckung der Gotik befassten, war Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg (1733–1816), der auch ein Projekt für die Franzensburg entwarf.[6] Seine ersten Arbeiten (z. B. das Schönbrunner Schloss-

1 Hans Schmidkunz, Neue Gotik, in: Der Architekt, XIII. Jg., Wien 1907, S. 5–8; Christian Baur, Neugotik, München 1981.
2 Charles L. A. Eastlake, A History of the Gothic Revival, London 1872; James F. White, The Cambridge Movement, Cambridge 1962; Pierre Fontaney (Hg.), Le Renouveau Gothique en Angleterre, Bordeaux 1989.
3 Martin Büchsel, Die Geburt der Gotik. Abt Sugers Konzept für die Abteikirche St.-Denis, Freiburg im Breisgau 1997.
4 Mario Schwarz, Die Baukunst des 13. Jahrhunderts in Österreich, Wien 2013, S. 99.
5 Géza Hajós, Der malerische Landschaftspark in Laxenburg bei Wien, Wien 2006; Wolfgang Häusler, Die Franzensburg – ein Führer durch Geschichte und Kunst, Wien 2006; Ernst Bacher, Forschungen zu Laxenburg (Park und Franzensburg), Die Franzensburg – Ritterschloss und Denkmal einer Dynastie, Band 2, Wien 2007.
6 Erwin Hainisch, Der Architekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg, Innsbruck – Wien 1949.



Abb. 1: Wien, Chor der Minoritenkirche, Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg, 1784/85

theater) waren vom Rokoko beeinflusst. Kurze Zeit später, 1772–75, schuf er mit der Gloriette in Schönbrunn das erste klassizistische Bauwerk in Österreich. Das von ihm 1783 erbaute Palais Pallavicini (damals Palais Fries) am Wiener Josephsplatz gilt mit seiner glatten Front als „antibarock". Bei der Umgestaltung der Minoritenkirche (Abb. 1) und der Augustinerkirche (1784/85) in Wien, die ursprünglich gotische Kirchen gewesen waren, entfernte er die barocken Zutaten und auch die Inneneinrichtungen und ersetzte sie durch neogotisches Mobiliar, was ihm den Ruf des „Regotisierers" einbrachte. Dabei ging es ihm vor allem um einen harmonischen Gesamteindruck. Die Tendenz zur Neugotik schlug in seinen letzten Projekten immer stärker durch. So z. B. in seinen nicht realisierten Plänen für die Franzensburg in Laxenburg. Hierfür plante er 1806 als Verbindung zwischen Knappenhof und Franzensburg den sogenannten „Vereinigungsbau" im gotischen Stil – eine Art nachempfundene Westfassade des Stephansdomes in Wien.

Kaiser Franz II. (I.) (1768–1835), der Bauherr der Franzensburg in Laxenburg, schickte 1834, ein Jahr vor seinem Tod, den Sohn seines Laxenburger Gärtners Stephan Rauch (1766–1839), Franz Rauch (1809–1885), nach England und Frankreich zum Studium der Parkanlagen in diesen Ländern. Dort lernte Rauch den Gartenarchitekten und Publizisten John Claudius Loudon (1783–1843) kennen. Rauch arbeitete für das von Loudon redigierte und aus vielen Bänden bestehende *Gardener's Magazine* und andere Veröffentlichungen. Loudon hatte bereits zuvor, 1833, seine *Encyclopaedia of Cottage* herausgegeben – ein Werk, das sicherlich Rauchs Entwurfsarbeit von 1855 für das im neugotischen Stil gehaltene kaiserliche Cottage, das sogenannte „Marmorschlössl", im Kaiserpark in Ischl maßgeblich beeinflusste.

Gothic Revival in England

Wichtiger noch als Loudon für die Wiedererweckung der Gotik ist Augustus Welby Northmore Pugin (1812–1852).[7] Er war einer der bedeutendsten Vertreter des sogenannten „Gothic Revival". Sein größter Erfolg war die Einrichtung des neuen Palace of Westminster nach dem Brand von 1834. Seine berühmteste schriftstellerische Arbeit, die er 1836 erstmals veröffentlichte, nannte er *Contrasts*. (Abb. 2) Pugin setzt sich darin für die mittelalterliche Architektur ein, indem er durch einen spöttischen Vergleich unterschiedliche Stile des Mittelalters der Moderne seiner Zeit, der sogenannten „Regency-Zeit", gegenüberstellt und auf diese Weise die Architektur seiner Zeit kritisiert und verspottet. Pugin glaubte im gotischen den katholischen Stil zu erkennen. Seiner Ansicht nach war der Verfall der Künste eine Folge des geistigen Niedergangs, der durch die Reformation verursacht worden war.

Außer Loudon, Pugin, John Buonarotti Papworth, James Duffield Harding und noch anderen ist es in Großbritannien vor allem der Schriftsteller und Politiker Horace Walpole (1717–1797), der mit seinem schlossartigen Landhaus „Strawberry Hill" bei London ein Vorbild für viele ähnliche Villen und Schlösser in Europa (z. B. Schloss Grafenegg in Niederösterreich) schuf[8] (Abb. 3). Darüber hinaus gab dieses 1776 fertiggestellte

7 Ronny Baier, Augustus Welby Northmore Pugin, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Band 22, Bautz – Nordhausen 2003, Sp. 1123–1130.

8 Michael Snodin (Hg.), Horace Walpole's Strawberry Hill, Ausstellungskatalog Yale Center for British Art 2009, New Haven – London 2009.

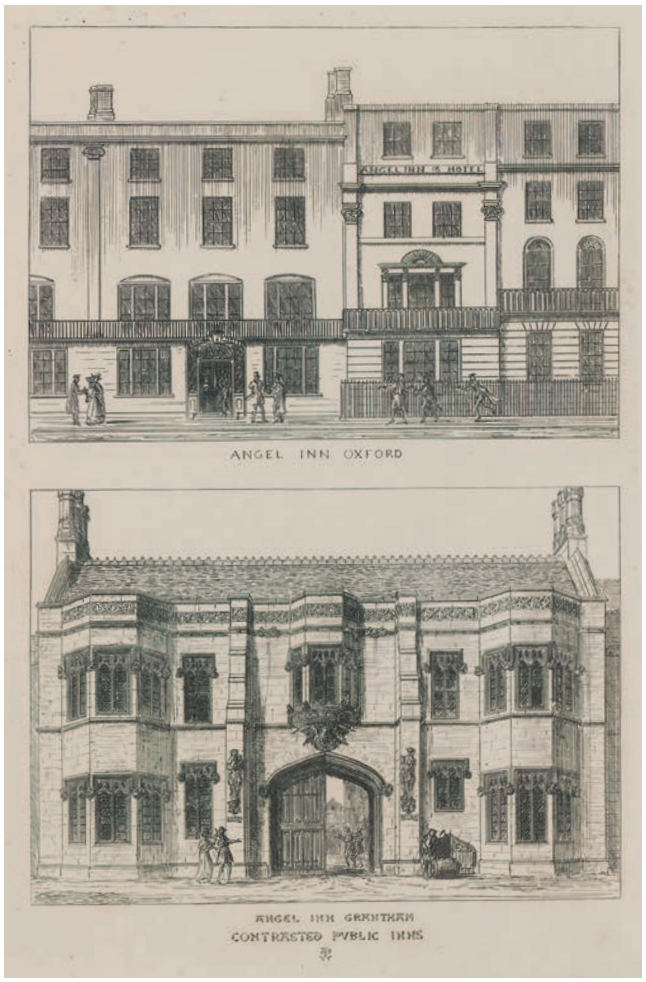


Abb. 2: Augustus Welby Northmore Pugin, Contrasts or a parallel between the architecture of the 15 & 19 centuries, „Contrasted Public Inns", 1836

Landhaus einen maßgeblichen Anstoß für die „Gothic Revival" genannte Wiederbelebung des neugotischen Baustils. Architektonische Vorbilder waren verschiedene Gebäude in England und anderen Ländern aus der Epoche der Gotik. Beispielsweise lieferte eine unter Heinrich VII. (1457–1508) erbaute Kapelle in der Westminster Abbey das Vorbild für ein Kreuzrippengewölbe oberhalb der Galerie.

Strawberry Hill war Vorbild für den 1764 unter einem Pseudonym Walpoles veröffentlichten Roman *Das Schloss von Otranto*, mit dem er die Literaturgattung der „Gothic Novel" begründete. Von da an spielte in jedem Schauerroman die Architektur des Schauplatzes eine wesentliche Rolle. Nicht hoch genug kann für den Neuanfang der Gotik die Bedeutung des schottischen Schriftstellers Sir Walter Scott (1771–1832)



Abb. 3: Twickenham bei London, England, Horace Walpole, 1749–1776

eingeschätzt werden.[9] Scott, der auch Verleger und Literaturkritiker war, war nicht nur in Europa einer der meistgelesenen Autoren seiner Zeit. Er gilt als Begründer des Geschichtsromans. Viele seiner Romane sind reich an Anspielungen auf militärische oder sakrale Architektur vergangener Epochen.

An dieser Stelle scheint ein kleiner „Sidestep" zur englischen „Ecclesiological Society" angebracht. Diese Gesellschaft wurde 1839 von Studenten der Universität Cambridge gegründet. Sie war ursprünglich nach dem Historiker William Camden (1551–1623) benannt worden. Ihr Ziel war die Förderung des Studiums gotischer Architektur und kirchlicher Altertümer. Die Mitglieder der Gesellschaft propagierten die Rückkehr zum mittelalterlichen Stil der Kirchenarchitektur in England. Ihre Publikationen hatten großen Einfluss auf die Gestaltung englischer Kirchen. Während des 20-jährigen Bestehens der Gesellschaft wurde eine Reihe von theologischen Argumenten für die einzigartige Eignung der Gotik für Kirchengebäude vorgebracht. Pugin wurde von Mitgliedern der Gesellschaft wegen seines römisch-katholischen Glaubens verurteilt.

Die Anfänge der Erweckung der Gotik in Frankreich

Bereits im 18. Jahrhundert förderten die Ideen des Philosophen und Schriftstellers Jean-Jacques Rousseau (1712–1779) die neugotischen Tendenzen.[10] Rousseaus Überlegungen finden in dem ihm zugeschriebenen

9 Robert Ignatius Letellier, Sir Walter Scott and the Gothic novel, Salzburg 1995.
10 Tilo Schabert, Jean-Jacques Rousseau, in: Tilo Schabert (Hg.), Der Mensch als Schöpfer der Welt – Formen und Phasen revolutionären Denkens, München 1971.

Ausruf „*Zurück zur Natur!*“ ihren Ausdruck. Diese Naturnähe fand viele Anhänger. Demgemäß wurden gotische Bauten als naturhaft aufgefasst, ihre Pfeiler und Gewölbe mit Baumstämmen und Baumkronen (Kreuzrippen) verglichen. Knapp ein Jahrhundert später wurde in Frankreich durch Eugène Viollet-le-Ducs (1814–1879) Regotisierungen die Gotik populär.[11] Dabei war und ist seine Tätigkeit jedoch umstritten: Die von ihm restaurierten Bauten endeten in einem Zustand, den sie zuvor nie hatten – diese Kritik bezieht sich aber oft auf Projekte Violett-le-Ducs, die nicht realisiert wurden.

Die Wiedererweckung der Gotik in Deutschland

Sir Walter Scotts Romane wurden vom bedeutendsten deutschen Dichter und Schriftsteller Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) sehr geschätzt. Dieser hielt ihn für den besten Erzähler seiner Zeit. In seinem 1773 verfassten Text „Von Deutscher Baukunst“ verehrte er den Erbauer des Straßburger Münsters, Erwin von Steinbach (1244–1318), sowie den Bau selbst, bei dem seiner Auffassung nach alle Bauteile miteinander harmonieren (Abb. 4). Goethes romantisch fundierte Neuentdeckung des gotischen Stils führte in der Folge nach einer knapp 300-jährigen Unterbrechung zum Weiterbau und zur Vollendung des Kölner Doms (Abb. 5). Die Fortführung der Bauarbeiten am Kölner Dom ab 1842 nimmt für die Wiedererweckung der Gotik eine herausragende Rolle ein. Dies scheint eine Art „offizielles Startzeichen“ auf dem Kontinent für die von nun an weitverbreitete Wiederbelebung der Gotik gewesen zu sein. Der Bau des Doms war 1248 begonnen und um 1520, noch vor der Vollendung des Baus, abgebrochen worden. Der deutsche Kunstsammler und Architekturhistoriker Sulpiz Boisserée (1783–1854) hatte sich ab 1808 mit dem Kölner Dom zu beschäftigen begonnen und warb seitdem für dessen Fertigstellung.[12] Das 1755 nach englischen Vorbildern errichtete Nauener Tor in Potsdam gilt als erstes neogotisches Bauwerk in Deutschland.[13] König Friedrich der Große ließ es wohl in diesem Stil erbauen, um damit an die Macht des mittelalterlichen Kaiserreiches zu erinnern. Auch der deutsche Maler Caspar David Friedrich (1774–1840) beförderte mit der Verherrlichung mittelalterlicher Bauwerke in seinen Bildern die Wiederbelebung der Gotik.[14] Ein Beispiel dafür ist das 1818 entstandene Gemälde „Gartenlaube“ (Neue Pinakothek in München) (Abb. 6). Friedrichs Landsmann und Zeitgenosse, der Architekt und Maler Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), zeigte sich in einigen seiner Arbeiten der Neogotik verpflichtet.[15] Wiederholt



Abb. 4: Westfassade des Straßburger Münsters, Kupferstich, A. D. Dannegger, 1765



Abb. 5: Der Dom zu Köln vor dem Beginn seines Herstellungsbaues im Jahre 1824, Stahlstich, Max Hasak, 1865



Abb. 6: Gartenlaube, Ölgemälde, Caspar David Friedrich, 1818, Neue Pinakothek München

11 Stiftung Bibliothek Werner Oechslin (Hg.), Eugène Emmanuel Violett-le-Duc. Internationales Kolloquium, Berlin 2010.
12 Jans Bisky, Poesie der Baukunst – Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée, Weimar 2000.
13 Friedrich Mielke, Potsdamer Baukunst – das klassische Potsdam, Berlin 1991.
14 Markus Bertsch / Johannes Grave (Hg.), Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit, Berlin 2024.
15 Jörg Templer, Karl Friedrich Schinkel. Eine Biografie, München 2012.



Abb. 7: Gotischer Dom am Wasser, Ölgemälde, Karl Friedrich Schinkel, 1813, Alte Nationalgalerie Berlin

finden sich in seinen Gemälden romantisch-verklärte Darstellungen gotischer Bauten. Ein Beispiel dafür ist sein Gemälde „Gotischer Dom am Wasser", das 1813 entstand und sich heute in der Alten Nationalgalerie in Berlin befindet (Abb. 7). Als Beispiele für seine neugotischen Bauten sind beispielsweise zu nennen die Friedrichwerdersche Kirche in Berlin (1824–31) oder die Neugestaltung der Fassade von Schloss Ehrenburg in Coburg (1810).[16]

Beispiele neogotischer Bauten in Österreich[17]

Der wohl prominenteste Abkömmling des Hauses Sachsen-Coburg, der hinter diesen neugotischen Mauern aufwuchs, war Prinz Albert von Sachsen-Coburg (1819–1861), der 1840 Queen Victoria von England (1819–1901) heiratete. Daher hielt sich die englische Königin – auch noch nach dem frühen Tod ihres Mannes – wiederholt in Coburg auf. Im Riesensaal von Schloss Ehrenburg war es 1863 auch zum ersten Mal, dass sie Kaiser Franz Joseph I. von Österreich (1830–1916) begegnete. Damit kommen wir jetzt zu einigen neogotischen Architekturbeispielen, die zum Teil auch noch in die Zeit vor Kaiser Franz Joseph I. fallen. Das älteste Beispiel dafür ist Schloss Nexing bei Sulz im Weinviertel[18] (Abb. 8). Fürst Prosper von Sinzendorf (1751–1822) verkaufte den Gutshof in Nexing, der ursprünglich zu Stift Heiligenkreuz gehört hatte, 1802 an den österreichischen Nationalökonomen Franz Ritter von Heintl (1769–1839), wodurch das Gut zu einer eigenen Herrschaft wurde. Ritter von Heintl ließ den Gutshof als Herrschaftssitz im Stil des romantischen Historismus mit gotischen Elementen von einem bis jetzt unbekannten Architekten zu einem Schlösschen umgestalten.



Abb. 8: Niederösterreich, Schloß Nexing, Umbau nach 1802



Abb. 9: Pinkafeld, Burgenland, Friedhofskapelle, Carl Roesner, 1835

16 Anette Faber, Der neugotische Umbau von Schloss Ehrenburg nach den Plänen Karl Friedrich Schinkels 1810–1840, in: Jahrbuch der Coburger Landesstiftung 30, Coburg 1985, S. 281–394.
17 Renate Wagner-Rieger, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970.
18 Klaus Eggert für die Österreichische Gesellschaft für Denkmal- und Ortsbildpflege (Hg.), Landhaus und Villa in Niederösterreich 1840–1914, Wien – Köln – Weimar 1982.



Abb. 10: Niederösterreich, Schloß Grafenegg, Leopold Ernst, 1835



Abb. 11: Salzburg, Schloß Anif, Heinrich Schönauer, 1837

Der österreichische Architekt Carl Roesner (1804–1869)[19] errichtete 1835 als eine seiner ersten Bauten die Friedhofskapelle in Pinkafeld im Burgenland (Abb. 9). Sie wird heute als bemerkenswerter Bau des romantischen Historismus angesehen. Es handelt sich dabei um einen einfachen neugotischen Bau über rechteckigem Grundriss. Bauherr war Graf Nikolaus von Batthyány (1774–1842), der damit der Initiative des Erzpriesters Joseph Weinhofer (1778–1859) gefolgt war. In der Folgezeit errichtete Roesner eine Reihe von Sakralbauten im neoromanisch-byzantinischen Stil. Erst 1863–65 gestaltete er die Leopoldskapelle in Wien-Hietzing durch einen neogotischen Vorbau mit Turm an der Westseite zur Pfarrkirche Maria Hietzing um. Wie Roesner war auch Leopold Ernst (1808–1862) ein Schüler Pietro Nobiles (1774–1854) an der Akademie der bildenden Künste in Wien gewesen.1835 erhielt Ernst über Vermittlung seines Freundes, des Malers Friedrich von Amerling (1803–1887), von Graf August Breuner-Enckevoirt (1796–1877) den Auftrag zur vollkommenen Neugestaltung von Schloss Grafenegg in Niederösterreich im Tudor-Stil (Abb. 10). Dabei orientierte sich Ernst an Schloss Strawberry Hill in England. Ab 1838 war Ernst Dombaumeister von St. Stephan in Wien. Einen in stilistischer Hinsicht vergleichbaren Schlossbau zu Grafenegg stellt Schloss Anif am südlichen Stadtrand



Abb. 12: Bad Vöslau, Niederösterreich, Schloß Merkenstein, Johann Romano und August Schwendenwein, 1843/44



Abb. 13: Wolfsberg, Kärnten, Schloss Wolfsberg, Johann Romano und August Schwendenwein, 1847–1853

19 Constantin von Wurzbach, Roesner, Karl, in: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, 26. Theil, Wien 1874, S. 247–250; Renate Goebl, Roesner Karl, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Band 9, Wien 1988, S. 205 f.



Abb. 14: Wien, „Sisi-Kapelle“, Josef Kastan, 1854–1856



Abb. 15: Triest, Italien, Gartenhaus („Castelletto“) im Park von Schloß Miramare, Carl Junker, 1858

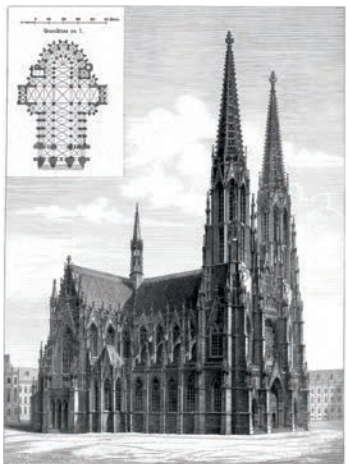


Abb. 16: Wien, Votivkirche, Heinrich Ferstel, 1856–1879

von Salzburg dar[20] (Abb. 11). Das im Kern Anfang des 16. Jahrhunderts errichtete Schloss gelangte 1806 in Besitz des österreichischen Staates. 1837 erwarb es Aloys Graf von Arco-Steppberg (1808–1891), der es durch den Architekten Heinrich Schönauer (1812–1872) nach dem Vorbild englischer Tudor-Schlösser zwischen 1838 und 1845 im neugotisch-romantischen Stil umgestalten und erweitern ließ.

Mit Johann Romano (1818–1882) und August Schwendenwein (1817–1885) errichteten zwei vorwiegend in Wien tätige Ringstraßenarchitekten unter dem Einfluss englischer Gotik 1843/44 im Auftrag von Joachim Eduard Graf von Münch-Bellinghausen (1786–1866) Schloss Merkenstein in Bad Vöslau (Abb. 12). Dieses zählt zu den bedeutendsten Villenbauten des romantischen bzw. frühen Historismus in Österreich. Beide Architekten waren es auch, die 1847 bis 1853 im Auftrag des Industriepioniers Hugo Henckel von Donnersmarck (1811–1890) Schloss Wolfsberg in Kärnten im englischen Tudor-Stil umbauten[21] (Abb. 13). Ein weiteres Beispiel für neogotische Bauten in Österreich stellt die sogenannte „Sisi-Kapelle“ in Wien-Sievering dar. Diese wurde zur Erinnerung an die Hochzeit von Kaiserin Elisabeth (1837–1898) mit Kaiser Franz Joseph I. am 24. April 1854 von 1854 bis 1856 durch Stadtbaumeister Josef Kastan (1795–1861) nach Plänen des deutschen Architekten Johann A. Garben (1824–1876) im Auftrag von Johann Freiherr von Sothen (1823–1881), der durch Glücksspiel sein Vermögen erworben hatte, erbaut (Abb. 14). Der Bau dient neben dem Gedächtnis an das Ereignis der Hochzeit auch als Grabstelle für seinen Auftraggeber, der hier nach seinem gewaltsamen Tod 1881 beigesetzt wurde.

1856 bis 1860 ließen sich Erzherzog Ferdinand Maximilian, der jüngere Bruder von Kaiser Franz Joseph I. und spätere Kaiser von Mexiko, und seine Frau Charlotte von Belgien bei Triest Schloss Miramare bauen. Architekt war der aus Österreich stammende Ingenieur Carl Junker (1827–1882). Junker, der eigentlich auf Kanalbauten spezialisiert war, errichtete im Schlosspark ein zweistöckiges Gartenhaus mit einem Turm, genannt „Castelletto“, das bereits 1858, lange vor dem Schloss, bezugsfertig war[22] (Abb. 15). Aus diesem Grund diente es Maximilian und Charlotte bis zur Fertigstellung des Schlosses als Wohnsitz. In stilistischer Hinsicht folgt die Fassadengestaltung des Gartenhauses dem englischen Tudor- oder Elisabethen-Stil des Hauptgebäudes. Aufgrund seines Stils und seiner Dimensionen besteht sowohl mit dem Schloss Merkenstein in Bad Vöslau als auch mit dem Marmorschlössl im Kaiserpark von Bad Ischl ein enger Zusammenhang. 1856 bis 1879 wurde als Denkmal zur Erinnerung an die Errettung Kaiser Franz Josephs I. bei einem Attentat 1853 nach Plänen von Heinrich von Ferstel (1828–1883) die Votivkirche in

20 Wend von Kalnein, Schloss Anif. Ein Denkmal bayrischer Romantik in Salzburg, Salzburg 1988. Zu allen österreichischen Burgen vgl. Georg Clam-Martinic, Österreichisches Burgenlexikon, Linz 1992.
21 Wilhelm Deuer, Burgen und Schlösser in Kärnten, Klagenfurt 2008, S. 252 ff.
22 Castelletto im Schlosspark Miramare, in: Ilsebill Barta / Marlene Ott-Wodni / Alena Skrabanek, Repräsentation und (Ohn) Macht. Die Wohnkultur der habsburgischen Prinzen im 19. Jahrhundert – Kaiser Maximilian von Mexiko, Kronprinz Rudolf, Erzherzog Franz Ferdinand und ihre Schlösser, Wien – Köln – Weimar 2019, S. 17–23, 70–73.

Wien erbaut[23] (Abb. 16). Erzherzog Ferdinand Maximilian hatte zu einer Spendenaktion aufgerufen, um die finanziellen Mittel für den Bau als Votivgabe der Völker der Monarchie „zum Dank für die Errettung Seiner Majestät“ aufzutreiben. Die Kirche gilt heute als einer der bedeutendsten neogotischen Sakralbauten der Welt. Ferstel hatte sich dabei an Vorbildern der deutschen und französischen Hochgotik orientiert, jedoch auch eigene Vorstellungen verarbeitet. Neben der Votivkirche ist es das Rathaus, das in Wien als wohl bedeutsamster neogotischer Bau gilt. Es wurde 1872 bis 1883 von dem aus Frickenhofen in Württemberg stammenden Architekten Friedrich von Schmidt (1825–1891) erbaut.[24]

Gotik heute

Auch heute noch inspiriert gotische Architektur Designer und Architekten. Beispiele dafür sind das Karsh Alumni and Visitor Center der Duke University in North Carolina oder die Cadogan Song School in Perth in Westaustralien. Aber auch vor Weltstädten wie New York macht die Gotik bis heute keinen Halt: Ein Exempel dafür ist der vom Architekten Morris Adjmi entworfene Wolkenkratzer in 30 East 31st Street (Abb. 17). Der Architekt wurde dabei wohl von den neogotischen Details der benachbarten Wolkenkratzer Manhattans inspiriert.



Abb. 17: New York, USA, Wolkenkratzer in 30 East 31st Street, Morris Adjmi, 2017

23 Norbert Wibiral / Renata Kassal-Mikula, Heinrich von Ferstel, Wiesbaden 1974.
24 Peter Haiko, Friedrich von Schmidt (1825 – 1891). Ein gotischer Rationalist. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Band 148, Wien 2011.

Stefan Weber

Historie als Gegengift

Mittelalterliche Reminiszenzen im Kaisertum Österreich[1]

History as an antidote

This article analyses the use of medieval architectural quotations in the Austrian Empire up to the middle of the 19th century. Gothicising and Romanising stylistic forms were deliberately used to create symbolic references to the past. This reveals a division into two genera: Gothic was preferably used in private buildings belonging to the nobility – in gardens and country estates – while Romanesque forms characterised public buildings of both the military and church. This distinction reflects both social hierarchies and practical cost issues. It was only after 1848 – with the rise in power of the Catholic Church – that the neo-Gothic style also featured in public buildings that were considered sacred. Irrespective of the specific style, both variants served as an "antidote" to the crisis-ridden present – as a form of recourse to a "golden Middle Ages" – which was staged as the origin of piety, corporative order and the legitimisation of power.

Mit der Wahl gotisierender Ornamentformen war das Marmorschlössl in Bad Ischl zum Zeitpunkt seiner Errichtung 1856 zwar kein Einzelphänomen, aber immer noch eine Randerscheinung. Die Architekturtradition des Mittelalters war in Europa nie ganz abgebrochen, seit der Neuzeit jedoch auf punktuelle Rückgriffe beschränkt.[2] Spätestens seit dem 16. Jahrhundert war die Architektur hingegen vom Bezug auf die römische Antike und deren Vermittlung durch Vitruv geprägt. Der Klassizismus bestimmte auch das 18. und 19. Jahrhundert, die Jahrzehnte um 1800 wurden von der Kunstgeschichtsschreibung schließlich sogar mit diesem Begriff etikettiert. Aber auch im Historismus dominierten mit Neorenaissance und Neobarock weiterhin auf der Antike basierende Architekturformen. Daneben nahmen jedoch seit dem späten 18. Jahrhundert auch stilistische Rückgriffe auf die Zeit des Mittelalters zu, die sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts verdichteten. In der Annahme, dass die Wahl der Stilformen keineswegs beliebig, sondern stark dadurch motiviert war, womit die Formen assoziiert wurden,[3] soll im Folgenden ein Blick auf diese Entwicklungen in Österreich geworfen werden, die sich im Wesentlichen im größeren historischen Rahmen des Kaisertums Österreichs ereigneten: Wo und weshalb wurden hier bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts formale Bezüge zur mittelalterlichen Architektur hergestellt?[4]

Zur Nomenklatur

Seit dem 16. Jahrhundert war die mittelalterliche Architekturtradition West- und Mitteleuropas gegenüber der wiederbelebten Antikentradition abgewertet worden; man folgte gemeinhin Giorgio Vasaris Annahme ihrer Herkunft von den Goten. Im 18. Jahrhundert setzte eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem mittelalterlichen Erbe und dessen schrittweise Erforschung

1 Der vorliegende Aufsatz basiert auf dem Vortrag „Historie als Gegengewicht? Der gotische Stil im Kaisertum Österreich", der am 29.11.2019 im Rahmen der internationalen Tagung „Staat und Stil. Öffentliche Gebäude im Vormärz. Vom Klassizismus bis zu frühen Formen des Historismus" an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gehalten wurde.

2 Vgl. dazu z. B. Meinrad von Engelberg, Renovatio Ecclesiae. Die „Barockisierung" mittelalterlicher Kirchen, Petersberg 2005 (Engelberg 2005).

3 Stil als „Medium sozialer Kommunikation", vgl. Willibald Sauerländer, Von Stilus zu Stil. Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs, in: Willibald Sauerländer, Geschichte der Kunst. Gegenwart der Kritik, Köln 1999, S. 256–276, hier: 263.

4 Als zeitliche Grenze bieten sich hier die folgenreiche Umwandlung des Kaisertums Österreichs in die Doppelmonarchie im Zuge des Ausgleichs mit Ungarn und die Liberalisierung der österreichischen Verfassung 1867 an, die mit einem Erstarken des Bürgertums und – aus kunstgeschichtlicher Perspektive – mit der Etablierung des strengen Historismus einhergeht.

und Neubewertung ein.[5] Einen wichtigen Beitrag zur positiven Umdeutung der Gotik im deutschsprachigen Raum leistete Johann Wolfgang von Goethes *Von deutscher Baukunst* (1772). In Folge erschienen vermehrt auch deutsche Publikationen zur mittelalterlichen Architektur.[6] Eine komplexere zeitliche Differenzierung nach formalen Kriterien fand um 1815 statt, eine einheitliche Terminologie blieb aber aus.[7] Im deutschsprachigen Bereich war für das frühe Mittelalter weitgehend ein fremdländischer Ursprung akzeptiert, der auch namensgebend wurde: „lombardisch", „neugriechisch", „byzantinisch", „frühchristlich" oder „romanisch". Eingenommen war man aber vor allem vom 13. und 14. Jahrhundert, das in den deutschen Ländern als Blütezeit ausgemacht wurde. Diese jüngeren Entwicklungen wurden ebenso mit „gotisch", „altdeutsch" oder „germanisch" bezeichnet wie die Zeit des gesamten Mittelalters. Erst mit der 3. Auflage Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* 1859 setzte sich die bis heute praktizierte Einteilung und Benennung in romanischen und „gothischen Styl" durch.[8] Wie die folgenden Beispiele zeigen werden, entsprach auch die eklektische Baupraxis bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts dieser weniger differenzierten Betrachtung. Erst mit der kunsthistorischen Aufarbeitung zeichnet sich eine strengere Trennung nach den historischen Entwicklungsphasen ab.

Gartenarchitektur

Das gehäufte Wiederauftreten mittelalterlicher Architekturformen ist in Österreich – wie auch im restlichen Mitteleuropa – vor allem im Privatbereich angesiedelt, nämlich im Landschaftsgarten, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus England aufs Festland importiert wird. Hier treten sie in Form von Kapellen oder künstlichen Ruinen anfangs gleichberechtigt neben weitere „exotische" Staffagebauten, die von anderen Zeiten oder Kulturen inspiriert waren.[9] Zweck dieser Bauten war die Unterhaltung der Betrachter und die Erzeugung von Stimmungen. Entsprechend kursierender Charakterlehren wurden verschiedene Stile auch mit unterschiedlichen Wirkungen in Verbindung gebracht, die solchermaßen für bestimmte Zwecke besonders geeignet schienen.[10] Der Baustil der Gotik wurde noch bis weit ins 18. Jahrhundert mit dem Irrationalen und

5 So vertrat etwa Christopher Wren (1632–1722) die Ansicht, der gotische Baustil sei von den Sarazenen übernommen und von den Kreuzfahrern nach Europa gebracht worden; vgl. J.H. Harvey, The Origins of Gothic Architecture. Some Further Thoughts, in: The Antiquaries Journal, 48 Jg., H. 1, 1968, S. 87–99, hier: 87. Selbst der Protoklassizist Marc-Antoine Laugier schätzte gotische Kathedralen aufgrund ihrer „grandeur" und „majesté"; vgl. Klaus Niehr, Without Dividing Lines. Greek, Roman and Gothic Revivals, in: Romuald Kaczmarek / Agata Kubala (Hg.), The Greek and Gothic Revivals in Europe 1750–1850 (=Architectural Corssroads. Studies in the History of Architectrue, Bd. 12), Turnhout 2024, S. 9–23, hier: 10 (Niehr 2024).

6 Vgl. Johann Gottfried Grohmann, Bruchstücke der gotischen Baukunst gesammelt und dem Studium der Baukünstler und dem Vergnügen der Liebhaber gewidmet, Leipzig 1765; Friedrich Gilly / Friedrich Frick, Schloss Marienburg in Preussen. Nach seinen vorzüglichsten æussern und innern Ansichten dargestellt, Berlin 1799–1803; Friedrich Schlegel, Grundzüge der gotischen Baukunst, o. O. 1803; Johann Conrad Costenoble, Ueber altdeutsche Architektur und deren Ursprung, Halle 1812; Christian Ludwig Stieglitz, Von altdeutscher Baukunst, Leipzig 1820; Sulpiz Boiserée, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln: nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst …, Stuttgart 1823; Carl Friedrich von Rumohr, Italienische Forschungen, Bd. 1., Berlin – Stettin 1827; Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842; vgl. Klaus Jan Philipp, Um 1800: Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810, Stuttgart 1997 (Philipp 1997).

7 Bereits seit dem 17. Jahrhundert wird zwischen zwei Entwicklungsstufen mittelalterlicher Architektur, die ca. um das Jahr 1200 wechselten, unterschieden (vgl. Jean-François Félibien, Recueïl historique de la vie et des ouvrages des plus célebres architectes, Paris 1687). In England differenzierte Thomas Rickman, An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture, from the Conquest to the Reformation, London 1817, weiter zwischen Norman, Early English, Decorated English und Perpendicular. Für Frankreich unterschied Arcisse de Caumont, Essai sur l'architecture religieuse du Moyen Age, principalement en Normandie, Caen 1825, zwischen Roman, Transition und Gothique.

8 Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, 2. Bd., 3. erw. Aufl., Stuttgart 1859. In den ersten beiden Auflagen ist anstelle des „gothischen" noch vom „germanischen" Stil die Rede.

9 Vgl. Klaus Jan Philipp, Rückgriff und Auswahl. Klassik und Romantik als komplementäres System in der Baukunst, in: Andreas Beyer (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 6. Bd, Klassik und Romantik, München 2006, S. 207–223, hier: 213 (Philipp 2006).

10 Vgl. Christian Cay Lorenz Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst, Leipzig 1779; O. A., Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch dieselbe hervorgebracht werden sollen, Leipzig 1788; Karl Friedrich Schäffer, Ideen aus den Skizzen eines Architekten, o. O. 1806. Dazu auch Philipp 2006, S. 216–218; Andrea Siegmund, Der Landschaftsgarten als Gegenwelt. Ein Beitrag zur Theorie der Landschaft im Spannungsfeld von Aufklärung, Empfindsamkeit, Romantik und Gegenaufklärung, Würzburg 2011, S. 97–100 (Siegmund 2011).



Abb. 1: Kalksburg, Wien, Steinhaus, 1787



Abb. 2: James Halls Weidenkathedrale, Frontispiz aus James Halls *Essays on the Origins, History and Principles of Gothic Architecture*, London 1813

dem Ungeschickten in Verbindung gebracht,[11] aber auch – weniger negativ – mit dem Kühnen und mit Gefühlen des Schauerlichen und Erhabenen assoziiert.[12] Das spiegelt sich auch in den zahlreichen Schauerromanen des 18. Jahrhunderts wider, die mit Vorliebe in mittelalterlichen Burgen, Klöstern und deren Ruinen angesiedelt sind.[13]

Im heutigen Österreich dürften gotisierende Detailformen erstmals 1777 am Grottenberg des Grafen Fries in Vöslau verwendet worden sein.[14] Eines der frühesten erhaltenen Zeugnisse bildet aber das Steinhaus im ehemaligen Garten des Hofjuweliers und Logenmeisters Franz Mack in Kalksburg bei Wien, das 1786 in dessen Auftrag errichtet wurde (Abb. 1). Das Haus aus massivem unverputztem Bruchstein-Mauerwerk zeigt eine Nähe zur Grottenarchitektur und damit zu diversen Theorien, die eine Herkunft der Gotik aus der Natur, insbesondere ihre Entwicklung aus Grotten und Höhlen, annahmen.[15] Daneben kursierten auch Ideen über den Ursprung aus dem Holzbau. James Hall etwa erprobte diese These im Selbstversuch mit dem Bau einer „Weidenkathedrale" (Abb. 2).[16] In allen Fällen wurde die damals wirkkräftige Idee der Urhütte auf gotische Architektur übertragen,[17] die damit den

11 So wird gotischer Architektur bereits in Sebastiano Serlios zweitem Buch zur Architektur nur im Szenenbild der Komödie ein Platz zugestanden; vgl. Sebastiano Serlio, Il Libro D›Architettura Di M. Sabastiano Serlio Bolognese. Il secondo libro di Perspettiva, Venedig 1551, S. 29.

12 Vgl. Klaus Niehr, Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850, Berlin 1999, S. 81 f., 91 (Niehr 1999); Andrea Siegmund, Die romantische Ruine im Landschaftsgarten. Ein Beitrag zum Verhältnis der Romantik zu Barock und Klassik, Würzburg 2002, S. 139 (Siegmund 2002); Niehr 2024, S. 10; Joachim Ritter (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2, D–F, Basel – Stuttgart 1972, S. 624–635.

13 Z. B. Horace Walpole, The Castle of Otranto, A gothic Story, London 1765; William Beckford, Vathek, London 1786; Ann Radcliffe, The Mysteries of Udolpho, London 1794; Matthew Gregory Lewis, The Monk, London 1796.

14 Vgl. Walter Krause, Baukunst, in: Gerbert Frodl (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 5, 19. Jahrhundert, München 2002, S. 179–239, hier: 185 (Krause 2002).

15 Vgl. Geza Hajós, Natur und Gotik im ‚Steinhaus' des Holjuweliers Franz von Mack in Wien-Kalksburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XLI (1987) Heft 3/4, S. 106–115, hier: 114 f. (Hajós 1987); z. B. Paul Decker, Gothic Architecture Decorated, London 1759; William Wrighte, Grotesque Architecture, or, Rural Amusement, London 1767; Francesco Milizia, Dizionario Delle Belle Arti Del Disegno. Estratto In Gran Parte Dalla Enciclopedia Metodica Da Francesco Milizia, Bassano 1797, S. 270; vgl. auch Philipp 1997, S. 74; Siegmund 2002, S. 133 f.

16 Seine Einsichten publizierte Hall später in James Hall, Essays on the Origins, History and Principles of Gothic Architecture, London 1813.

17 Vgl. Marc-Antoine Laugier, Essai sur l'Architecture, 2. Aufl., Paris 1755.



Abb. 3: Das Karussell in Laxenburg am 3. Juni 1791, kolorierter Kupferstich von Johann Hieronymus Löschenkohl, 1791



Abb. 4: Das neue Schloss Liechtenstein (1820–21 von Joseph Kornhäusel und Joseph Franz Engel) und die Ruine der Burg Liechtenstein bei Maria Enzersdorf (erste Restaurierung 1808–1816 durch Joseph Hardmuth), Aquarell von Josef Fide-Fußnecker, 1832

Ursprung des Bauens schlechthin symbolisierte und sich somit auch in diesem Aspekt hervorragend in die vom Rousseau›schen Naturverständnis geprägten Landschaftsgärten fügte.[18] Macks Verbindung mit dem Freimaurertum offenbart eine weitere Dimension: Die Freimaurer pflegten den symbolischen Bezug zu den mittelalterlichen Bauhütten, dem Templerorden und Rittertugenden.[19] Hier kann etwa auf den 1790 gegründeten Verein der „Wildensteiner Ritterschaft auf blauer Erde“ verwiesen werden, dessen Mitglieder unter anderem aus dem Hochadel stammten und auf der Ruine Seebenstein südlich von Wien das Mittelalter in Ritterspielen wiederaufleben ließen.[20] Auch im Schlosspark von Laxenburg südlich von Wien, der den Habsburgern als Sommersitz diente, ist für 1791 ein „Ritterkarussell“ nachweisbar, bei dem der spätere Kaiser Franz II. (I.) teilnahm (Abb. 3). Ab 1798 ließ Franz dort einen eigenen Rittergau schaffen, in dem zahlreiche vom Mittelalter inspirierte Kleinbauten ihren Platz fanden. Pläne für den Nachbau des Familienstammsitzes, der Habsburg, wurden wieder verworfen, im Herzen der Anlage wurde aber die Franzensburg errichtet und in den folgenden Jahrzehnten immer weiter ausgebaut. Die Raumfolge im Inneren der ersten Bauphase sollte beim Durchschreiten im Sinne des Landschaftsgartens „*ganz bewusst die unterschiedlichsten Empfindungen hervorrufen*“[21] und stand so noch ganz in der Tradition der Schauerromantik. Die im Wesentlichen zwischen 1825 und 1830 geschaffenen Erweiterungen nach Plänen Georg Felbingers waren hingegen der Ahnenverehrung gewidmet und betonten dynastische Aspekte: Thronsaal und ungarischer Krönungssaal verwiesen auf die Würden der Habsburger, im Habsburgersaal und im Lothringersaal waren die Familienahnen in Gemälden und Skulpturen anwesend.[22] Bedeutend scheint zudem die Verwendung mittelalterlicher Spolien (z. B. aus dem Kloster Waldhausen oder der Capella Speciosa in Klosterneuburg), die zur Authentizitätssteigerung des Neubaus beitrugen.[23] Der Schlosspark Laxenburg steht damit nicht nur an einer Schwelle der Jahrhunderte, sondern der Neubesetzung des Mittelalters: Zuerst in der deutschsprachigen Literatur, dann auch in der bildenden Kunst überwiegen nun die märchenhaften und idealisierenden Bilder, die das Mittelalter positiv von der Gegenwart absetzen.[24]

Allein im Umland Wiens entstanden um 1800 zahlreiche Landschaftsgärten, die laufend erweitert und

18 Vgl. Georg Germann, Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie, Stuttgart 1972, S. 51–64 (Germann 1972); Niehr 1999, S. 145–157.
19 Vgl. Krause 2002, S. 186.
20 Vgl. Hajós 1987, S. 114.
21 Siehe Beitrag von Lieselotte Hanzl-Wachter in diesem Heft: Lieselotte Hanzl-Wachter, Die Franzensburg und der Rittergau im kaiserlichen Schlosspark zu Laxenburg, in: ÖZKD LXXIX, Heft 2, 2025, S. 106.
22 Elisabeth Springer, Laxenburg. Juwel vor den Toren Wiens, Weitra 2013, S. 183–185.
23 Vgl. Krause 2002, S. 186–189.
24 Als wichtigste literarische Werke können hier etwa Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1795), Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), Novalis *Heinrich von Ofterdingen* (1800) oder Achim von Arnims und Clemens Brentanos Volksliedersammlung *Des Knaben Wunderhon* (1806–1808) genannt werden, die schließlich auch erheblichen Einfluss auf die Nazarener ausübten.



Abb. 5: Hrádek u Nechanic, Tschechien, Schloss Hrádek, Edward Buckton Lamb, 1839–1857



Abb. 6: Ansicht von Schloss Nagy-Ugrócz (Veľké Uherce), Lithographie von Josef Zürnich, 3. Viertel 19. Jahrhundert

mit gotisierenden Bauten ausgestattet wurden.[25] Aber auch in anderen Kronländern schufen vorwiegend adelige Bauherren Vergleichbares.[26] Besonders die Familie Liechtenstein tat sich mit zahlreichen Bauvorhaben hervor, etwa mit dem Landschaftsgarten zwischen Valtice (Feldsberg) und Lednice (Eisgrub) oder durch den Wiedererwerb des ruinösen Familienstammsitzes südlich von Wien. Während die mittelalterliche Burg ab 1808 nach den romantischen Vorstellungen der Zeit (mit Rittersaal und Burgverlies) wiederhergestellt wurde, legte man im Umland einen umfangreichen Park mit etlichen Kleinarchitekturen und einen repräsentativen Landsitz in klassizistischen Formen an (Abb. 4).[27]

Landsitze

Aus den Staffagebauten mit anfangs bescheidener Größe entwickelten sich spätestens ab den 1830er Jahren vollwertige Landsitze des Hochadels. Waren die Löwenburg in Kassel-Wilhelmshöhe (1793–1801 von Heinrich Christoph Jussow für Landgraf Wilhelm IX. von Hessen-Kassel) oder die Franzensburg noch reine Neubauten, wurden im 19. Jahrhundert vorzugsweise ältere Bauten integriert. Für Kronprinz Maximilian von Bayern schuf Domenico Quaglio 1833–1838 das Schloss Hohenschwangau über einem mittelalterlichen Vorgängerbau. Auch die Burg Stolzenfels bei Koblenz wurde 1836–1842 von Karl Friedrich Schinkel und Friedrich August Stüler für König Wilhelm IV. von Preußen um einen aus dem 13. Jahrhundert stammenden Kern errichtet.

Im österreichischen, böhmischen und ungarischen Hoch- und Uradel wurde der Bezug auf die jahrhundertealte Vergangenheit der eigenen Familie ebenfalls beliebt, ja, vielleicht sogar als notwendig erachtet. Der Umbau ihrer Landsitze erfolgte ab den späten 1830er Jahren zumeist in gotisierenden Formen, die oft jedoch wenig mit vorgefundenen baulichen Resten oder lokalen Traditionen zu tun hatten. Stattdessen orientierte man sich an englischen Vorbildern, die ihrerseits aus der englischen Spätgotik des 15., 16. und sogar des 17. Jahrhunderts schöpften. Für Franz Ernst Graf Harrach plante mit Edward Buckton Lamb sogar ein Vertreter des britischen Gothic Revival: Für das 1839–1857 errichtete Schloss Hrádek in Böhmen wurden Pläne eines Herrenhauses in Cheshire verwendet und historische Türen, Decken und Wandvertäfelungen verbaut (Abb. 5). 1854–1858 plante Lamb außerdem den Umbau des mittelalterlichen Schlosses Prugg in Bruck/Leitha (NÖ). Für die Familie Schwarzenberg entstand nach Plänen Franz Beers 1840–1857 der neugotische Umbau des barocken Schlosses Hluboká nad Vlatvou (Frauenberg), das auf mittelalterlichen Resten stand. Parallel dazu plante Beer 1841–1844 im damals ungarischen Rusovce (Oroszvár) für Emánuel Graf von Zichy-Ferraris ein neugotisches Landhaus über barocken Fundamenten. Gemeinsam mit einem Schloss für János Graf von Keglevich de Buzin

25 Vgl. Hajós 2002, S. 240–244.
26 Z. B. Krásny Dvůr (Schönhof) bei Cibulka, 1793–1796 als erster englischer Landschaftsgarten in Böhmen für Johann Rudolf Graf Czernin von Chudenitz; englischer Garten in Tata, ab 1783 als erster englischer Landschaftsgarten in Ungarn für die Familie Esterházy.
27 Vgl. Hajós 2002, S. 242 f.

in Veľké Uherce (Nagyugróc, Alois Pichl, 1844–1850, Abb. 6) zählt es zu den ersten neugotischen Häusern in Ungarn.[28] 1846–1858 ließ auch die Familie Liechtenstein ihr Schloss in Lednice (Eisgrub) von Georg Wingelmüller neugotisch umgestalten. Daneben entstanden in diesem Zeitraum im gesamten Kaisertum Österreich noch zahlreiche weitere Landsitze, die sich an englischer Neugotik orientierten und in der Regel über älteren Fundamenten ausgeführt wurden.[29]

Anders als in den übrigen Ländern des Deutschen Bundes scheint im Kaisertum Österreich die Wahl des neugotischen Stils zu diesem Zeitpunkt in keinem Zusammenhang mit nationalistischen Ideen zu stehen.[30] Im Gegenteil bildet er ein verbindendes Element: Er wird vom Adel aller Reichsteile – egal ob deutscher, böhmischer, ungarischer oder kroatischer Herkunft – für die Gestaltung seiner Landsitze verwendet. Die Baukörper und Grundrisse dieser Landsitze waren im Wesentlichen modern, die gotisierenden Detailformen wurden von den englischen Vorbildern übernommen. Lokale Formen wurden nicht berücksichtigt – der allgemeine Verweis auf das Mittelalter schien hier ausreichend und das Wesentliche. Der alte Adel konnte solchermaßen die jahrhundertelange Kontinuität der Familie seit dem Mittelalter betonen. Beim jüngeren bzw. niedrigeren Adel mag vielleicht das Herstellen einer solchen Tradition ebenso das Ziel gewesen sein wie das Herstellen einer Ähnlichkeit zu den Landsitzen des Altadels – der Stil wird zur Modeerscheinung. In den meisten Fällen scheint die Stilwahl aber dennoch an die Geschichte des Ortes, an die Inkorporation älterer Gebäudereste geknüpft. Diese örtliche Kontinuität unterstrich die Legitimität der Ansprüche zusätzlich. Das galt sogar bei der Stadtvilla Landauer in Bad Ischl, wo mittelalterliche Gebäudefundamente in den Neubau integriert wurden.[31]

Sakralbauten

In Österreich beschränken sich die formalen Referenzen an das Mittelalter im Privatbereich damit auf den ländlichen Raum. Dort sind sie den Landsitzen und Gartenanlagen des Adels und – in Einzelfällen[32] – des ihm nacheifernden Bürgertums vorbehalten. Die Stadtpalais und auch die bürgerlichen Wohnhäuser werden hingegen weiterhin in klassizistischen Formen gestaltet wie die öffentlichen Bauten der Verwaltung, der Gesundheit oder des Unterrichts auch. Die einzige Ausnahme davon bildet – aus heutiger Sicht wenig überraschend – der Sakralbau. Es überrascht jedoch möglicherweise, dass mittelalterliches Formengut ebenfalls erst in den 1840er Jahren in relevantem Ausmaß an dieser Bauaufgabe auftritt. Wenige prominente und frühe Beispiele müssen hingegen als untypische Einzelfälle ausgemacht werden, deren gotisierende Gestaltung mit ihren Bauherren in Zusammenhang steht. In die Regotisierung der Wiener Augustinerkirche 1784/85 durch den Hofarchitekten Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg griff Kaiser Joseph II. direkt ein. Die Bereinigung von späteren Einbauten sollte Platz und Licht schaffen, als Teil der Kirchenreform wurde die Wiederherstellung des gotischen Innenraums später zudem als anti-päpstliche Geste interpretiert.[33] Die Hofburgkapelle wiederum sollte bereits unter Maria Theresia 1748 „*im alten gotischen Style glücklich wieder hergestellt*“[34] werden. 1802 wurde die Kapelle unter Kaiser Franz II. dann erneut gotisierend überarbeitet, 1807 wurden an der Choraußenwand sogar zwei Statuen angebracht: die des ersten Habsburgerkaisers Friedrich III. und jene von Kaiser Franz selbst[35] – ein Jahr nach der Auflösung des Heiligen Römischen Reichs ein deutlicher Versuch einer *translatio imperii*. In beiden Fällen kann jedenfalls – wie auch bei der Hofburg selbst – beim Erhalt und der Betonung älterer Bauteile

28 Vgl. József Sisa, Country House Architecture, in: József Sisa (Hg.), Motherland and progress. Hungarian architecture and design 1800–1900, Basel 2016, S. 354–370, hier: 362.
29 Im damaligen Ungarn z. B. für Graf Andrássy in Parchovany (Parnó), Graf Festetics in Bogát, Graf Erdődy in Vörösvár, in Böhmen z. B. für Fürst von Auersperg in Žleby, Fürst von Rohan in Sychrov, Graf von Buquoy in Rožmberk, in Österreich z. B. für Graf von Arco-Stepperg in Anif, Graf von Breuner-Enckevoirt in Grafenegg, Graf Münch-Bellinghausen Merkenstein bei Bad Vöslau, Graf Henckel von Donnersmarck in Wolfsberg.
30 Vgl. zu dem Thema unter anderem Niehr 1999, S. 57–63, 215–224; Jindrich Vybíral, Der Nationalstil als Konstrukt der Kunstgeschichte, in: Winfried Eberhard / Christian Lübke (Hg.), Die Vielfalt Europas. Identitäten und Räume, Leipzig 2009, S. 499–509.
31 Neugotischer Umbau 1840 für Flora Gräfin Wrbna.
32 Z. B. das Haus des Bankiers Geymüller am Rande Wiens 1808 oder der Landschaftsgarten des Rechtsanwalts Bonaventura Hödl am Grazer Schlossberg ab 1820.
33 Vgl. Krause 2002, S. 185.
34 Zit. n. Christian Benedik / Manuel Weinberger, Restaurierungen der Burgkapelle, in: Hellmut Lorenz / Anna Mader-Kratky (Hg.), Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock bis zum Klassizismus, Wien 2016, S. 428–434, hier: 429.
35 Vgl. ebenda, S. 433 f.

wohl von dynastischer Traditionspflege die Rede sein. Beide Kirchen waren zwar staatliche Bauten, aber zugleich stark mit der Familie Habsburg verbunden und als Teil des Residenzkomplexes von ihr über Jahrhunderte genutzt. Eine weitere Lesart drängt sich auf, wenn man auch die gotisierenden Umgestaltungen der Hochaltäre in der Wiener Michaelerkirche 1781 und der Minoritenkirche 1784 berücksichtigt. Diese stehen zwar im direkten Umkreis der Hofburg, ein enger Bezug zu den Habsburgern war aber nicht unbedingt gegeben. Die Renovatio im Stil der Gotik könnte hier als Bezugnahme auf die geschichtlichen Wurzeln der jeweiligen Kirche gelesen werden sowie als Versuch, der historischen Architektur gerecht zu werden: im Sinne einer Denkmalpflege nach dem Verständnis des 18. Jahrhunderts.[36]

Diese Regotisierungen bilden um 1800 jedoch die absolute Ausnahme. Die josephinische Kirchenreform hatte Klöster aufgelöst und die Pfarren und Diözesen neu strukturiert. Mit der Gründung hunderter neuer Pfarren sollte ein einheitliches Netz von (an den Staat gebundenen) Pfarrgemeinden gewährleistet werden. Die Finanzierung erfolgte aus dem Religionsfonds, der sich aus dem Vermögen der aufgelösten Klöster speiste.[37] Jeder staatlich finanzierte Kirchenbau sollte dabei möglichst kostengünstig errichtet werden.[38] Kostspielige Projekte wurden daher wiederholt von der Oberbaudirektion – die unter Joseph II. vor allem zum Zweck der finanziellen Kontrolle gegründet worden war – bzw. ihrer Nachfolgeinstitution, dem k.k. Hofbaurat, abgelehnt. Der Großteil der Kirchenbauten wurde ohnehin vom Hofbaurat selbst geplant und fiel entsprechend schlicht aus. Der dominante Typus entsprach auch im Vormärz noch der Tradition des 18. Jahrhunderts: quaderhafte Saalkirchen mit mittig situiertem Turmaufsatz oberhalb der Eingangsfassade oder des Chors, schlichter Wandgliederung mit Rundbogenfenstern sowie Tonnen- bzw. Platzlgewölben im Innenraum.[39]

Konträr dazu standen die Bemühungen der Romantiker, die eine Verklärung des Mittelalters betrieben und



Abb. 7: Linz, Oberösterreich, Jesuitenkloster mit Kirche am Freinberg, 1834–1837, Radierung von Clemens Beständig, 1837

eine religiöse Erneuerung mit den Mitteln der Kunst anstrebten. Die mit dem Mittelalter verbundenen Assoziationen von Erhabenheit und Mystik schienen geradezu ideal für den Einsatz der Architekturformen im Kirchenraum.[40] In Wien sammelten sich die Romantiker um den Redemptoristenprediger Klemens Maria Hofbauer, der vom Staat skeptisch beäugt wurde. Hofbauer besaß mit dem streng katholischen Erzherzog Maximilian von Österreich-d'Este allerdings auch einen Fürsprecher unter den Habsburgern, der für einen der wenigen neugotischen Kirchenneubauten der Zeit verantwortlich gemacht werden kann: Maximilian hatte aus seinem Privatvermögen bei Linz eine Verteidigungslinie aus Kanonentürmen errichten lassen. Der zylinderhafte Baukörper des Probeturms am Freinberg wurde 1834–1837 um einen quaderförmigen Kirchenbau ergänzt und die Anlage an die Jesuiten übergeben (Abb. 7). Beide steinsichtigen Baukörper zeigen sich mit Spitzbogenfenstern durchbrochen und mit Zinnen besetzt, der Kirchenraum mit Kreuzrippen gewölbt – als gänzliche Neubauten mit gotisierenden Formen sind sie im österreichischen Sakralbau dieser Zeit einzigartig. Auch die gotisierende Erweiterung der mittelalterlichen Pfarrkirche in Bad Goisern 1832–1838 stand in Verbindung mit Erzherzog Maximilian.[41] In den nächsten Jahren lassen sich in Österreich zwar noch eine Handvoll weiterer Umbauten und Erweiterungen in gotischen Formen ausmachen,[42] die Motivation für

36 Vgl. dazu auch Engelberg 2005, S. 155 f.
37 Vgl. Michael Schiebinger, Der Sakralbau des Vormärz in Österreich zwischen josephinischer Kontinuität und Stilpluralismus, Dissertation, Universität Wien, 2015, S. 23 f. (Schiebinger 2015).
38 Vgl. ebenda, S. 25.
39 Vgl. ebenda, S. 459 / Renate Wagner-Rieger, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970, S. 15–18.
40 Siegmund 2011, S. 304–315; Germann 1972, S. 51–69.
41 Vgl. Schiebinger 2015, S. 195 f.
42 Z. B. Pfarrkirche Kleinwilfersdorf um 1838, Redemptoristenkirche Eggenburg 1842–1844, Pfarrkirche Trumau ab 1845, Pfarrkirche Weyer 1846–1850, Pfarrkirche Bruneck 1851–1853, Evang. Pfarrkirche Mörbisch 1852/53.

die Stilwahl dürfte in diesen Fällen aber – analog zu den Kirchen des Wiener Hofburgkomplexes – vor allem in der harmonischen Anpassung an den zunehmend wertgeschätzten Bestand gelegen haben.[43]

Für die massenhafte Ausführung in öffentlichen Bauten schien die Gotik im Vormärz jedoch ungeeignet, waren die damit verbundenen aufwendigen Steinmetz- und Wölbungsarbeiten doch einfach zu teuer.[44] Das ist auch dem bekannten Projekt zur Altlerchenfelder Kirche in Wien zu entnehmen, in dem sich der Streit um den Stil zwischen bürgerlichen Romantikern und Staat zuspitzte. 1843 war der kaiserliche Entschluss für die Errichtung neuer Pfarrkirchen in den Wiener Vorstädten gefallen, wohlgemerkt unter der Auflage der Sparsamkeit.[45] Der Kirchenvorstand für Lerchenfeld hatte sich einen Bau im gotischen Stil gewünscht. Da er den kirchlichen Charakter besser wiedergäbe als ein anderer, stimmte der Hofbaurat unter der Leitung Paul Sprengers zu – jedoch mit der Auflage einer Reduktion auf die Grundform des Stiles „*ohne viel Maß- und Gliederwerk in Stein*".[46] Da der Finanzbehörde das Projekt weiterhin zu teuer erschien, wurde sogar eine kaiserliche Sondererlaubnis notwendig. Die daraufhin eingereichten Entwürfe wurden von offizieller Seite allerdings als nicht geeignet angesehen. Sehr erhellend scheint dabei die Bemerkung des zuständigen Regierungsrats Freiherr von Buffa in einem Gutachten zu den eingereichten Projekten, „*daß es sich bei der Erbauung der neuen Pfarrkirchen nicht um die Herstellung von Kunsttempeln, sondern darum handle, Kirchen zu erbauen, welche den Zwecken der Seelsorge und des Gottesdienstes entsprechen, und bei deren Ausschmückung darauf Rücksicht zu nehmen ist, daß sie für die Vorstadtbewohner Wiens bestimmt sind.*" Und weiter: „*[F]ast alle Vorstadt-Kirchen Wiens sind im römischen Style erbaut, diese Kirchen sind leicht und freundlich, und die Wiener Vorstadtbewohner sind daher an diese Kirchen gewöhnt. Die Wahl des römischen Baustiles ist dafür nicht bloß deshalb eine entsprechende zu nennen, weil der gotische Styl zu kostspielig, der byzantinische zu wenig beliebt ist, sondern auch darum, weil das Wiener Vorstadtpublikum daran gewöhnt ist*".[47]



Abb. 8: Wien, Altlerchenfelder Kirche, Johann Georg Müller, 1848–1861, Lithographie, 1851

Buffa brachte damit einerseits Argumente der Sparsamkeit und der Zweckmäßigkeit vor, andererseits aber auch des Dekorums, der Angemessenheit eines Stils für ein bestimmtes Publikum. Das Vorstadtpublikum schien jedenfalls keinerlei Mehrkosten wert; die Wahl fiel schließlich auf die günstigste Variante: einen klassizistischen Entwurf von Paul Sprenger selbst. Infolge der Märzrevolution 1848 setzte der neu gegründete Architektenverein die Ausschreibung eines Wettbewerbs durch. Die Einreichungen zeigten gotisierende Entwürfe, der ausgeführte Bau des Siegers Johann Georg Müller ist allerdings primär von Rundbögen, romanischen Referenzen und oberitalienischen Reminiszenzen bestimmt (Abb. 8). Nur in wenigen Details werden gotische Ornamentformen, zumeist in Form von Maßwerk, ins Spiel gebracht.

Auch bei anderen (auch nichtkatholischen) Sakralbauten häufen sich in den 1840er Jahren die Referenzen auf das Mittelalter, die Vorgehensweise ist jedoch eine ähnliche: Mit der Ausnahme von Detailformen bleibt die Gotik außen vor. Die Gebäude aus Backstein und Putz zeigen eine additive Gruppierung der Baukörper im Sinne des Klassizismus oder der Romanik, die Gestaltung der Öffnungen mit Rundbögen zeigen den Bezug auf frühmittelalterliche Vorbilder. Lediglich Schmuckformen aus Terrakotta und Werkstein wie Maß-

43 Vgl. Schiebinger 2015, S. 465–467.
44 Vgl. Susanne Kronbichler-Skacha, Die Wiener Beamtenarchitektur und das Werk des Architekten Hermann Bergmann (1816–1886), in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 39. Jg., 1986, S. 163–203, hier: 174.
45 Barbara Richarz, Die Altlerchenfelder Kirche in Wien, Dissertation, Karlsruhe 1981, S. 14 (Richarz 1981).
46 Zit. n. Richarz 1981, S. 16.
47 Zit. n. Richarz 1981, S. 22.

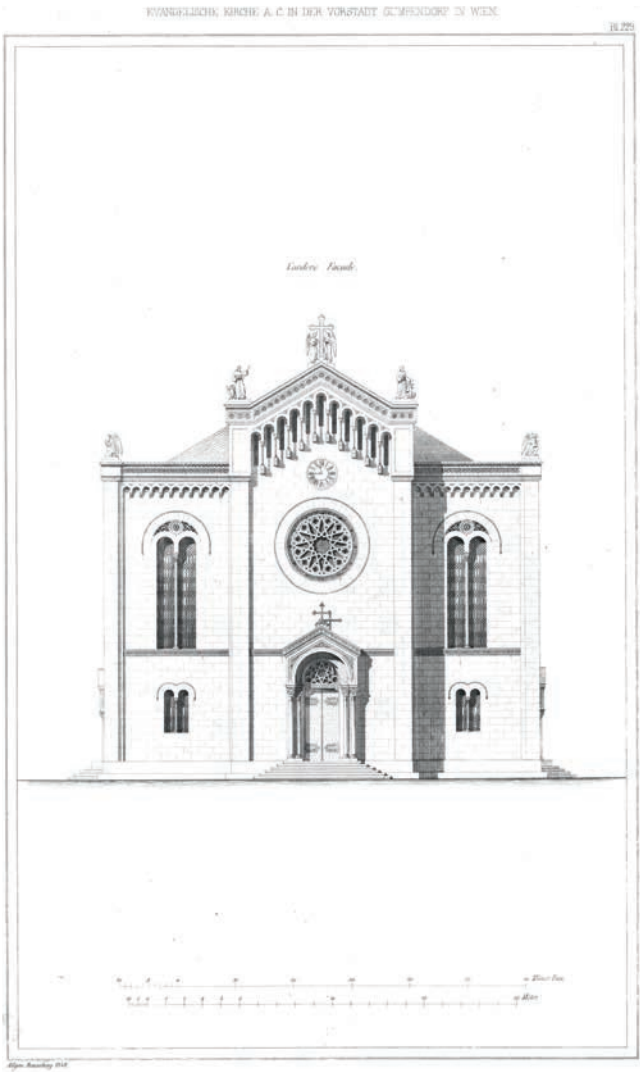


Abb. 9: Wien, Zwölf-Apostel-Kirche, Ludwig Förster und Theophil Hansen, 1846–1849, Ansicht der Hauptfassade, 1849

werkfenster, Brüstungen oder Kapitelle zeigen gotische Referenzen.[48] War die Gotik selbst bei allem guten Willen schlussendlich dann doch zu teuer? Dennoch scheint die Stilwahl nicht beliebig, sondern weiterhin inhaltlich motiviert: Für das erste evangelisch-lutherische Gotteshaus im Wiener Vorstadtbereich etwa, die Zwölf-Apostel-Kirche (Ludwig Förster und Theophil Hansen, 1846–1849, Abb. 9), bestand laut Architekt Förster die Absicht, „*die Idee des auf die Urformen zurückgeführten christlichen Gottesdienstes an dem Gebäude auszuprägen, und hierzu konnten keineswegs moderne Architekturgebilde, sondern vorzugsweise die ältesten morgenländischen und byzantinischen Kirchendetails die Mittel an die Hand geben*“.[49]



Abb. 10: Projekt einer Kaiser-Franz-Gedächtniskirche, Paul Sprenger, 1845

Eine der beachtlichsten neugotischen Kirchen des Vormärz kam über das Entwurfsstadium nicht hinaus: Für eine Kaiser-Franz-Gedächtniskirche entwarf Paul Sprenger eine Saalkirche in strengen hochgotischen Formen mit Strebepfeilern, Lanzettfenstern und einer aufwendigen Eingangsfassade mit gestaffelten Schichten aus filigranem Maßwerk, Fialen und Wimpergen sowie einem Turm mit durchbrochenem Helm (Abb. 10). Nicht nur in der Gestaltung, auch in der Bestimmung nimmt sie die Wiener Votivkirche vorweg, war sie doch nicht als Pfarrkirche, sondern als Denkmal des 1835 verstorbenen Kaiser Franz gedacht. Die Wahl des gotischen Stils erfolgte hier wohl primär aufgrund des

48 Z. B. Karl Roesner: Nepomukkirche, Wien, 1841–1846; Ludwig Förster und Theophil Hansen: Zwölf-Apostel-Kirche, Wien, 1846–1849; Karl Roesner: Arsenalkapelle, Wien, 1850–1856; Alois Haberkalt: Redemptoristenkirche Leoben 1846/47; Hermann Bergmann: Pfarrkirche Bruneck, 1851–1853; Eduard Sprenger: Barbarakirche, Wien, 1852

49 Zit. n. Karl-Reinhart Trauner, Evangelische Künstler der Ringstraßenzeit, in: Gustav Reingrabner / Evangelische Kirche A. und H.B. in Österreich (Hg.), Evangelische in Österreich. Vom Anteil der Protestanten an der österreichischen Kultur und Geschichte, Wien 1996, S. 145–149.

persönlichen Bezugs zu Kaiser Franz und in Analogie zu Laxenburg: als Mittel dynastischer Repräsentation.[50]

Die Revolution von 1848

Die Märzrevolution von 1848 markierte eine Zäsur mit weitreichenden gesellschaftlichen und damit auch künstlerischen Folgen. Das neoabsolutistische Regime, das auf die Niederschlagung folgte, stützte sich nun wesentlich auf Militär und Kirche. In den zahlreichen Militärbauten, die in unmittelbarer und weiterer Folge entstanden, verschmolz der byzantinisch-romanische Kirchenstil mit den zinnenbewehrten Türmchen der Landschlösser zu einem beschönigenden Bild mittelalterlicher Wehr- und ritterlicher Tugendhaftigkeit (Abb. 11).[51] Im Sakralbau hingegen zeichnet sich eine Tendenz zur Neugotik ab. Ein frühes Beispiel für diese Entwicklung ist die Christuskirche in Wels, einem der ersten vollwertigen evangelischen Kirchenbauten mit Turm (1849–1852, Carl von Heideloff), der mit seiner gotischen Struktur ein neues Kapitel aufschlug: Keine klassizistische Hülle mit gotisierenden Dekorationen, sondern organisch durchkomponierte Gotik sollte die architektonische Gleichberechtigung des Protestantismus markieren. Als wichtigster Monumentalbau muss aber die Wiener Votivkirche gelten, die 1856 nach einem Architekturwettbewerb als Dank für die Rettung Kaiser Franz Josephs vor einem Attentat begonnen wurde. Heinrich Ferstel orientierte sich dabei vorwiegend an Vorbildern französischer, deutscher und heimischer Hochgotik, der man auch in Material und Bautechnik folgte.[52] Mit der Votivkirche gelang schließlich, was dem Projekt der Kaiser-Franz-Gedächtniskirche versagt blieb: Sie wurde zu einem Denkmal der Habsburgerherrschaft, für das alle Kronländer einen Beitrag leisteten. Zugleich kann sie als Sinnbild der katholischen Kirche gelten, die mit dem Konkordat von 1855 ihre institutionelle Macht in Österreich zurückgewann. Durch



Abb. 11: Lwiw (Lemberg), Ukraine, ehem. Militär-Invalidenhospital, Theophil Hansen, 1854–1860

den katholischen Klerus wurde in Folge versucht, „*die Neogotik als den christlichen Stil schlechthin zu etablieren – zweifellos unter dem Einfluss der englischen ‚Ecclesiologists', insbesondere aber des Kölner Doms und der damit verbundenen Propagierung des gotischen Idioms*."[53] Auch der Vorstadt wurden nun gotische Formen zugestanden, etwa bei Hermann Bergmanns Pfarrkirche St. Elisabeth auf der Wieden (1859–1866) oder Friedrich Schmidts Lazaristenkirche (1860–1862) in Wien. Bis zum Beginn des nächsten Jahrhunderts sollte der gotische Stil nun den katholischen Kirchenbau Österreichs bestimmen.

Fazit

Auch wenn der Mittelalterbezug in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht streng und kunstgeschichtlich konsequent erfolgte, so ist der Einsatz der Stilformen doch nicht beliebig. Die Gebundenheit der Stilwahl an bestimmte Bautypen zeigt eine starke

50 Daneben scheint in Einzelfällen die Gotik auch am Memorialbau eingesetzt worden zu sein. Ein frühes und prominentes Beispiel ist Karl Friedrich Schinkels Nationaldenkmal für die Befreiungskriege 1817–1821 in Berlin-Kreuzberg, in österreichischem Kontext das Denkmal für General Hentzi in Budapest 1849 nach Entwürfen Paul Sprengers oder das Denkmal für Franz II. (I.) in Prag 1850 nach Entwürfen Josef Kranners. In allen Fällen wird Verstorbenen gedacht, womit eine Entlehnung aus der Sepulkralarchitektur – und damit die Verbindung zum Kirchenbau – naheliegt.

51 Z. B. Artillerie-Arsenal Wien 1849–1856 nach Plänen von Vincenz Freiherr von Augustin, Carl Roesner, Antonius Pius de Riegel, August Sicard von Sicardsburg, Eduard van der Nüll, Theophil von Hansen und Ludwig Förster; Franz-Joseph-Kaserne Wien 1850–1858 von Heinrich von Scholl; Kadetteninstitut Eisenstadt 1852–1855; Militär-Invalidenhaus Lwiw (Lemberg) 1854–1860 von Theophil von Hansen, Offizierskasino Komarno (Komárom) 1863. Vgl. auch Frank Rochow, Die räumliche Erscheinungsform des Neoabsolutismus. Militärarchitektur in Lemberg und Wien in den 1850er Jahren, in: Zeitschrift für Ostmitteleuropaforschung, 68. Jg., Heft 2, 2019, S. 157–188.

52 Vgl. Dehio-Handbuch, S. 382.

53 Krause 2002, S. 200. Die englische „Ecclesiological Society" setzte sich seit 1839 für die Erforschung gotischer Architektur ein und propagierte den Einsatz des Stils für Kirchenbauten, dessen besondere Eignung dafür unter anderem auch theologisch begründet wurde.

Assoziation der Formen mit symbolischer Bedeutung.[54] Der Rückgriff auf mittelalterliche Vorbilder ist im betreffenden Zeitraum zwar einem gewissen zeitlichen Wandel unterworfen, legt aber insbesondere in der Jahrhundertmitte eine Abstufung in zwei Genera nahe: Gotisierende Formen kommen an den Privatbauten des Adels – im Garten und den Landsitzen – zum Einsatz, romanisierende Formen an den öffentlichen Bauten von Militär und Kirche. Erst mit dem Machtzuwachs der katholischen Kirche nach der Revolution werden auch in diesem Bereich gotische Formen angewandt. Diese Unterscheidung in einen niederen und einen hohen Stil ergibt sich nicht zuletzt aus der leichteren und kostengünstigeren Konstruktion von Rundbögen und Tonnengewölben aus Backstein gegenüber von Spitzbögen und Kreuzrippengewölben aus Naturstein. Das Bauen in gotischen Formen war vor allem eine Frage der Kosten – und damit letztendlich auch eine des Standes und der Distinktion.

Trotz der Standesunterschiede dieser zwei Genera (englische Spätgotik hier, italienische Romanik da) teilen sie eine wesentliche Gemeinsamkeit, nämlich den symbolischen Bezug auf das Mittelalter, auf ein Zeitalter der Frömmigkeit vor der Profanisierung der Welt. Die vom Klassizismus bestimmte Architektur der Gegenwart bezog sich zwar ebenfalls auf eine vormoderne Vergangenheit – die Antike –, die aber von der Neuzeit aus dem historischen Kontext herausgelöst worden war und als zeitloses Ideal einen anzustrebenden Punkt in der Zukunft markierte. In ihrem historischen Kontext wiederum musste die Antike zudem als heidnisch und fremdländischen Ursprungs betrachtet werden. Mit mittelalterlicher Architektur hingegen waren Bezüge zu den Anfängen der eigenen Familie, des eigenen Volks und des Christentums hergestellt. Auf einer abstrakteren Ebene waren die mittelalterlichen Bauformen – die, anders als römische Ruinen, nördlich der Alpen in zahlreichen Kirchen und Burgen überall erhalten waren – mit hohem Alter konnotiert, wie die Herkunft aus dem Landschaftsgarten zeigt, aber auch mit Ideen von Natürlichkeit. Die Zeit des Mittelalters und die daraus entlehnten Bauformen wurden so im



Abb. 12: Die kaiserliche Familie um den Herzog von Reichstadt in einer Gartenlaube, Ölgemälde von Leopold Fertbauer, 1826

19. Jahrhundert zum Inbegriff von Geschichtlichkeit, ja, von Ursprünglichkeit schlechthin. Solchermaßen instrumentalisierte die konterrevolutionäre Reaktion von Adel, Kirche und Militär die „*Historie als spezifisches Gegengift wider revolutionäre Neuerung*“.[55] Anders als in den kommenden Jahrzehnten bezog sich diese Geschichte bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ausschließlich auf die Zeit vor der Neuzeit, die goldene Vergangenheit eines weit gefassten Mittelalters, das als idyllisches Gegenbild zur Gegenwart funktionierte. Die Kirchen standen durch die bahnbrechenden Entdeckungen der modernen Wissenschaften und die voranschreitende Säkularisierung vor neuen Herausforderungen, die einen Rückzug auf das sichere Terrain der Geschichte attraktiv erscheinen ließen. Wie schon Laxenburg diente das Marmorschlössl als Refugium vor der Bedrohung. Bürgerliches Aufbegehren, Industrialisierung, Urbanisierung und der damit einhergehende Machtverlust der herrschenden Eliten weckten den Bedarf nach einer heilen Gegenwelt.[56] Ein Familienporträt der kaiserlichen Familie bringt es auf den Punkt: Kaiser Franz posiert in bürgerlicher Kleidung umringt von seiner Familie unter dem Dach einer hölzernen Gartenhütte mit buntfarbigen Spitzbogenfenstern (Abb. 12). Trotz der scheinbaren Schlichtheit und Privatheit ist

54 Abseits dieser Bautypen sind formale Bezüge zur mittelalterlichen Baukunst nur in Einzelfällen zu verzeichnen und können zumeist durch den jeweiligen Auftraggeber begründet werden.

55 Eduard von Schenk, Oberster Kirchen- und Schulrat des bayerischen Innenministeriums, in einem Brief an König Ludwig I. von Bayern im Jahr 1827, zit. n. Johannes Erichsen, Mehr als ein Sammler. König Ludwig I. von Bayern und die Korona der Kunst, in: Hannelore Putz / Andrea Fronhöfer (Hg.), Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1750–1850). Akteure und Handlungsorte, Berlin 2019, S. 123–138, hier: 131.

56 Man rufe sich hier bloß einige der epochalen Ereignisse in Erinnerung, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts die etablierte Herrschaftsordnung Europas erschütterten: Französische Revolution 1789–1799, Napoleonische Kriege 1792–1815, Auflösung des Heiligen Römischen Reichs 1806, die Julirevolution 1830, Revolutionen 1848.

die Szene politisch befrachtet. Der Pavillon dient dabei als Vehikel der Legitimation und stellt Bezüge auf die jahrhundertealte Familienvergangenheit her – über das Mittelalter hinaus bis zurück zur Urhütte. Im Gebäude werden zudem die Grenzen zwischen Natur und Kultur verschliffen. Die Familie Habsburg inszeniert sich damit als Zentrum einer natürlichen Ordnung, deren Legitimität sich aus der Tiefe einer imaginären Vergangenheit speist. Darin – und nicht nur in den Pfeifenwinden, die die Gebäude in beiden Fällen umranken – zeigt sich womöglich eine Parallele zum Marmorschlössl.

Die Flucht vor der Gegenwart erfasste bald die ganze Gesellschaft: Die kommenden Jahrzehnte zeigen die fortschreitende Aneignung der Geschichte durch das Bürgertum, das der Neogotik des Adels die vermeintlich bürgerliche Neorenaissance entgegenhielt oder sich nun selbst mit gotischen Referenzen schmückte.[57] Während der Fabrikant Josef Werndl solchermaßen sein Schloss Vogelsang 1882 ebenfalls in Tudor-Gotik kleiden ließ, wendete sich der Adel vom Mittelalter ab und träumte im Neubarock von einer Zeit absolutistischer Herrschaft und weltpolitischer Relevanz.[58]

57 Als wohl bekanntestes Beispiel sei hier das Rathaus der Stadt Wien genannt, das nach Plänen Friedrich von Schmidts 1872–1883 in gotischen Formen errichtet wurde und solchermaßen an die ins Mittelalter zurückgehende Selbstbestimmung der Städte anknüpfen sollte.

58 Man denke hier an die von Albert Ilg 1880 angestoßene Diskussion um einen österreichischen Nationalstil. Vgl. dazu u. a. Andreas Nierhaus, Höfisch und Österreichisch. Zur Architektur des Neobarock in Wien, in: Moritz Csáky / Federico Celestini / Ulrich Tragatschnig (Hg.), Barock – ein Ort des Gedächtnisses – Interpretament der Moderne/Postmoderne, Wien – Köln – Weimar 2007, S. 79–100 (Csáky / Celestini / Tragatschnig 2007); Peter Stachel, Albert Ilg und die „Erfindung" des Barocks als österreichischer „Nationalstil", in: Csáky / Celestini / Tragatschnig 2007, S. 101–154.

Daniel Resch

Das Marmorschlössl im internationalen Kontext

Höhepunkt einer Wittelsbacher'schen Tradition

The "Marmorschlössl" in an international context: the culmination of a Wittelsbach tradition

This article is dedicated to the garden pavilion of the "Marmorschlössl" or "Marble Palace" in Bad Ischl (1856–61) as a unique testimony to Habsburg representative architecture. Designed as a "cottage" based on English models and in a neo-Gothic style, it refers – both architecturally and ideologically – to a long Wittelsbach building tradition. The design not only reflects international influences, but also dynastic strategies: the neo-Gothic style underpinning the building and the furniture, as well as a cycle of figures from the "Song of the Nibelungs" ("Nibelungenlied") in the "Grand Salon" symbolise the connection between the houses of Habsburg-Lorraine and Wittelsbach through the marriage of Franz Joseph and Elisabeth. The "Marmorschlössl" thus becomes a political monument – not a private retreat, but a multi-layered representative building characterised by political legitimacy.

Seit Monika Oberhammers Aufsatz „Das Cottage im Garten der kaiserlichen Villa in Ischl" in der Eröffnungspublikation zum Fotomuseum des Oberösterreichischen Landesmuseums 1978 hat sich niemand mehr wissenschaftlich mit dem sogenannten Marmorschlössl auseinandergesetzt. Vor allem in der Kunst- und Kulturgeschichte findet es in Zusammenhang mit der Erforschung der kaiserlichen Lebenswelt des 19. Jahrhunderts kaum Beachtung.

Dabei stellt der ab 1856 geplante und 1861 vollendete neugotische Gartenpavillon innerhalb der habsburgischen Freizeitarchitekturen ein Unikat dar (Abb. 1, 2). Sowohl architektonisch, weil es aus der Bauzeit kein vergleichbares kaiserliches Bauwerk gibt, als auch inhaltlich, was Oberhammer untermauert, wenn sie recht treffend feststellt: „*Wenn die Sommervilla in Ischl für den Kaiser der ‚Ort des Privaten schlechthin' war, wo wir keinerlei Anzeichen der Repräsentation, keine Inschrift, kein Wappen, keine Allusion auf den Hausherren finden, so erhebt sich die Frage, warum es gerade im abgeschiedensten Bereich, den das Cottage darstellt, einen Hinweis auf seine Bewohner in Form des Wappens*



Abb. 1: Marmorschlössl (Cottage im Park der Kaiservilla)



Abb. 2: Marmorschlössl (Cottage im Park der Kaiservilla)

mit Kaiserkrone gibt und darum gruppiert einige Gestalten aus dem Nibelungenlied“.[1] Deshalb soll es hier ein Anliegen sein, sich mit den möglichen Ursachen für die Gestaltung und den Inspirationsquellen auseinanderzusetzen, die ausschließlich international sowie herrschaftlich sind.

Der englische Kontext

Der heute landläufige Name für das Bauwerk „Marmorschlössl“, der sich von der Steinfassade des Objekts ableitet, ist so eigentlich erst im beginnenden 20. Jahrhundert entstanden. Ursprünglich ist es als „Cottage“ im „Elisabethen Style“, also in den Formen der englischen Tudor-Gotik, gedacht worden. Der englische Terminus ist in allen historischen Dokumenten zu finden, aber schon Zeitgenossen haben mit diesem Ausdruck Probleme. In den Rechnungen der Handwerker wird der Begriff „Cottage“ häufig in Unkenntnis der englischen Herkunft französiert oder, da vielfach Wiener Firmen beauftragt worden sind, unabsichtlich mit starkem Lokalkolorit als „*Kortesch*“[2] oder „Kotetsch“ verunglimpft. Markus Kristan hat sich im Zuge einer neuen wissenschaftlichen Aufarbeitung des Marmorschlössls mit der Architektur beschäftigt. Sein Versuch einer Ursachenforschung für die Schöpfung eines Cottage umreißt den Begriff und was darunter verstanden wurde recht umfangreich: „*Offenbar gibt es keine allgemein gültige Definition für den Gebäudetypus eines ‚Cottage‘. Die unterschiedlichen Auffassungen hängen offensichtlich mit den Ländern zusammen, in denen der Begriff verwendet wird. Blättert man in englischen Lexika, dann herrscht dort offenkundig Einigkeit darüber, dass es sich bei einem ‚Cottage‘ um ein idyllisch am Land gelegenes, eingeschossiges Haus handelt, das in einem alten Stil bzw. unter Verwendung historischer Bauelemente erbaut wurde und saisonal – vor allem während der Sommermonate – genutzt wird. Abgesehen davon, dass das kaiserliche Cottage in Bad Ischl stellenweise sogar viergeschossig ist, trifft diese Definition im Großen und Ganzen zu.*“[3] Synonym, wie Kristan festhält, kommt im Deutschen der Begriff „Sommerhaus“ wohl am nächsten.[4]

„Form follows function“: Das vergessene Konzept des kaiserlichen Cottage

Über die Funktionen des Cottage und seine innere Struktur ist nach wie vor wenig bekannt, was auch der bislang nicht aufgearbeiteten Quellenlage geschuldet ist. Als es in den 1920er Jahren zu einem Kaffeehaus umgestaltet wird, räumt man es weitgehend aus (Abb. 3). Die Ausstattung galt bis zuletzt als verschollen. Erst in den letzten Jahren ist ein Großteil der Möbel wieder aufgefunden worden. Die Wissenschaft vertrat deshalb bis zuletzt die Ansicht, dass es sich beim Cottage ausschließlich um einen Rückzugsort für Kaiserin Elisabeth und – in deren Abwesenheit – den Aufenthaltsort der kaiserlichen Kinder für Unterricht und Spiel gehandelt hat,[5] was nicht komplett falsch ist, aber der angedachten Bestimmung nicht gerecht wird (Abb. 4–6). Generell war man der Meinung, dass im Cottage keine Wohn- und Übernachtungsmöglichkeiten vorgesehen waren,[6] ja, sogar, dass das Obergeschoß, wie Oberhammer kategorisch schreibt, „*ohne jegliche*



Abb. 3: „Café und Milchkurhaus der Wiener Molkerei. Cottage – Kaiserpark, Bad Ischl“, Einblick in den „großen Salon“ im Marmorschlössl nach der Umgestaltung 1928, historische Fotografie

1 Monika Oberhammer, Das Cottage im Garten der kaiserlichen Villa in Ischl, in: Photomuseum des Landes Oberösterreich Bad Ischl, Linz – Bad Ischl 1978, S. 15.
2 General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, Sonderreihe, Karton 31, Rechnung vom 28.11.1859 von Heinrich Dübel, Tischler: „Verzeichnis von Heinrich Dübel. bürgerl. Tischlermeister. Margarethen, Schlossgasse No 8. Für die Kais: Königl: Villa in Ischl gelieferte Arbeiten. Für die neu erbaute Kortesch.“ Akt. Zahl 337.
3 Unveröffentlichtes Manuskript: Alfred Weidinger / Markus Kristan / Daniel Resch, Kaiserin Elisabeths Cottage – Das Marmorschlössl im Kaiserpark von Bad Ischl, 2023, o. S.
4 Vgl. ebenda.
5 Vgl. Katrin Unterreiner, Sisi und das Salzkammergut, Wien – Graz – Klagenfurt 2013, S. 73–75.
6 Vgl. James Wilkie, Die Kaiservilla in Bad Ischl, Graz 2004, S. 43.



Abb. 4: „Canapé-Tisch" aus dem „großen Salon" im Marmorschlössl, Ausführung: k.k. landesbefugte Tapezier-Waren-Fabrik Josef Hassa, Palisanderholz, 1859, vor Restaurierung



Abb. 5: „Camin-Fauteuil" aus dem „großen Salon" im Marmorschlössl, Ausführung: k.k. landesbefugte Tapezier-Waren-Fabrik Josef Hassa, Palisanderholz, 1859, vor Restaurierung



Abb. 6: Sessel aus dem „großen Salon" im Marmorschlössl, Ausführung: k.k. landesbefugte Tapezier-Waren-Fabrik Josef Hassa, Palisanderholz, 1859, vor Restaurierung

ursprüngliche Ausstattung"[7] gewesen sein muss. Die aufgefundenen Möbelstücke widerlegen dies (Abb. 7–9) und darüber hinaus bietet auch der Historiker und Journalist Peter Paul von Radics 1871 in seinen Quellenstudien – einer Reportage über die Bäder Österreichs – eine zeitgenössische schriftliche Darstellung der inneren Gestaltung.

Radics erwähnt nicht nur Möbel für die kaiserlichen Kinder im „*großen Salon*", wie Zeitgenossen den berühmtesten Raum des Cottage betitelten, sondern auch, dass es sich bei den Wohnräumen im Erdgeschoß um die „*kaiserlichen Gemächer*", also komplette Appartements handelt und es darin auch ein „*Arbeitszimmer*" für Kaiserin Elisabeth gegeben haben muss. Er geht sogar noch weiter und gibt den Hinweis auf „*andere Gemächer – im ersten Stocke Schlafzimmer, Salon u. s. w.*"[8] Dies erscheint bei der Größe und der Mehrgeschoßigkeit des Baus sowie den zahlreichen Räumen auch logisch.



Abb. 7: „Camin-Fauteuil" aus dem „Gästeappartement" im Obergeschoß des Marmorschlössl, Ausführung: Tischlermeister Heinrich Dübel, Palisanderholz, 1859, vor Restaurierung



Abb. 8: „Trumeau-Tisch mit Spiegel" aus dem „Gästeappartement im Obergeschoß des Marmorschlössl, Ausführung: Tischlermeister Heinrich Dübel, Palisanderholz, 1859, vor Restaurierung



Abb. 9: Bett aus dem „Gästeappartement" im Obergeschoß des Marmorschlössl, Ausführung: Tischlermeister Heinrich Dübel, Palisanderholz, 1859, vor Restaurierung

7 Oberhammer Monika, 1978, S. 19, Anm. 13.

8 Peter Paul von Radics, Aus dem Badeleben. Aus Ischl, in: Klagenfurter Tagespost, Nr. 113, Klagenfurt, 17. Juli 1871, S. 435, Sp. 2–3.; Peter Paul von Radics, Die Cottage Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin in Ischl (1871), in: Peter Paul von Radics, „Quellenstudien." Alte und neue Culturbilder von Oesterreichs Alpenbädern und Alpenseen, Wien 1881, S. 107–114.

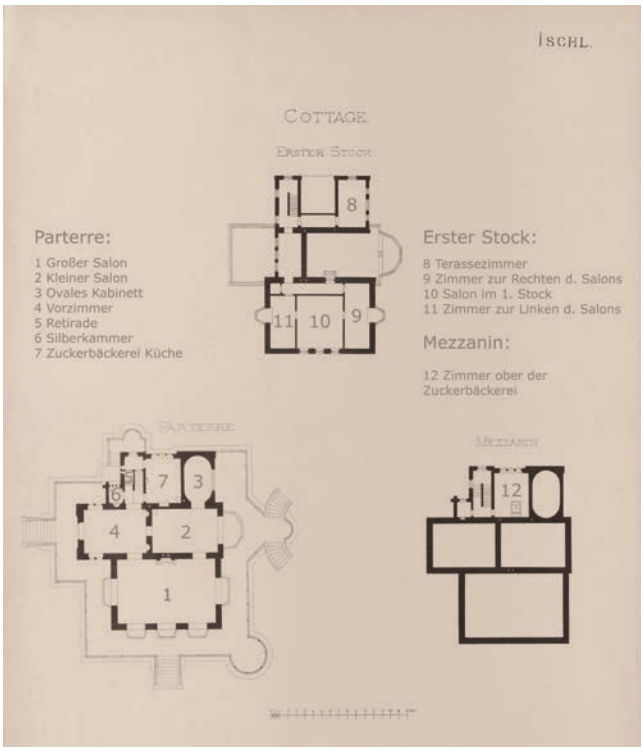


Abb. 10: Historische Planzeichnung des Marmorschlössls mit neu integrierter Raumzuordnung nach den Inventarbüchern

Betrachtet man die einzige erhaltene historische Planzeichnung (Abb. 10) in Zusammenschau mit der Außenerscheinung des fertigen Baus, lassen sich unter Zuhilfenahme der Inventarbücher im Haus-, Hof- und Staatsarchiv und der Beschreibung Radics' sehr gut die funktionalen Bestimmungen der Räume, aber auch der strukturelle Aufbau des Cottage ableiten. Dabei könnte man meinen, man habe bereits die Mitte des 19. Jahrhunderts vom amerikanischen Bildhauer Horatio Greenough getätigte Äußerung „Form follows function" („Die Form folgt der Funktion") vor Augen gehabt, die dieser in seiner Aufsatzsammlung „Form and function: remarks on art, design, and architecture" aufstellte und die sich unter anderem mit dem organischen Zusammenhang von äußerer Erscheinung der Architektur und den inneren Zusammenhängen der Raumfunktionen beschäftigt. Es ist unwahrscheinlich, dass sich Franz Rauch, Gärtner und Planer der gesamten Anlagen und somit auch des Cottage, mit den Schriften Greenoughs auseinandergesetzt hat. Jedoch, wie Jahrzehnte später der deutsche Architekt und Theoretiker Hermann Muthesius in seiner Publikation *Das englische Haus* wortreich festhält, war gerade in der Rauch so vertrauten englischen Baukunst[9] die Gestaltung von Wohngebäuden entsprechend ihren inneren Funktionen eine lange gelebte Praxis. So erstaunt es nicht, wenn man sich auch am Cottage an dieselben Grundsätze hielt, wonach die Räume und ihre Bestimmungen nach dem Lichteinfall der Sonne auszurichten sind oder die Raumhöhe und Geschoßeinteilung den Ansprüchen der Bewohner, in diesem Fall einer kaiserlichen Familie, entsprechen müssen und diese auch visuell widerspiegeln sollen. Somit hat die malerische Gesamterscheinung des Marmorschlössls mit seiner unregelmäßigen Silhouette nicht nur romantisch-ästhetische Ursachen, sondern liegt auch in seiner Funktion begründet.

Auf dem besagten Plan sind das „*Parterre*", das „*Mezzanin*" und der „*1. Stock*" dargestellt. In der Außenerscheinung zeigen sich die Repräsentations- und Wohnräume sowie die Wirtschafts- und Hygieneräume in ihrer differenzierten Behandlung der Höhenentwicklungen.

Die Wirtschaftsräume, bestehend aus einer „*Zuckerbaeckerei-Küche*" und einer „*Silber-Kammer*", wurden der englischen Tradition entsprechend in einem separaten Bereich als eigener „Wirtschaftstrakt" nordwestseitig angeordnet, um den eigentlichen Wohnräumen maximale Besonnung zu ermöglichen. In diesen Bereich, der vom Vorzimmer nur durch eine eigene Türe erreichbar ist, sind auch das Treppenhaus und alle Verkehrswege integriert. Diese Absonderung ist nicht nur dem sozialen Gefüge geschuldet, sondern hat auch praktische Gründe: So sollte einerseits die Privatsphäre für die Allerhöchsten Herrschaften geschützt bleiben und andererseits vor allem einer ungewollten Geruchsbildung in den Aufenthaltsräumen bei der Vorbereitung von Speisen Vorschub geleistet werden. Ein eigens abgetrennter Flurbereich zwischen Küche, Treppe und Silberkammer, aber auch das Vorzimmer selbst dienen dabei als Schleuse.

Über den Wirtschaftsräumen findet dann gerade noch ein Zwischengeschoß, das besagte Mezzanin, mit dem so bezeichneten „*Zimmer ober der Zuckerbaeckerei*" und einem Hygieneraum, der „*Retirade*", Platz. Nach außen tritt dieser Teil des Cottage, der zusammen etwa nur ein Viertel des gesamten Raumangebots einnimmt, baulich als eigene, niedrigere Zone in Erscheinung. Eine Ausnahme bildet das Treppenhaus, das logischerweise bis in die erste Etage reicht und dort auch optisch hervortritt. Zudem ist der Dienstboteneingang mit einem eigenen Vordach versehen – einer sogenannten

9 Der Hofgärtner war für viele Jahre noch von Kaiser Franz I. zu Studienzwecken nach Großbritannien geschickt worden, vgl. Oberhammer Monika, 1978, S. 19.



Abb. 11: Einblick in den „großen Salon" im Marmorschlössl



Abb. 12: Einblick in den „kleinen Salon" (Arbeitszimmer der Kaiserin) im Marmorschlössl

„Porch", die dem Schutz vor schlechtem Wetter dient. Das westseitig gelegene Vorzimmer ragt als Mittelrisalit deutlich vor die übrige Fassade und betont damit seine Bedeutung als Eingang. An Stelle eines Daches ist darauf eine Terrasse angelegt.

Die umlaufende Veranda zeigt schließlich den Bereich mit den imperialen Wohnräumen an. Diese Wohngemächer liegen sämtlich auf der bergabgewandten, sonnendurchfluteten Seite und setzen sich gemäß den genannten Quellen aus einem „*Vorzimmer*", dem „*großen Salon*" (Abb. 11), dem „*kleinen Salon*" – auch als „*Arbeitszimmer der Kaiserin*" (Abb. 12) bekannt – sowie dem „*Ovalen Kabinett*", das als Schlafzimmer der Monarchin gedient haben muss, zusammen. Diese vier Räume bilden als Ensemble die kaiserlichen Appartements und jeder einzelne seinen eigenen sichtbaren Baukörper.

Im Obergeschoß wird ein gesondertes Gästeappartement direkt über dem „*großen Salon*" eingerichtet. Dieses setzt sich aus einem „*Salon*" und zwei angrenzenden Schlafzimmern zusammen.

Das ebenfalls im ersten Stock oberhalb des „*Ovalen Kabinetts*" liegende „*Terrasse-Zimmer*" stellt einen eigenen Bauteil dar, der sich schon von Weitem durch seine turmartige Form abzeichnet. Seinen Namen erhält der Raum wahrscheinlich durch die zahlreichen Fensteröffnungen nach Norden und Westen, die einen einzigartigen und gleichzeitig windgeschützten Ausblick auf die Berglandschaft und den Park erlauben.

Zusammenfassend zeigt die Analyse der Raumstruktur, dass es sich beim Cottage nicht einfach um einen kleinen Pavillon in der Tradition englischer Parkanlagen handelt. Vielmehr muss im Cottage ein eigenständiger und autarker Villenbau englischer Prägung gesehen werden, der auch als repräsentatives Gästehaus höchster Güte für längerfristige Aufenthalte gedacht war. Dennoch stellt sich die Frage, ob es neben der Widmung des Schlösschens an Kaiserin Elisabeth durch die Wahl des „Elisabethen-Style" auch andere inhaltliche Gründe für einen neugotischen Bau im kaiserlichen Kontext gibt.

Die Neugotik und die Frage ihrer Bedeutung für die Häuser Habsburg-Lothringen und Wittelsbach

Es entstehen vor 1850 eigentlich nur ganz wenige neugotische Bauten im Habsburgischen Kontext. Dabei handelt es sich im Wesentlichen ausschließlich um private Residenzen. Deshalb wurde die Gotik für die Dynastie lange nicht als Repräsentationsstil verstanden. Dem entgegen steht allerdings die Franzensburg im Schlosspark von Laxenburg, mit der Kaiser Franz I. eine

Legitimationsarchitektur für die Dynastie in den Wirren der Napoleonischen Kriege und der damit zusammenhängenden Neuordnung des österreichischen Kaisertums schaffen wollte. Dass die Gotik als Stilform um 1850 in Österreich durchaus als Repräsentationsstil für das Kaiserhaus gesehen wurde, belegt Mario Schwarz in einer prägnanten Analyse: „*Um die Jahrhundertmitte huldigte auch das Haus Habsburg noch einer Vorliebe für die Neugotik. Als 1854 ein Architekturwettbewerb für den Bau der Votivkirche ausgeschrieben wurde, legte man ausdrücklich fest: ‚die Kirche soll…im gotischen Stil erbaut werden und zwei Thürme erhalten'. Für die Auswahl des Entwurfs wurde der Rat des in Stilfragen so versierten Königs von Bayern, Ludwigs I., eingeholt. Wahrscheinlich sollte die Formulierung des Baus im neugotischen Stil, der zu dieser Zeit schon mehr und mehr als Nationalstil verstanden wurde, die Führungsansprüche Österreichs im deutschen Bund bekräftigen.*"[10]

Und hier schließt sich der Kreis zu den Wittelsbachern, zum Cottage und damit ganz konkret zur Hochzeit von Kaiser Franz Joseph und Prinzessin Elisabeth, Herzogin in Bayern. Es sind die Wittelsbacher, die die Gotik instrumentalisieren und bereits vor dem 19. Jahrhundert als Stil für sich entdecken.

Einen der wohl frühesten wittelsbachischen Gartenpavillons mit gotischer Prägung auf dem europäischen Kontinent verdanken wir Maximilian II. Emanuel, Kurfürst von Bayern, der ab 1725 die Magdalenen-Klause im Park von Schloss Nymphenburg errichten lässt. Dieser Bau scheint aus manchen Blickwinkeln durch seine asymmetrische breitgelagerte Gestaltung in seiner Gesamtwirkung viele Merkmale des Cottage in Bad Ischl vorwegzunehmen.

Im 19. Jahrhundert ist es dann vor allem der Kronprinz und spätere König Maximilian II., dem wir zahlreiche neugotische Residenzen verdanken. Seine Affinität zum Mittelalter ist es, die ihn zu den romantischen Architekturen bewegt. Zuerst beginnt er ab 1837 mit dem Um- und Ausbau des Schlosses Hohenschwangau (Abb. 13).[11] Das romantische Schloss – eigentlich eine ehemalige Ruine – ist in der Familie der Wittelsbacher bestens bekannt. Man darf deshalb auch davon ausgehen, dass Kaiserin Elisabeth Schloss Hohenschwangau aus der Zeit vor der Errichtung des Marmorschlössls gekannt hat. Vor allem in seiner Ausstattung mit dem fein geschnitzten gotischen Mobiliar ist es sicher Inspiration für das Cottage.

In München lässt Kronprinz Maximilian zwischen 1843 und 1848 den sogenannten „Wittelsbacher Palast" (Abb. 14) in neugotischen Formen von Friedrich von Gärtner errichten.[12] Die Entwürfe bestimmter Säle müssen als direktes Vorbild für einzelne Räume



Abb. 13: Schlosspark Nymphenburg: Magdalenenklause. Nach einer Lithografie von Carl von Lebschée, 1830



Abb. 14: Blick auf Hohenschwangau von Neuschwanstein, 2008

10 Schwarz Mario, Architektur im 19. Jahrhundert, in: Fillitz Herman (Hg.), Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, (Kat. Ausstellung, Künstlerhaus/Akademie der Bildenden Künste Wien, 1996/97), S. 133.

11 Vgl. Evers Hans Gerhard, Ludwig II. Von Bayern. Theaterfürst – König – Bauherr. Gedanken zum Selbstverständnis, München 1986, S. 47 f., sowie: von Hagenow Elisabeth, Löw Luitgard, von Majewski Andreas, Museum der Bayerischen Könige Hohenschwangau. Katalog, München 2014, S. 38 f.

12 Vgl. Evers Hans Gerhard, Ludwig II. Von Bayern. Theaterfürst – König – Bauherr. Gedanken zum Selbstverständnis, München 1986, S. 48.

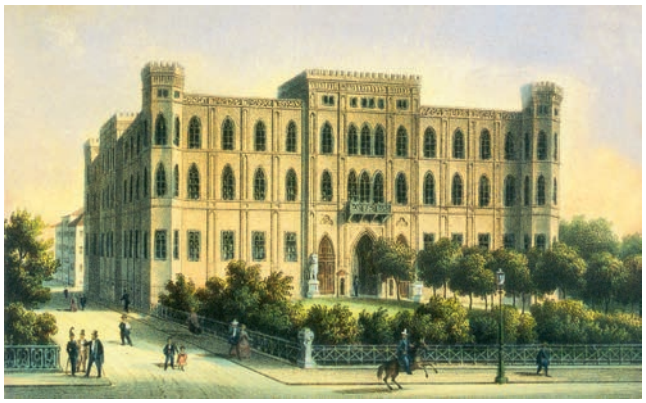


Abb. 15: Wittelsbacher Palais mit Vorgarten, um 1850, kolorierter Stich



Abb. 16: Friedrich von Gärtner, Wittelsbacher Palast, Wandaufriss des Wohnzimmers, 1843–1850, Bleistift koloriert, 23,4 x 38,3 cm, Architekturmuseum der Technischen Universität München

im Cottagegebäude wie den „großen Salon" gesehen werden. (Abb. 15)

In diesem Kontext muss auch die Villa des Generalmajors Freiherr Carl Wilhelm von Heideck (urspr. Heidegger; 1788–1861), ein enger Vertrauter der königlich-bayerischen Familie, betrachtet werden. Gestaltet wurde der Umbau eines älteren Hauses in München vom Architekten Eduard Metzger. Die Innenräume des 1845 in der *Allgemeinen Bauzeitung*[13] publizierten Baus waren Kaiserin Elisabeth sicher vertraut, sieht man sich den Salon mit der Balkendecke an oder die Gestaltung der Decken, die frappant an den Boden in den Salons des Cottage gemahnen. (Abb. 16)

In Bayern wurde von Maximilian, nunmehr König, zwischen 1849 und 1851 Schloss Berg neugotisch umgestaltet[14], von 1854 bis 1856 die königliche Villa in Regensburg errichtet.[15] Sein gotischer Palast in Feldafing wurde niemals realisiert.[16]

Im wittelsbachischen Zusammenhang muss auch das romantische, neugotisch überformte Schloss Stolzenfels gesehen werden, das eine Schöpfung von Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und seiner Frau Elisabeth ist. Königin Elisabeth war eine weitere Tochter von König Maximilian I. von Bayern und damit eine Schwester von Herzogin Ludovika in Bayern und Erzherzogin Sophie. Die preußische Monarchin war dafür bekannt, dass sie sich für eine enge Freundschaft zwischen Preußen und Österreich einsetzte, wobei ihr ihre Schwester Erzherzogin Sophie sicher half. Ein enger Austausch muss als gegeben gesehen werden. Von 1836 bis 1842 entstand unter Mitwirkung Karl Friedrich Schinkels, nach 1841 unter Leitung von Friedrich August Stüler, das heutige neugotische Schloss. Die Räume der Sommerresidenz wurden mit wertvollen mittelalterlichen und dem Mittelalter nachempfundenen Möbeln, Kunstwerken und Gemälden ausgestattet. Wie im Cottage findet sich auf der Entwurfsdarstellung des ersten Gastzimmers (Abb. 17) ein mittelalterlich anmutendes Skulpturenprogramm.

Ein besonders relevantes Vorbild scheint das norwegische Schloss Oscarshall zu sein, das 1847 bis 1852 von dem dänischen Architekten Johan Henrik Nebelong geplant worden ist.[17] Das Schloss, das sich auf der Halbinsel Bygdøy in der Nähe von Oslo befindet, gilt als der wichtigste neugotische Profanbau Norwegens. Auch der Schöpfer dieses Schlosses, König Oscar I., war mit einer Wittelsbacherin verheiratet. Königin Josephine war die Tochter von Auguste von Bayern und damit Enkelin von König Maximilian I. von Bayern. Ansichten und Räumlichkeiten lassen einen sofort an das Cottage in Ischl denken. Hinzu kommt, dass 1854

13 Vgl. Anonymus, Beschreibung des Wohnhauses des Herrn General-Majors, Freiherrn von Heideck in München. Erbaut vom Professor Eduard Metzger daselbst, in: Allgemeine Bauzeitung, X. Jg., Wien 1845, S. 71 f.
14 Vgl. Evers Hans Gerhard, Ludwig II. Von Bayern. Theaterfürst – König – Bauherr. Gedanken zum Selbstverständnis, München 1986, S. 50.
15 Vgl. ebenda, S. 50.
16 Vgl. ebenda, S. 48–50.
17 Vgl. Bligaard Mette, Innenarchitektur des Historismus in Skandinavien, in: Fillitz Herman (Hg.), Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, (Kat. Ausstellung, Künstlerhaus/Akademie der Bildenden Künste Wien, 1996–1997), S. 77 f. (Mette 1996), sowie: Oscarshall, in: Illustrierte Zeitung, Leipzig, 23. Oktober 1858, S. 264 (8), Sp. 2-3 – S. 265 (9).

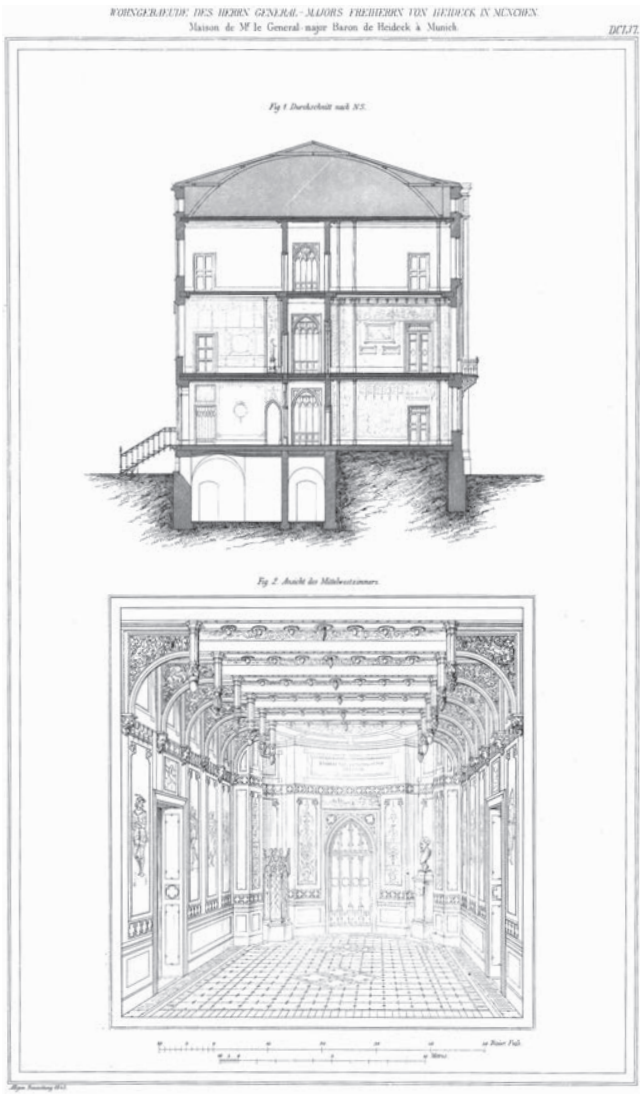


Abb. 17: Wohnhaus des General-Majors Freiherrn von Heideck in München, erbaut von Eduard Metzger

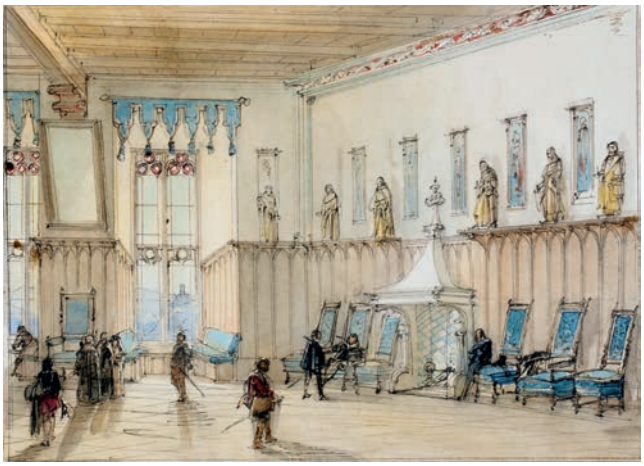


Abb. 18: Caspar Scheuren, Schloss Stolzenfels, Das erste Gastzimmer (Wohn- und Musikzimmer der Gästewohnung), Aquarell und Feder, 11,7 x 16,4 cm



Abb. 19: Schloss Oscarshall, Salon

eine umfangreiche Publikation[18] zu dem Bau erschienen ist (Abb. 18, 19).

Vor diesem Hintergrund erscheint es nun fast logisch, dass sich in den 1850er Jahren auch Kaiser Franz Joseph, wahrscheinlich aber vor allem die frisch gebackene Elisabeth von Österreich ein neugotisches repräsentatives Schlösschen in ihrer Sommerresidenz wünschte.

Die Gotik als Stil der Verbindung zweier Dynastien

Als es 1854 zur berühmten Hochzeit zwischen dem jungen und noch sehr populären österreichischen Monarchen mit seiner Cousine kommt, ist die Neugotik die repräsentative Stilform der Wahl: Kaiserin Elisabeth steigt am Ende ihrer Brautfahrt auf der Donau in Nußdorf bei Wien bei einem neugotischen Empfangspavillon aus. Die Hochzeit selbst findet in der 1784/85 von Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg regotisierten Augustinerkirche in der Wiener Hofburg statt und bei der abendlichen Festbeleuchtung der Stadt wird die Illumination, also die beleuchtete künstlerische Inszenierung, des barocken Palais Harrach zum Spektakel (Abb. 20), die „*die Umrisse des Dogenpalastes in Venedig vorstellte*“.[19] Relevant ist diese Illumination für den hiesigen Kontext, da es sich beim Leiter dieses Licht-Arrangements um den späteren Projektmana-

18 Vgl. Mette 1996, S. 78.

19 Franz Tschudy von Glarus, Illustriertes Gedenkbuch zur immerwährenden Erinnerung an die glorreiche Vermählungsfeier Seiner k.k. Apostolischen Majestät Franz Joseph von Oesterreich mit Ihrer königl, Hoheit der Durchlauchtigsten Frau Herzogin Elisabeth in Baiern, vollzogen in Wien am 24. April 1854, Wien 1854, S. 56.



Abb. 20: Schloss Oscarshall, King's Parlor



Abb. 21: Cajetan Schiefer, Rudolf Niernsee, Aquarell (Gouache), Illumination der Freyung am 24. April 1854, Leitung des Arrangements Hofarchitekt Johann Smattosch, 55 x 75 cm, Wien Museum



Abb. 22: Gedenkblatt zur Hochzeit von Kaiser Franz Joseph I., Kaiser von Österreich und Kaiserin Elisabeth am 24. April 1854, darunter integrierte Darstellung der Königshäuser in Verbindung mit dem Haus Wittelsbach, 41 x 34,1 cm

ger der Innenausstattungen bei der Kaiservilla und im Cottage, den Hofarchitekten Johann Smattosch, handelte. Darüber hinaus entstanden zahlreiche Gedenkblätter zur Jahrhunderthochzeit, die fast sämtlich in neugotischen Formen ausgeführt waren. Auf einem sind die Stammbäume von Braut und Bräutigam samt den Stammsitzen dargestellt (Abb. 21). Während Franz Joseph und die Linie der Habsburger relativ knapp präsentiert werden, wird Elisabeths royale Verwandtschaft mit den Königen von Bayern, Preußen und Sachsen umfangreich aufgelistet. Dies war notwendig, stammte die zukünftige Kaiserin von Österreich „lediglich" aus eine Nebenlinie der bayerischen Könige.

Die Frage, die sich hier stellt, ist: Warum ist die Neugotik der verbindende Stil beider Adelsgeschlechter? Die Antwort lautet wie so häufig: Legitimation. Das Haus Habsburg-Lothringen hatte seit Kaiser Franz II. (I.) mit einem Selbstfindungsprozess zu kämpfen. Als Folge des Verlusts der Kaiserwürde des römischen Reiches Deutscher Nation in den Napoleonischen Wirren, die Ausrufung des Kaisertums Österreich und die spätere Revolution samt nachfolgendem Attentat auf den späteren Kaiser Franz Joseph I., was in der Errichtung der Votivkirche mündete, war man bestrebt, die Historizität der Dynastie seit dem Mittelalter zu dokumentieren, als deren prägendster Stil die Gotik verstanden wurde. Ähnlich die Wittelsbacher: Diese sehr alte Dynastie von Kurfürsten, die auch Kaiser gestellt hatte, war durch Napoleon zu einem sehr jungen Königtum aufgestiegen. Auch hier wollte man Legitimität durch Kontinuität demonstrieren und bezog sich vor allem unter König Maximilian II. Joseph auf das Mittelalter, wie die oben gezeigten Schlossarchitekturen zeigen.

Bereits vor der Hochzeit von Kaiser Franz Joseph mit Elisabeth in Bayern hatte man Verbindungen zwischen dem Haus Habsburg-Lothringen und Wittelsbach mit mittelalterlicher Symbolik aufgeladen: Zur Hochzeit von Erzherzog Franz Karl mit Sophie von Bayern, der Mutter Kaiser Franz Josephs, ließ Kaiser Franz I. 1824 das sogenannte „Habsburger Service" fertigen. Das auch als „Laxenburger Service" bekannte Dessertservice ist mit neugotischem Dekor versehen und zeigt sowohl frühere Habsburger Herrscher als auch mittelalterliche Ruinen. Dieses Service könnte später Inspirationsquelle für das Nibelungenservice anlässlich

der Hochzeit des bayerischen Thronfolgers Maximilian, also dem schon erwähnten König Maximilian II. Joseph, mit der Prinzessin Marie von Preußen gewesen sein. Gleichzeitig war vom königlichen Hofbildhauer Ludwig Schwanthaler der sogenannte „Nibelungentafelaufsatz“ (Abb. 22) geschaffen worden. Auch im Cottage spielt das Nibelungenlied eine elementare Rolle.

Die Nibelungen und das Cottage: Die Vereinigung zweier Dynastien

16 Figuren aus dem Nibelungenlied zieren bis heute als Teil der originalen Ausstattung den „großen Salon“ im Cottage. Konkret hatte man scheinbar von Beginn an angedacht, diesen Figurenzyklus aus Lindenholz[20] hier zu integrieren, auch wenn sich aus der Planungsphase keine Hinweise darauf erhalten haben. Erwähnt werden die Schnitzwerke allerdings in allen Inventaren[21] und wenn man den Raum betritt, wird einem auch sofort klar, dass sie dazugehören: Je zwei Figuren flankieren Fenster, Türen und Kamin. (Abb. 23–25)

Hinsichtlich ihrer Anordnung scheint man vordergründig eher pragmatisch vorgegangen zu sein. Den Beginn setzt man bei der Tür zum „großen Salon“, wo man mit den berühmtesten und auch populärsten Figuren beginnt:

Siegfried, der tragische Held, Thronfolger sowie späterer König von Xanten, und seine Frau Kriemhild, weibliche Hauptperson und Schwester König Gunthers von Burgund, setzen den Anfang. Siegfried steht dabei in direkter Nachbarschaft zu seinem Vater Sigismund an der Westwand. Kriemhild wiederum bildet das Bindeglied zwischen den Höfen von Xanten und Burgund, die im Uhrzeigersinn auf sie folgen.[22] An die Burgunder wiederum schließt der Hof König Etzels und sein Umkreis an.[23] Herauszufallen scheint der nachgereihte Bur-



Abb. 23: Nibelungen-Tafelaufsatz von Ludwig Schwanthaler, historische Lithographie

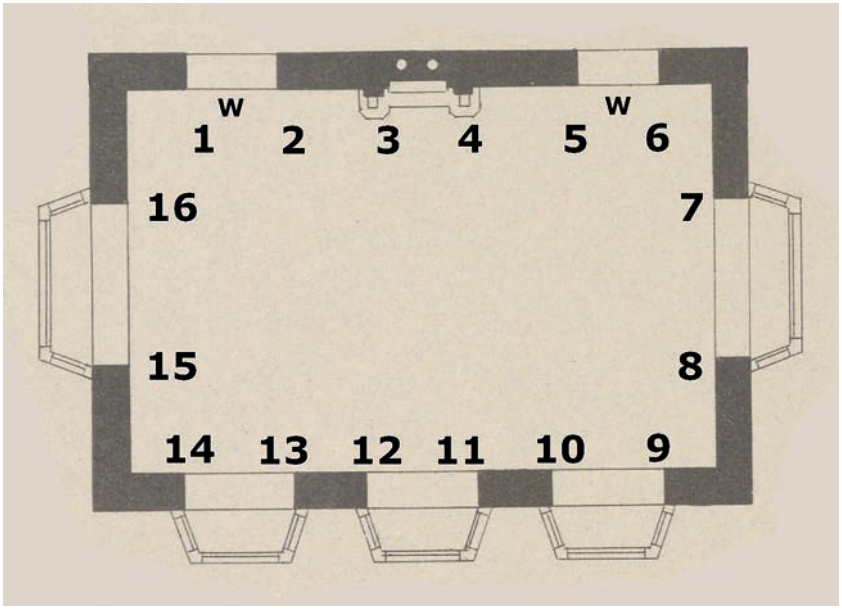


Abb. 24: Historische Planzeichnung des „großen Salons“ im Marmorschlössl mit Standorten der Nibelungenfiguren, Aufstellungsschema: 1 Siegfried, 2 Kriemhilde, 3 Gunther, Brunhilde, 5 Hagen, 6 Volker, 7 Giselinde, 8 Giselher, 9 Ute, 10 Gernot, 11 Hildebrand, 12 Dietrich, 13 Rüdeger, 14 Ezel, 15 Dankwart, 16 Sigismund, „W“ kaiserliches Wappen in der Supraporte

20 „*Lindholz*“ findet sich in Inventar 9 als Materialbezeichnung. In den anderen Inventaren (4, 7, 8) ist auch von „*Birkholz*“ die Rede. Es dürfte sich um einen Übertragungsfehler handeln. Quelle: HHSTA, Inventar General Direction der Privat & Familien Fonde (GDPFF) SR – Inventare 4 (1891); Inventar GDPFF SR – Inventare 5 (1891); Verzeichnis der nicht nummerierten Gegenstände_01.07.1902: Cottage; Inventar GDPFF SR – Inventare 7 (1891): Cottage; Inventar GDPFF SR – Inventare 8 (1868): Cottage; Inventar GDPFF SR – Inventare 9: Cottage

21 Vgl. ebenda.

22 Oberhalb des Kamins: Gunther und seine Gemahlin Brünhild, Königin von Island; über dem Durchgang zum „kleinen Salon“: Gunthers Berater Hagen und der Spielmann Volker; an der Ostwand: Giselinde und Giselher, der jüngste Bruder Kriemhilds; an der Südwand: der dritte Bruder Gernot und ihre Mutter Ute.

23 Am Mittelerker der Südwand: Dietrich von Bern und sein Waffenmeister Hildebrand; im Anschluss: Markgraf Rüdiger von Bechelaren und der Hunnenkönig Etzel.



Abb. 25: Johann & Josef Rint zug., Figur des Siegfried im „großen Salon" des Marmorschlössls, Lindenholz geschnitzt



Abb. 26: Johann & Josef Rint zug., Figur der Chriemhilde im „großen Salon" des Marmorschlössls, Lindenholz geschnitzt

gunder Dankwart an der Westwand, dessen tragende Rolle in der Erzählung aber erst am Hofe Etzels seinen vollen Ausdruck findet.

Entsprechend Oberhammers Analyse war das Nibelungenlied, das um etwa 1200 in die heute überlieferte Form gebracht wurde, ein gerne dargestellter Zyklus an deutschen Fürstenhöfen. Laut Ulrich Schulte-Würrer ist es der „*literarische Reflex des höfisch-kultivierten Rittertums aus der Hochblüte des Feudalismus*."[24] Die Begeisterung für das Nibelungenlied in den zum Heiligen Römischen Reich gehörenden Fürstentümern lag an seinem Ursprung und Inhalt. Das bis heute bedeutendste mittelhochdeutsche Heldenepos entstand wahrscheinlich im bayerisch-österreichischen Donauraum. Im 15. Jahrhundert bereits wieder großteils vergessen, erlangte das Nibelungenlied Anfang des 19. Jahrhunderts als deutsches Identifikationsepos in den Napoleonischen Kriegen Aufschwung. Die darin herauszulesenden Eigenschaften einer feudalen Gesellschaft mit Treue und Ehre werden zu den vorbildlichen Tugenden der Deutschen erhoben. Wird das Nibelungenlied zur Zeit seiner Verbreitung im frühen 19. Jahrhundert noch bürgerlich als national einende Schöpfung interpretiert, verlagert sich an den Fürstenhöfen bis zur Jahrhundertmitte diese Sichtweise. Schulte-Würrer bringt die Intentionen der Herrscher auf den Punkt: „*In einer Zeit zunehmender gesellschaftlicher Widersprüche sollte die Beschwörung feudalen Mittelalters ungebrochene wie unbrechbare Kontinuität königlichen Herrschaftsanspruches suggerieren*."[25]

Derartig interpretierbare Darstellungen des Nibelungenlieds existieren im heutigen Deutschland in erster

24 Ulrich Schulte-Wülwer, Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Gießen 1980, S. 11 (Schulte-Wülwer 1980).
25 Ebenda, S. 92.

Linie in zwei Residenzen: Ein Zyklus findet sich am Marmorpalais in Potsdam bei Berlin. Zwischen 1845 und 1848 lässt der bereits erwähnte und durch Königin Elisabeth eng mit den Wittelsbachern verbundene Friedrich Wilhelm IV. von Preußen die unvollendeten Seitenflügel ausbauen und entsprechend den Säulen an den dahinterliegenden schlanken Rechteckfeldern Fresken vom Berliner Historienmaler Karl Wilhelm Kolbe d. J. Szenen aus den Nibelungen entwerfen, die dann vom Maler Ossowski realisiert werden.[26]

Ein anderer Zyklus entsteht in der Münchener Residenz unter König Ludwig I. von Bayern. Dass ein erster monumentaler Auftrag aus Bayern kommt, muss als logisch angesehen werden. Das Epos entfaltet sich entlang der Donau und das Bayernland ist immer wieder elementarer Teil der Erzählung, wodurch auch angenommen wird, dass es sich beim Autor um einen Landsmann aus dem Donauraum handeln muss; gerade Passau ist hier durch seine konkrete Nennung als Herkunftsort des Künstlers im Spiel. Andererseits befindet sich die sogenannte „Hohenems-Münchner Handschrift" – 1779 in Schloss Hohenems in Vorarlberg entdeckt – seit 1810 in der Bayerischen Hofbibliothek in München. Bayern, das erst ab 1806 zum Königtum erhoben wurde, war somit formal eine sehr junge Monarchie. Die wittelsbachischen Könige sehen das Nibelungenlied somit als bayerisch an und dadurch gut geeignet für die Stärkung der eigenen Herrschaftsansprüche. König Ludwig I. zieht 1826 als Künstler Julius Schnorr von Carolsfeld heran. Dieser wird beauftragt, das Erdgeschoß des noch zu bauenden Flügels der Münchner Residenz mit monumentalen Kompositionen aus dem Nibelungenlied zu gestalten. Zwar werden diese Fresken früher als jene in Potsdam begonnen, allerdings erst 1867 und somit viel später vollendet. Die Münchner Darstellungen gliedern sich in vier thematische Säle. Während drei der Räume mit szenischen Historienmalereien gestaltet sind, ist im hiesigen Zusammenhang in erster Linie der Eingangssaal, der „Saal der Helden", von Bedeutung. Gernot Schnellbachers Beschreibung kommt im aktuellen Kontext bekannt vor: „*Den Auftakt […] bildete der Saal der Helden, in dem die Hauptpersonen dargestellt werden. […] Unten links neben der Eingangstür sind Gunter und Brunhild sowie rechts Siegfried und Kriemhild zu erkennen. Wie auch alle anderen Personen dieses Saales sind sie handlungsfrei dargestellt, allerdings mit andeutenden Gesten: Kriemhild lehnt sich zärtlich an ihren Gemahl an, während sich Brunhild von Gunter abwendet. Sie treten fast wie ihre eigenen Denkmäler auf und erinnern an die Darstellung von Heiligen auf mittelalterlichen Altartafeln. In dieser Art sind auch andere Personen des Wormser Hofes an den Seitenwänden dargestellt, z.B. Königinmutter Ute zwischen ihren jüngeren Söhnen Gernot und Giselher.*"[27] Danach folgen Hagen und Volker sowie Dankwart, Hildebrand und Dietrich von Bern, Rüdiger und Etzel, Sigismund und seine Frau Sieglinde. Man kann folglich sagen, dass die Kompositionen im „Saal der Helden" der Münchner Residenz eindeutig das Vorbild für die Zusammenstellung der Figuren im „großen Salon" des Cottage sind. Auch die Darstellungsweise ist, wie Schnellbacher so treffend beschreibt, mehr als ähnlich, wenn er von Heiligenfiguren auf mittelalterlichen Tafeln spricht. Die Figuren des Cottage gemahnen stark an Altarskulpturen aus Flügelaltären.

Ein entscheidender Teil der Handlung im Nibelungenlied sind dynastische Verbindungen. Diese sind sicher der Grund für die Schaffung des sehr repräsentativen Nibelungen-Tafelaufsatzes und die Schnitzwerke im Cottage.[28] Die Nibelungen lassen folglich das Cottage zu einem Memorialbau werden, der die Hochzeit zwischen Kaiser Franz Joseph I. und Prinzessin Elisabeth in Bayern thematisiert und inhaltlich auflädt. Nicht zuletzt wurde auch die Brautfahrt der jungen Herzogin in Bayern auf der Donau von Passau, mit Zwischenstopp in Linz und der schlussendlichen Ankunft in Wien von Zeitgenossen mit der Brautfahrt Kriemhilds gleichgesetzt.

Adalbert Stifter und die Nibelungenrezeption: Das Cottage als österreichischer Repräsentationsbau

Gesamt betrachtet, ist die Hingabe deutscher Fürstenhäuser zum Nibelungenlied dennoch überraschend, könnte man in der Erzählung viel eher ein österreichisches und damit habsburgisches, als ein deutsches, respektive bayerisches Epos sehen. Das wurde auch durchaus kritisch diskutiert. Die Frage nach dem Her-

26 Vgl. Schulte-Wülwer 1980, S. 114 f.
27 Gernot Schnellbacher, Die Nibelungenfresken in der Müchner Residenz; ein Vortrag von 2007, publiziert in: https://nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/schnellb/fs07_schn.html (13.06.2025).
28 Vgl. Elisabeth von Hagenow / Luitgard Löw / Andreas von Majewski (Hg.), Museum der Bayerischen Könige Hohenschwangau, Ausstellungskatalog des Museums, München 2014, S. 51.

kunftsland des Autors beschäftigt die Gelehrten des 19. Jahrhunderts ausgiebig. Schon Moritz von Schwind kämpft mit seinem Gemälde „Der Rhein" angesichts der Spannungen in der Frage um die Vorherrschaft Österreichs oder Preußens im Deutschen Bund mit diesem Dilemma, indem er mehrfach die Flaggen übermalt, um einen Käufer für sein Werk zu finden. Im vormärzlichen Österreich ist es 1840 Anton Ritter von Spaun, der in den Nibelungen einen durch und durch österreichischen Stoff erkennt, den er in einer „vaterländisch historischen Malerschule" verankert sehen will. Monika Oberhammer gibt Spauns Gedanken wieder, die er in seiner Analyse „Heinrich von Ofterdingen und das Nibelungenlied – Ein Versuch den Dichter und das Werk für Österreich zu vindizieren" macht. Sprachliche Eigenarten und die gute Ortskenntnis Oberösterreichs sprächen laut Spaun für einen Dichter österreichischer Herkunft, der als Heinrich von Ofterdingen identifiziert wird. Darüber hinaus lassen Siegfrieds Charaktereigenschaften ihn als „*der wahre Typus des österreichischen Volkscharakters*" [29] erscheinen.

Vom offiziellen Österreich wurde – im Gegensatz zur Fachmeinung der deutschen Gelehrten – diese Sichtweise goutiert. Auch Adalbert Stifter unterstützte Spauns Thesen. Neben Heinrich von Ofterdingen wird vom literarisch-wissenschaftlichen Diskurs der mittelhochdeutsche Minnesänger „Der von Kürenberg" ins Treffen geführt. Der etwa um 1150/60 im Donauraum um Linz verortete Künstler gilt als erster namentlich bekannter Minnesänger. Stifter setzt sich intensiv mit der Frage der Autorschaft auseinander, was sich gerade in seinem Roman *Witiko* niederschlägt, der 1867 erscheint. Darin thematisiert der Gelehrte auf literarische Weise die These, dass das Nibelungenlied ein Gemeinschaftswerk des Ofterdingers und des Kürenbergers sei: „*Der Ritter vom Kürenberge und Heinrich von Oftering und andere kamen zu Witiko, und saßen in dem Gezelte bei dem Becher, und sagten und sangen von einer noch größeren Vergangenheit, wie die Helden unverzagt in dem brennenden Saale gekämpft hatten.*"[30] Aber auch in seinem Bildungsroman *Der Nachsommer* von 1857, also zur Zeit der Planung des Cottage, verweist Stifter auf das Nibelungenlied. Dort heißt es: „*Der Vater reichte mir als Gegengeschenk, sehr schön gebunden und auf den Deckeln mit halberhabener Arbeit versehen, das Nibelungenlied. Ich dankte ihm sehr dafür.*"[31]

Die Auseinandersetzung Adalbert Stifters mit dem Nibelungenlied ist für die Entstehung des Cottage möglicherweise äußerst bedeutsam. Adalbert Stifter ist im August 1854, also wenige Monate nach der Vermählung von Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth, zur Audienz bei der Monarchin in Bad Ischl, bei der er der Kaiserin ein Gemälde von Schloss Possenhofen überbringt. In den Gesprächen mit der Kaiserin und ihrer Mutter dürfte es während seines zweitägigen Aufenthalts vorwiegend um Kunst gegangen sein.[32] Es ist gut vorstellbar, dass sich Stifter, in seiner neuen Position als Landeskonservator sowie Vizepräsident des Oberösterreichischen Kunstvereins, mit Herzogin Ludovika sowie den übrigen Anwesenden auch über die gotische Kunst und in diesem Zusammenhang über das Mittelalter und die Bedeutung des Nibelungenlieds für die beiden Dynastien, vor allem für Österreich, unterhält. Die These scheint nicht unbegründet und es ist gut möglich, dass er den Bau des Cottage und die Inkludierung der Nibelungen als auch die neugotische Adaptierung Schloss Possenhofens ab 1860 maßgeblich beeinflusst hat.

In Summe ist in der Schöpfung eines neugotischen Gartenschlosses für die Kaiserin von Österreich und des darin enthaltenen Nibelungenzyklus kein reines Privatvergnügen zu sehen. Viel eher ist das Cottage der eigentliche Repräsentationsbau der Kaiservilla im damals noch angedachten Nationalstil „Gotik", der sowohl als Festarchitektur und gleichzeitig als Gästeunterkunft vorgesehen war. Das Cottage und der Nibelungenzyklus darin dokumentieren in direkter Verbindung mit der Kaiserin deren noble Herkunft aus einem der ältesten Adelsgeschlechter Europas. Zusätzlich symbolisiert das Schlösschen die Baukunst gewordene Hochzeit der Familien Habsburg-Lothringen und Wittelsbach auf höchster sozialer Ebene. Das Cottage ist somit Schluss- und Höhepunkt einer langen wittelsbachischen Bautradition.

---

29 Anton von Spaun, Brief an den Augustiner Chorherrn von St. Florian, Historiker und Archivar Joseph Chmel vom 28./29. März 1840, zit. n. Schulte-Wülwer 1980, S. 134.

30 Vgl. Cornelia Herberichs, Grenzen des Wissens. Übertragung mittelalterlicher Historiographie im Witiko, in: Michael Wagner / Karl Gamper (Hg.), Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und seine Zeit, Zürich 2009, S. 145–148.

31 Adalbert Stifter, Der Nachsommer, 1857, im Reprint, Düsseldorf 1949, zit. n. Projekt Gutenberg.de, https://www.projekt-gutenberg.org/stifter/nachsomm/nachs114.html (13.06.2025).

32 Vgl. Adalbert Stifter in einem Brief an Gustav Heckenast, in: Privat, K., 1946: Adalbert Stifter. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten, Berlin, S. 312 f., zit. n. Michael Kurz, Maler – Dichter – Pädagoge – Konservator Adalbert Stifter und das Salzkammergut, Oberösterreichische Heimatblätter, Linz 2005, S. 157.

Patrick Schicht

Der neugotische Schlossbau in Österreich

The neo-Gothic palace in Austria
Even if the neo-Gothic and Romantic palace buildings are generally attributed to the 18th and especially the 19th century, the history of architecture paints a differentiated picture. On the one hand, there are deliberate references to older periods and styles in the most diverse historical epochs, in order to manifest architectural and, above all, intentional references, rights, and traditions. On the other hand, neo-Gothic can also be traced back a long way in Central Europe, although the religious-political background to the Reformation period, for example, has not yet been finally clarified. In the 18th century, there was a new historicist wave of recourse to medieval models in England, which also reached Austria at a very early stage. Around 1800, neo-Gothic palace construction reached its first peak under the Habsburgs and the Liechtensteinsteiners. In the mid-19th century, the wealthy bourgeoisie, on the one hand, and other building projects such as bridges, factories, and town halls, on the other, followed the revival. The final point was set by a number of large-scale "fantasy castles" in the period around 1900, before the end of the monarchy brought with it an abrupt end to the long anachronistic building task.

Seit den frühen Hochkulturen lassen sich unter den Mächtigen der Welt quer durch Epochen und Reiche hinweg exklusive Luxuspaläste belegen.[1] Ihre durchwegs multifunktionalen Zwecke umfassten neben dem Rückzug aus dem Alltag, intimeren Empfängen und Festen auch den privaten Zeitvertreib mit Jagd, Tier- und Pflanzenzucht, Sport, Wellness, Musik etc. Meist gab es auch Raum für künstlerische Sammlungen und eigene kreative Tätigkeiten von Handwerk bis Dichtkunst. Nicht zu unterschätzen ist die oft intensive persönliche Beschäftigung mit architektonischen Projekten, immerhin konnten potente Herrscher ihren individuellen Wunsch vom anspruchsvollen Traumschloss tatsächlich verwirklichen.[2]

Oft kam es dabei zu Rückgriffen auf frühere Bauformen.[3] So gab es etwa im 14. Jahrhundert in Europa einen regelrechten Wettbau klassischer Vierturmkastelle nach römischem bzw. romanischem Urbild; selbst der Papst folgte diesem retrospektiven Baukonzept.[4] Im 15. Jahrhundert sind gleich mehrere Wellen retrospektiver Stilistik zu erfassen.[5] Erst im frühen 16. Jahrhundert wurden die prächtigsten, programmatisch turmreichen Burgschlösser errichtet,[6] die heute unsere Vorstellung vom Mittelalter prägen (Meissen, Hohensalzburg, Hochosterwitz). Kaiser Maximilian wurde um 1500 durch seine Vorliebe für Mittelalterfeste als „letzter Ritter" gefeiert[7] und der zeitgenössische portugiesische König Manuel I. ist bis heute berühmt für seine detailreichen neomittelalterlichen Bauten in und um Lissabon. Sogar das bürgerliche „Fuggerschloss" in Niederalfingen erhielt erst 1577 neomittelalterliche Buckelquadermauern und einen gänzlich neuen Bergfried.[8] Im frühen 17. Jahrhundert bedienten sich vor allem Protestanten gerne mittelalterlicher Stile, etwa in der aus 1610 stammenden

1 Folgender Beitrag bildet eine gekürzte und inhaltlich erweiterte Version der Einleitungskapitel bei Patrick Schicht, Habsburger Traumschlösser im 19. Jahrhundert, Berndorf 2020, S. 25.
2 Christa Birkenmaier, Eremitagen des europäischen Adels. Von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert, Petersberg 2020, S. 14.
3 Michael Schmidt, reverentia und magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert, Regensburg 1999, S. 33 (Schmidt 1999).
4 Patrick Schicht, Kastelle, Architektur der Macht, Petersberg 2018, S. 479.
5 Schmidt 1999, S. 53; Stefan Bürger, Fremdsprache Spätgotik. Anleitungen zum Lesen von Architektur, Weimar 2017, S. 294.
6 Stephan Hoppe, Die Albrechtsburg zu Meissen als Beispiel eines retrospektiven Architekturstils? Beobachtungen zu möglichen Wechselwirkungen zwischen Architektur und Bildkünsten im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, in: Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen und Kuratorium Schloß Sachsenburg e.V. (Hg.), Schlossbau der Spätgotik in Mitteldeutschland, Dresden 2007, S. 64–74, hier: 64.
7 Patrick Schicht, Bollwerke Gottes. Der Burgenbau der Erzbischöfe von Salzburg, Wien 2010, S. 114.
8 Christian Ottersbach, Befestigte Schlossbauten im Deutschen Bund. Landesherrliche Repräsentation, adeliges Selbstverständnis und die Angst der Monarchen vor der Revolution 1815–1866, Petersberg 2007, S. 236 (Ottersbach 2007).

neogotischen Schlosskapelle von Neuhaus/Wienerwald sowie der dreichörigen neogotischen Kapelle von Persenbeug aus 1621. Aber auch bei katholischen Kirchen nutzte man die gotische Baukunst im Sinne eines pragmatischen Kontinuismus weiter, etwa im Wiener Deutschordenskonvent (um 1720), an der Zwettler Stiftskirche (ab 1722) oder bei der Regotisierung der Wiener Augustinerkirche ab 1783.[9] Gern behielt man auch einen mittelalterlichen Hauptturm im modernen Schlossbau (Schloss Lednice, Schloss Prugg in Bruck/Leitha). Er wurde, wo nötig, aufgestockt (Burg Hardegg, Hofburg in Wien) und sogar neu errichtet (Schallaburg, Schloss Weitra).

Stilistisch tauchten im 18. Jahrhundert wieder vermehrt antiakademische Rückgriffe ins Mittelalter auf.[10] Für dieses revolutionäre „Gothic Revival" gelten Vanbrugh Castle in Greenwich (ab 1717), Strawberry Hill in London (ab 1748) sowie das schottische Inverary Castle (um 1750) mit ihren neomittelalterlichen Zinnen, Türmchen und Spitzbogenfenstern als erste Hauptbauten, denen man in Europa etwas zeitversetzt folgte.[11] So umgürtete 1750 der österreichische Kaiser Franz I. Stephan von Lothringen das ungarische Schloss Holíč mit einem Graben sowie Zinnenzwingern und Ecktürmchen. Der Preuße Friedrich der Große ließ gleichzeitig in Potsdam mit dem Nauener Tor ein mittelalterliches Stadttor errichten. 1775 entstand vor Moskau das turmreiche neomittelalterliche Petrowsker Palais[12] und 1793 die Kasseler Löwenburg[13] (Abb. 1).

Im Wiener Raum legte der kaiserliche Marschall Moritz Graf von Lacy als einer der ersten ab 1765 in Neuwaldegg bei Wien einen großen Park mit Eremitage, Chinesischem Pavillon, künstlicher Ruine, Dianatempel und kleineren Staffagebauten an, die abseits des Hauptstadttrubels sentimentale Spaziergänge in eine ferne Traumwelt ermöglichten.[14] Ab 1773 folgte Graf von Cobenzl mit einem für die Öffentlichkeit zugänglichen Naturgarten, der Südsee-Hütten, einen gotisierenden



Abb. 1: Burgruine Kaja, Niederösterreich, im späten 18. Jahrhundert als romantische Parkburg instandgesetzt

Baumtempel und eine Grotte aufwies. Ähnliche Landschaftsparks gab es für den Grafen von Sinzendorf und für Fürst Gallizin. Ein besonderes Kuriosum entstand vor 1777 im Schlosspark von Vöslau, wo der Bankier Johann von Fries einen malerischen Grottenberg mit ägyptischen, griechischen und neomittelalterlichen Elementen und krönendem Felsendorf anlegen ließ, der heute leider restlos verschwunden ist. Um 1790 starteten die Fürsten Auersperg nahe der Thaya den Neubau von Schloss Karlslust inmitten eines großen Wildparks und als zugehörige Gartenstaffage über einer spektakulären Felsschlucht den romantischen Ausbau der Burgruine Kaya.

Ab 1791 ließ Fürstin Antonia Paar im heutigen Dehnepark in Wien zahlreiche Phantasiegebilde errichten, die heute weitgehend verschwunden sind. Erhalten blieb hingegen die neogotische burgartige Ruine einer krönenden Orangerie. Sie ist gut mit dem aufwendig steinverkleideten Steinhaus mit Spitzbogendetails in Kalksburg zu vergleichen, das für Logenmeister Franz

9 Johann Kräftner, Der Traum von fernen Welten. China, Japan, Ägypten und die heimische Gotik, in: Oasen der Stille, die großen Landschaftsgärten in Mitteleuropa, Ausstellungskatalog Liechtenstein Museum Wien, Wien 2008, S. 29–36, hier: 29.
10 Walter Krause, Baukunst, in: Gebert Frodl (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. V – 19. Jahrhundert, München 2002, S. 179–239, hier: 180.
11 Ottersbach 2007, S. 194.
12 Leszek Kajzer, Jan Salm, Wałbrzych – Książ, in: Leksykon zamków w Polsce [Lexikon der Burgen in Polen], Warschau 2002, S. 520–525, hier: 525.
13 Hans-Christoph Dittscheid, »Praeteria, Praesentia et Futura«. Künstlich ruinöse Bauten und Projekte Kurfürst Wilhelms I. von Hessen, in: Rainer von Hessen (Hg.), Wilhelms Schwäche für Ruinen. Anfänge des Historismus in den Bauten von Kurfürst Wilhelm I. von Hessen, Petersberg 2024, S. 65–112.
14 Géza Hajós, Garten, Park- und Landschaftskunst 1770–1914, in: Gebert Frodl (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. V – 19. Jahrhundert, München 2002, S. 240–256, hier: 241.



Abb. 2: Schloss Laa, Niederösterreich, burgartiger Ausbau der Ruine im späten 18. Jahrhundert mit romantischer Ausmalung



Abb. 3: Franzensburg in Laxenburg, Niederösterreich, nach Vorbildern in England von Kaiser Franz II./I. als reine Fantasieburg errichtet, im dominanten „Bergfried" eine mehrgeschoßige Folterkammer

Mack 1786 inmitten eines großen Freimaurerparks entstand.[15]

Fürst Johann I. von Liechtenstein stiftete mit der kastellförmigen Hansenburg eine neogotische Burgruine als Denkmal für einen berühmten Ahnen des 14. Jahrhunderts[16] und das Schloss Laa an der Thaya erhielt einen neogotischen Umbau mit schauriger Ausmalung. Ähnliche burgartige Ausmalungen finden sich zeitgleich auch unter anderen Adeligen in den Schlössern Dobersberg, Engelstein und Bruck an der Leitha (Abb. 2).

Dem folgte Kaiser Franz II. (I.) in seinem Landschloss Laxenburg, wo er ab 1798 als Themenpark den neomittelalterlichen „Rittergau" plante.[17] Zu Beginn entwarf dafür Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg einen hohen künstlich aufgeschütteten Berg mit monumentalen Grotten und einer krönenden sternförmigen „Habsburg". Bald änderte der Kaiser gemeinsam mit seinem agilen Privatkassier Michael Riedl aber persönlich die Planungen, um selbst das heute noch fast unveränderte Wasserschloss „Franzensburg" zu entwickeln. Riedl dürfte zuvor mehrere ähnliche Parkritterburgen in Europa studiert haben, etwa Strawberry Hill in England, den Park von Betz in Frankreich und die Löwenburg in Kassel, wobei vor allem die englischen Vorbilder bis ins Detail Pate standen.[18] Die neue Parkburg sollte zahlreiche echte Architekturteile sowie Ausstattungsstücke des Reichs beinhalten und somit zu einem authentischen Monument des Hauses Habsburg und seiner langen Geschichte werden. Gleich nach der Fertigstellung 1801 fanden Führungen für die Öffentlichkeit statt, in denen die Habsburger als tugend- und siegreiche Herrscher dargestellt und in ihrer historischen Bedeutung für Deutschland, ja, für das Christentum inszeniert wurden (Abb. 3).

15 Krause 2002, S. 185.
16 Gustav Wilhelm, Joseph Hardtmuth 1758–1816, Wien – Köln 1990, S. 68.
17 Ottersbach 2007, S. 221.
18 Peter N. Lindfield, Unbuilt Strawberry Hill, Donington 2022.

Ähnliche Hintergründe lassen sich beim Kauf von Schloss Pöggstall 1795 durch Kaiser Franz ablesen.[19] Der in einem versteckten, fast unberührten Tal des Waldviertels gelegene malerische Baukomplex hatte bereits durch seine lange Geschichte vom hohen Mittelalter bis in die Renaissance einen pittoresken, wehrhaften Bestand aufzuweisen, der bis heute hohe Authentizität besitzt. Besonders beeindruckt müssen den Kaiser ein Restbestand von Gefängnisutensilien sowie alte Inventare von teils abenteuerlichen Martervorrichtungen haben. Dass diese großteils erst in der Neuzeit nach mythologischen Vorbildern hergestellt worden sind, wird ihre Bewunderung naturgemäß nur gesteigert haben. So erstaunt es nicht, dass analog zum 1798 erfolgten Laxenburger Einbau eines Burgverlieses mit verschiedenen martialischen Foltereinrichtungen gleichzeitig auch im alten Bergfried von Pöggstall eine Folterkammer eingerichtet wurde. Diese suggerierte durch die Integration der alten, im Schloss gefundenen Schellen in neue kurios-schauerliche Geräte eine emotionale Atmosphäre, die bis zur wissenschaftlichen Neuaufarbeitung 2017 weithin als authentisch mittelalterlich galt. Von 1798 bis ca. 1820 erfolgten in Pöggstall zudem zahlreiche Aus- und Umbauten zum neomittelalterlichen geräumigen Privatschloss des Kaisers.

Fürst Liechtenstein reagierte in Feldsberg mit einer Gloriette als Denkmal für seinen Vater und um 1800 ließ er bei Loosdorf die Hanselburg als künstlichen Jagdpavillon und Jausenstation errichten. Im Wienerwald stiftete der Fürst zahlreiche Staffagen den Ostabfall entlang von Hadersfeld über Hintersdorf und Burg Liechtenstein bis nach Burg Klamm nahe dem Semmering. Die damalige Burgruine Liechtenstein wurde dabei als eigene Stammburg zurückgekauft, daneben ein modernes Schloss errichtet und auf den kahlen Felshängen der Umgebung ein aufwendiges Pflanzprogramm zur Gestaltung eines paradiesischen Landschaftsgartens ausgeführt.[20]

1807 erwarb Erzherzog Johann das Burgschloss Thernberg im südlichen Niederösterreich, wo er bis 1828 als „Der Thernberger" seinen Hauptsitz aufschlug, um als Mitglied der auf der nahen Burg Seebenstein ansässigen „Wildensteiner Ritterschaft auf blauer Erde" Auszeiten von der internationalen Politik nehmen zu können.[21] In seinem Sitz ließ er verschiedene neogotische Umbauten vornehmen, romantische Fresken malen und den alten Bergfried als Aussichtsturm adaptieren. Der Meierhof wurde als „Gotischer Hof" zum Mittelpunkt einer weiträumigen landwirtschaftlich genutzten Parklandschaft, in der er verschiedene Obstsorten sowie Schaf- und Viehrassen züchtete.

Ab dem frühen 19. Jahrhundert verstärkte sich das Interesse des österreichischen Adels an der Gestaltung eigener Stammburgen allgemein. Damit konnte man sich einerseits in romantischer Gesinnung an die Vorfahren erinnern und andererseits von den neureichen Industriellen abgrenzen. Ein frühes Beispiel findet sich in Feistritz am Wechsel,[22] wo in die Burg schaurige Verliese, historisierende Raumausstattungen und ein verstecktes Theater eingebaut wurden. Im Park entstanden über einer natürlichen Schlucht neogotische Staffagebauten, eine Brückenanlage, Grotten, Wasserfälle und ein geheimnisvolles Skulpturenprogramm. Sehr ähnlich wurde Schloss Weitra mit Verliesen, aufwendigen Raumgestaltungen und integriertem Theater umgebaut. Um 1827 führten die Grafen Kinsky einen Ausbau von Schloss Matzen im Weinviertel zur romantischen Burg mit Türmen und Wehrgängen aus.

Bald etablierten sich neomittelalterliche Stile überregional als führend im Kirchenbau, während Schlossanlagen weitaus individueller und geradezu eklektizistisch die persönlichen Wünsche der Bauherren spiegelten. In Salzburg wurde Schloss Anif ab 1838 für einen bayerischen Grafen als Inbegriff eines neomittelalterlichen Märchenschlosses umgebaut und mit einem künstlichen See sowie einem romantischen Park umgeben. In Niederösterreich folgte ab 1845 mit Schloss Grafenegg das österreichische Hauptwerk des romantischen Historismus, das nach dem Börsenkrach 1873 weit vor der Fertigstellung stehen blieb. Die aus England inspirierte Architektur im viktorianischen Stil bildete für den geldadeligen Besitzer den atemberaubenden Mittelpunkt eines riesigen Parks mit weiteren Staffagen. Ab 1845 wurde Schloss Wolfsberg in Kärnten ebenfalls für einen Großindustriellen im mittelalterlichen Stilmix

19 Andreas Zajic, „Humanistisch" und romantisch: zwei Arten von der Folter in Schloss Pöggstall zu träumen, in: Peter Aichinger-Rosenberger / Andreas Zajic (Hg.), Schloss Pöggstall, Adelige Residenz zwischen Region und Kaiserhof, St. Pölten 2017, S. 261–274, hier: 266.

20 Christof Klech, Waldbauliches Behandlungskonzept für den Erholungswald „am Liechtenstein" in Maria Enzersdorf am Gebirge bei Wien. Diplomarbeit an der Universität für Bodenkultur, Wien 1998, S. 31.

21 Karin und Thomas Kühtreiber, Thernberg, Stanghof und Pittenau, in: Wehrbauten und Adelssitze Niederösterreichs, Bd. II – Das Viertel unter dem Wienerwald, St. Pölten 2003, S. 192–247, hier: 240.

22 Bettina Nezval, Joseph Kornhäusel, Lustschlösser und Theater, Horn 2010, S. 80.



Abb. 4: Schloss Grafenegg, Niederösterreich. Der Eingangsbau des neogotischen Schlosses folgt detailgenau englischen Vorbildern

überformt. Als ungarisches Beispiel sei an Schloss Rotenturm erinnert, eine märchenhafte Ritterburg, die ab 1862 für Graf Erdödy konzeptionell sehr ähnlich zu Anif inmitten eines großen Parks mit Zinnenbekrönung und Bergfried errichtet wurde.[23] (Abb. 4)

Aber auch das Bürgertum griff diese Bauformen vermehrt auf. Um 1800 finden sich in England erste Architektur-Schriften zum „Gothic Style on rural villas" mit Zinnen und Spitzbogenfenstern.[24] Bereits kurz nach 1808 datiert in Wien-Pötzleinsdorf ein Lustschloss des Bankiers Johann Jakob Geymüller mit neogotischer Fassade sowie ägyptischen und orientalischen Details und Minarett.[25] 1827 hat Kornhäusel in der Wiener Innenstadt seinen berühmten bergfriedartigen Atelier-Turm errichten lassen. Zu den bedeutendsten neomittelalterlichen Landhäusern zählen die Villa Pereira in Altenberg (St. Andrä-Wördern), ab ca. 1845, und das gotisierende Gartenhaus der Kornhäusel-Villa in Hinterbrühl um 1846.[26] 1871 adaptierte der Anatom Joseph Hyrtl die Burgruine von Perchtoldsdorf zu seinem Atelier[27] und aus 1877 datiert das zinnenbekrönte Schloss Vogelsang des „Waffenkönigs von Steyr" Josef Werndl.[28] Mit Gründung der *Allgemeinen Bauzeitung* 1836 war eine Plattform zur raschen Verbreitung vorbildhafter Konzepte gegeben, die intensiv rezipiert wurden. In kürzester Zeit waren zuvor dem adeligen Lustschloss vorbehaltene Bauelemente auch an anderen Großaufträgen wie Kirchen und Kasernen, aber zunehmend auch an bürgerlichen Villen, Stadthäusern, Hotels, Kaufhäusern und Fabriken zu finden, nicht zuletzt an den neuen technischen Objekten wie Bahnhöfen, Wassertürmen, Leuchttürmen, Brücken etc.

Es waren jedoch das gehobene Bürgertum und der neue Industrieadel, die am engsten in Konzept, Stil und nicht zuletzt Reichtum an die hochadeligen Vorbilder anschließen konnten, um sich wahre Märchenschlösser in spektakulärer Landschaft zu gönnen. Auf einem Felsen über dem Rhein bei Remagen ließ etwa der Zuckerfabrikant Eduard Frings um 1859 die Fantasieburg Marienfels mit zahlreichen Zinnen und Türmen im „Zuckerbäckerstil" errichten.[29] Natürlich schloss auch der echte Adel an diese Strömung an, wobei er meist auf reale Burgen zurückgreifen konnte, die er als standesgemäße Residenzen sowie im Idealfall als stolze „Stammburgen" wiederauferstehen ließ. Oftmals wurden aber auch fremde Burgruinen gekauft, um den adeligen Stand faktisch manifestieren zu können. Dabei setzte man zu Beginn intensive Forschungen und Dokumentationen des Altbestands und suggerierte damit den Charakter einer reinen Restaurierung, um die Authentizität des neuen Aufbaus und die eigene Legitimität zu erhöhen und sich von den Neureichen abzugrenzen. Bei den Ergänzungen idealisierte und erhöhte man jedoch merklich nach eigenem Geschmack und Bedarf. Stilistisch folgte dem akkurat durchgezogenen frühen Rundbogentypus im mittleren 19. Jahrhundert der vermeintlich über Epochen gewachsene Stilpluralismus, der bald in der emanzipierten Eigenkomposition („romantischer Eklektizismus") gipfelte.

Als letzte Abgrenzung und Flucht in die „gute alte Zeit" leisteten sich nun einzelne Hochadelige kulissenartige Märchenburgen. Am bekanntesten sind zweifel-

23 Krause 2002, S. 205.
24 Géza Hajós, Die „Verhüttelung" der Landschaft – Beiträge zum Problem Villa und Einfamilienhaus seit dem 18. Jahrhundert, in: Österreichische Gesellschaft für Denkmal- und Ortsbildpflege (Hg.), Landhaus und Villa in Niederösterreich 1840–1914, Wien – Köln – Graz 1982, S. 9–56, hier: 24.
25 Eva Berger, „Viel herrlich und schöne Gärten". 600 Jahre Wiener Gartenkunst, Wien – Köln – Weimar 2016, S. 199.
26 Nezval 2010, S. 67.
27 Patrick Schicht, Cold Case Investigation: Die Entstehung der Burg von Perchtoldsdorf, in: Burg Perchtoldsdorf – Eine Burg für das 21. Jahrhundert, Perchtoldsdorf 2013, S. 66–85, hier: 85.
28 Krause 2002, S. 220.
29 Michael Prinz von Preußen, Die Preußen am Rhein. Burgen, Schlösser, Rheinromantik, Köln 2011, S. 51.

los die heute vielbesuchten Traumschlösser des bayerischen Königs Ludwig II. (1864–1886).[30] Er hatte in seiner Jugend selbst in Schloss Hohenschwangau (einem neogotischen Schlossbau um 1830) gewohnt, bedeutende Wiederaufbauten in und um Paris studiert sowie die gerade hergestellte sächsische Wartburg besucht. Ab 1867 startete der König gleich mehrere Projekte: Neben dem leicht adaptierten Hohenschwangau entstanden ein Holzhaus am Schachen im Sultan-Stil, die neobarocke Villa Linderhof und das nie fertiggestellte gigantisch vorgesehene Schloss Herrenchiemsee frei nach dem barocken Pariser Louvre. Weiters waren zwei neomittelalterliche Burgen geplant: der nie ausgeführte spektakuläre Horst Falkenstein sowie Neuschwanstein, das er als persönlichen Wohnsitz vorsah.[31] Ein Großteil dieser bis ins kleinste Detail aufwendig gestalteten Bauten war allein für den König privat gedacht und belegt in anschaulicher Weise seine Flucht aus dem ungeliebten Regierungsgeschäft in seine ganz intime Traumwelt.

In Oberösterreich ließen der aus dem ehrwürdigen Haus der Welfen stammende Erbprinz Ernst August von Hannover und seine Gattin Thyra in den Jahren 1882–1886 das Schloss Cumberland errichten.[32] Sein Vater König Georg war der letzte Regent des Königreichs Hannover, der nach der gegen Preußen verlorenen Schlacht bei Königgrätz 1866 seines Landes verwiesen worden war. Ernst August erwarb 1880 in der Nähe des Traunsees drei Bauernhöfe und ließ in der Folge die trotzig-monumentale Anlage im Stil der deutschen Burgenromantik errichten. Hier sollten auch viele Jahre lang der berühmte Welfenschatz und Teile des britischen Kronschatzes lagern (Abb. 5).

Als durch Größe und Prunk weit herausragendes Beispiel des neuen Geldadels ist das wahre Traumschloss des Bankiers Nathanael Freiherr von Rothschild in Reichenau anzusehen.[33] Inmitten eines großzügig angelegten Parks entstand 1884–1888 ein zweiteiliges Landgut mit Herrenhaus und angeschlossenem vierflügeligem Dienerhof. Die französischen Architekten hatten zunächst das Wiener Palais der Bauherren vollendet, ihnen dann eine Villa mit Lustpark an der Wiener Hohen Warte errichtet und schließlich hier am



Abb. 5: Welfenschloss Cumberland, Oberösterreich, Fassadendetail



Abb. 6: Villa Rothschild in Reichenau an der Rax, Niederösterreich, rechts das Herrenhaus, links die vierflügelige Hofanlage der Dienertrakte

Gebirgsfuß ihr Hauptwerk im französischen Schloss-Stil geschaffen (Abb. 6).

Als berühmtester Staffagebau Österreichs gilt Burg Kreuzenstein, die 1874–1906 für Graf Wilczek mit zahlreichen Originalbauteilen sowie einer umfangreichen Sammlung historischer Möbel, Kuriosa und Waffen weitgehend neu errichtet wurde.[34] Mit ihr wurde eine

30 Rolf Linnekamp, Die Schlösser und Projekte Ludwigs II., München 1986, S. 22.
31 Adina Christine Rösch, Das Burgschloss König Ludwigs II. auf dem Falkenstein – ein »kaum existierendes Kunstwerk«, Veröffentlichungen der Deutschen Burgenvereinigung Reihe A: Forschungen, Band 18, Braubach 2016, S. 77.
32 Heinz Schießer, Die Welfen am Traunsee. 130 Jahre Schloss Cumberland, Göttingen 2017.
33 Armand Louis Bauqué / Albert Pio, Die Besitzung des Freiherrn von Rothschild in Reichenau (NÖ), in: Neubauten und Concurrenzen, 1. Jg., 1895, S. 37.
34 Andreas Nierhaus, Kreuzenstein. Die mittelalterliche Burg als Konstruktion der Moderne, Wien 2014, S. 13.



Abb. 7: Burg Kreuzenstein, Niederösterreich; im zweiteiligen Hof wurden verschiedene Vorbilder nachgebaut, um ein pittoreskes Ensemble der Zeit um 1500 nachzustellen

fiktive Vergangenheit lebendig gemacht und der adelige Alltag re-inszeniert. Wie durch eine Zeitmaschine entschwand man beim Eintreten den zeitgenössischen Umwälzungen und tauchte in eine Traumwelt, die durch passende Kostüme und konsequente Ausstattung scheinbar problemlos ausgelebt werden konnte. Dass dies erst durch die Industrielle Revolution und die lukrative Ausbeutung der gräflichen Kohleminen in Schlesien finanziell möglich geworden war, scheint nicht erst heute paradox (Abb. 7).

Mit dem Ende der österreichischen Monarchie 1918 war auch die große Zeit der adeligen Traumschlösser vorbei. Zahlreiche Bauvorhaben blieben unvollendet und ihre Konzeption galt in der Gesellschaft als lebensferner Anachronismus. Programmatisch gegenläufig wurden nun das Krematorium der Stadt Wien in den Gärten des kaiserlichen Schlosses Neugebäude errichtet und Gemeindebauten in Gegenden historistischer Villen. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg war man bemüht, die alten Schlösser zu untergraben. In Vöslau ersetzte man den berühmten Grottenberg neben dem Schloss durch Hochhäuser, die großen Parks wurden parzelliert und die Architektur der Moderne galt als Repräsentationsstil der neuen Gesellschaft. So sind es oft nur mehr detailreiche Bildwerke, die uns die zahlreichen neomittelalterlichen Fantasien der letzten Jahrhunderte erahnen lassen.

David Fliri, Zdislava Röhsner

Archivalien zu einem habsburgischen „Sehnsuchtsort“

Die Überlieferung zur Kaiservilla in Bad Ischl im Haus-, Hof- und Staatsarchiv

Archival material on a Habsburg “place of longing”

This article examines the extensive archival records in the “Haus-, Hof- und Staatsarchiv in (Bad) Ischl” regarding the imperial villa and the stays by members of the Habsburg family there. The spa town in Austria’s “Salzkammergut” region became a social and cultural centre that attracted an international audience due to the summer stays of the imperial family until 1918. The imperial villa – acquired and extended from 1853 – served as a permanent summer residence and was looked after by the Habsburg private property administration body. Numerous files, construction plans, and accounts document the history of the villa and its administration. Ischl was also the venue for important social events, attracting aristocrats and international guests such as Emperor Wilhelm I and King Edward VII. The dense archival records in the House, Court and State Archives provide detailed insights into the social, cultural, and administrative aspects of this era.

Dass es sich bei Bad Ischl um einen besonderen habsburgischen Bezugsort oder eben auch „Sehnsuchtsort“[1] handelt, dürfte außer Streit stehen. Der von Bergen umsäumte Kurort im Salzkammergut hat vor allem in den vergangenen knapp 200 Jahren wegen der Präsenz der Familie Habsburg-Lothringen große Aufmerksamkeit erfahren. Bis 1918 waren es die jährlichen Sommeraufenthalte der Kaiserfamilie in Ischl, die großes Publikum aus dem In- und Ausland anzogen und maßgeblich zum Florieren des Kurortes beitrugen.[2] Seither wird die Erinnerung daran wachgehalten und macht die malerisch am Zusammenfluss von Ischl und Traun gelegene Gemeinde nach wie vor zu einer beliebten Ausflugs- und Urlaubsdestination. Ziel dieses Beitrages ist es, Schlaglichter auf die umfangreiche archivalische Überlieferung im Österreichischen Staatsarchiv zu den Aufenthalten der Habsburger und ihrem Privatbesitz in Bad Ischl zu werfen.

Die archivalische Überlieferung zu Ischl bis zum Erwerb von Villeneigentum durch die Habsburger

Die jahrzehntelange Präsenz der Habsburger in Ischl hat natürlich nicht nur vor Ort Spuren hinterlassen. Daher verwundert es auch kaum, dass sich besonders viele schriftliche Zeugnisse erhalten haben, die davon zeugen. Ein großer Teil dieser Überlieferung lagert heute in der Abteilung Haus-, Hof- und Staatsarchiv des Österreichischen Staatsarchivs in Wien, also dem Archiv, das weite Teile des habsburgisch-lothringischen Familienarchivs und vor allem der Privatvermögensverwaltung der kaiserlichen Familie verwahrt. Darüber hinaus befinden sich in diesem Archiv etwa Bestände zur Tätigkeit der obersten Hofämter, des kaiserlichen Kabinetts und der obersten kaiserlichen Ratsbehörden sowie der habsburgischen Außenpolitik und Diplomatie

1 Dieser Begriff steht für eine vom Kral-Verlag verlegte Reihe Pate, wo sich zwei Bände auch explizit mit (Bad) Ischl auseinandersetzen: Johannes Sachslehner, Bad Ischl. K. u. k. Sehnsuchtsort im Salzkammergut, Berndorf 2016 (Sachslehner 2016); Richard H. Kastner, Kaiserreisen. K. u. k. Sehnsuchtsorte. Bad Ischl, Gödöllö, Mariazell, Wallsee, Berndorf 2019, hier: 164–166.

2 Vgl. dazu etwa: James Wilkie, Die Kaiservilla in Bad Ischl, Graz 2014 (Wilkie 2014); Ursula Butz, Habsburg als Touristenmagnet. Monarchie und Fremdenverkehr in den Ostalpen 1820–1910, Wien – Köln – Weimar 2021, hier: 61–68 (Butz 2021).

und des 1806 liquidierten Heiligen Römischen Reichs. In Hinblick auf Ischl darf die umfangreiche Urkundensammlung nicht unerwähnt bleiben und, dass sich darin als ältestes „originales" Stück des Archivs mit Ischl-Bezug eine Gehorsams- und Streitbeilegungserklärung verschiedener Personen aus dem Bereich des Salzamtes Ischl gegenüber Herzog Albrecht III. von Österreich aus dem Jahr 1392 erhalten hat.[3] Der in und um Ischl abgebaute und verarbeitete wertvolle Rohstoff Salz hat in den darauffolgenden Jahrhunderten vielfach dafür gesorgt, dass Tinte aufs Papier geflossen ist.[4] So war es auch das Salz, das Kaiser Leopold I. (1640–1705) und seine Frau Eleonora Magdalena von Pfalz-Neuburg (1655–1720) im Rahmen einer „Lustreise" im September 1680 nach Ischl führte (Abb.1). Der darüber abgefasste Reisebericht gibt davon einen guten Eindruck: „*Umb 2 Uhr wider zu Schiff und die Traun hinauff, biß naher Yschel, das Leibschiff mit 8 Pferdten gezogner gefahren. Ihro Mayestäten haben in Schiff gespillt, haben yber die Farth Lust gehabt, ungehindtert der grossen Hiz, und sein umb halber 7 glickhlich zu Yschel angelangt, allda gleich bey ihrem Quartir ausgestanden und zu gewöhnlicher Stundt Taffel gehalten. Die Burgerschafft stundte in Gewöhr und wurden Ihro Mayestäten von dem Marckhtrichter mit einer Oration empfangen, und die Burgerschaft nach gegebener Salve blibe in Gewöhr und wahren alle die Heiser illuminirt. Den 10. [September] Vormittag bliben Ihro Mayestät die Kayserin zu Haus, Ihro Mayestät der Kayser aber sambt denen Cavagliren zu Pferdt sein umb 9 Uhr die grosse Salzpfanen zu besehen geritten, worbey sie die Zuberaittung aller Gattungen Salz und Einrichtung aller gross und kleinen Salzkueffen von Anfang bis zum Endt gesehen, nach welchen sie auch zu dem grossen Holzrechen auf der Traun geritten, welcher gar schön, in Beybringung alles des bedirftigen grossen Holzes zuegerichtet, von danen sein sie widerumb zuruckh yber ein kinstliche Pruckhen yber die Traun, so ohne Joch oder Pfäller mit 8 Gespören ineinander gehenckht. Die Möss haben sie in ihren Zimer gehört. Umb halber 12 Uhr zur Taffel gangen, und umb halber 2 Uhr in dem grossen Leibschiff ein Stundt weegs die Traun hinab mit grossen Lust gefahren.*"[5] Also wurde bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Kaiserpaar in Ischl angemessen empfangen, hat dort aber noch nicht einen längeren Sommerfrische-Aufenthalt gemacht, sondern nur einmal übernachtet. Die Kaiservilla gab es damals noch lange nicht, ebenso wenig wurden Solebäder zu Kurzwecken verabreicht. Diese Entwicklungen erfolgten erst im 19. Jahrhundert. Ab dem Beginn dieses Jahrhunderts suchten wiederholt Kaiser Franz II./I. (1768–1835) und seine Brüder das Salzkammergut und nachgewiesenermaßen öfters auch Ischl auf, um hier die Kur zu gebrauchen. Zu nennen sind hier vor

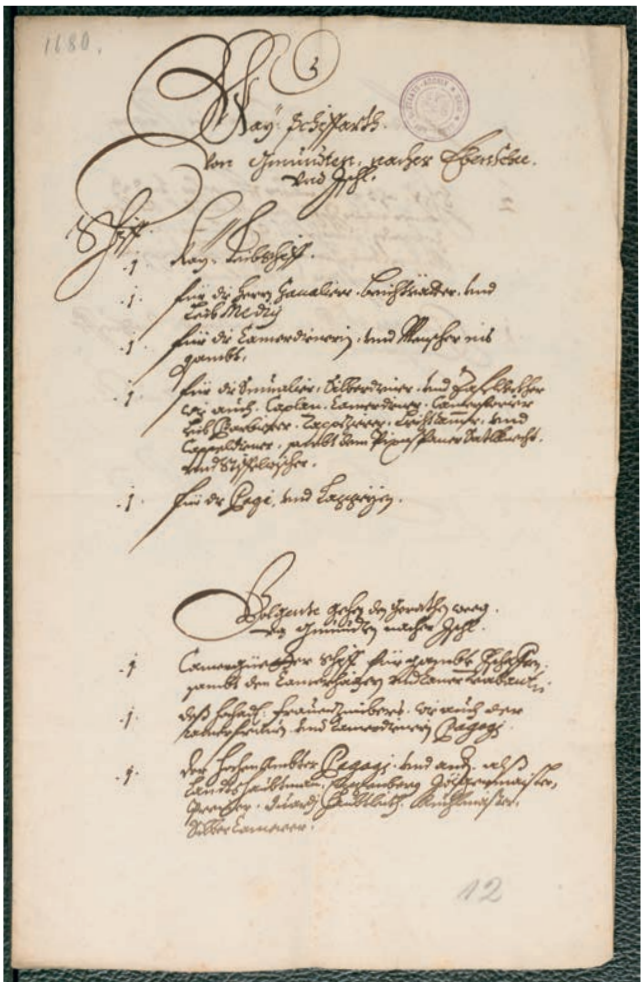


Abb. 1: Bericht über die Schiffsreise des Kaiserpaares von Gmunden nach Ebensee und Ischl, 1680

3 AT-OeStA/HHStA UR AUR 16197: Die Bürger, Küffer und Werkleute zu Hallstatt und Lauffen im Amt Ischl schwören Herzog Albrecht [III.] von Österreich Gehorsam und Urfehde vom 25.10.1392.

4 Die diesbezügliche Überlieferung, die bei den Zentralstellen der Habsburgermonarchie entstanden ist, befindet sich heute zumeist unter den Beständen der Abteilung Allgemeines Verwaltungsarchiv / Finanz- und Hofkammerarchiv des Österreichischen Staatsarchivs.

5 AT-OeStA/HHStA OMeA ÄZA 12-14, fol. 8r-v.

allem die Erzherzoge Ludwig (1784–1864),[6] Johann (1782–1859) und Rudolph (1788–1831).[7] 1823, 1826 und 1827 sind beispielsweise Aufenthalte von Erzherzog Maximilian Joseph von Österreich-Este (1782–1863) nachweisbar.[8] Er hat sich wenig später mit dem Ankauf von Schloss Ebenzweier in Altmünster am Traunsee ein eigenes Domizil im Salzkammergut geschaffen, wo er schließlich auch gestorben ist.[9] Angeblich ist Erzherzogin Sophie (1805–1872), die Frau von Erzherzog Franz Karl (1802–1878) und spätere Mutter von Kaiser Franz Joseph, 1827 erstmals zum Gebrauch der Salzkur nach Ischl gereist (Abb. 2).[10] Die archivalische Überlieferung berichtet tatsächlich erst 1829 von einer Reise des erzherzoglichen Paares dorthin.[11] Nachdem die Erzherzogin im Vorfeld mehrere Fehlgeburten hatte, dürfte genau diese Kur gut angeschlagen haben, denn schon im Folgejahr wurde der junge Thronfolger geboren. Für das Jahr 1832 ist ein Besuch von Kaiser Franz I. von Österreich in Ischl durch seine eindrucksvollen eigenhändigen Reisenotizen belegt.[12]

Den Tagebüchern des Erziehers des nachmaligen Kaisers Franz Joseph (1830–1916), Johann Baptist von Coronini-Cronberg (1794–1880), verdanken wir tiefe Einblicke in das gesellschaftliche Leben während des Aufenthaltes der Kinder von Erzherzogin Sophie in Ischl. Bereits in den 1840er Jahren war zwischen Ende Juli und Ende August das Zentrum des gesellschaftlichen Lebens von Teilen der kaiserlichen Familie und des Adels im Salzkammergut, dem der gestrenge Erzieher nach einiger Zeit nur mehr wenig abgewinnen konnte, wie dem folgenden Eintrag deutlich zu entnehmen ist: „*Der Abend war recht angenehm, und ich war recht fröhlich, aber Ischl hatte nicht den mindesten Reitz mehr für mich; alles eckelt mich an, weil ich dieses unaufhörliche Jagen nach Vergnügungen und Genüßen der Herrschaft nicht ausstehen kann und mich ordentlich erbittert. Den Abend brachten wir im Salon zu.*“[13]



Abb. 2: Erzherzogin Sophie, Fotografie, Ludwig Angerer, um 1870

Immer wieder berichtet Coronini von Jagden, die schon dem jugendlichen Kaiser Franz Joseph großen Spaß bereiteten. Exemplarisch steht dafür etwa der folgende Eintrag, den er am 19. August 1846 in Ischl

6 Die Aufenthalte Ludwigs in Ischl lassen sich durch seine Tagebuchaufzeichnungen aus den 1830er und 1840er Jahren besonders gut nachzeichnen: AT-OeStA/HHStA HausA Nachlass Erzherzog Ludwig 1-1 – Digitalisate dieser eigenhändigen Aufzeichnungen sind bereits online über das Archivinformationssystem abrufbar: https://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?id=2250776 (17.04.2025).

7 Vgl. dazu Christian Rapp / Nadia Rapp-Wimberger, Bad Ischl. Mit und ohne Kaiser, Wien 2016, S. 62–66 (Rapp / Rapp-Wimberger 2016).

8 AT-OeStA/HHStA HausA Selekt Chambord 29-2, 35-1, 35-3 und 36-3: Briefe an Familienmitglieder.

9 Bernhard Demel / Brigitte Hamann, Maximilian Josef, in: Brigitte Hamann, Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon, Wien 1988, S. 370–372.

10 Vgl. dazu Sachslehner 2016, S. 13 f.; Rapp / Rapp-Wimberger 2016, S. 62 f.; Maria Wakounig, Monarchie im Salzkammergut, in: Herta Neiß / Michael John (Hg.), Sehnsucht Salzkammergut, Wien 2024, S. 69–77 (Wakounig 2024).

11 AT-OeStA/HHStA HA OMeA 358-131: Angelegenheiten von Erzherzog Franz Karl und Erzherzogin Sophie 1829. – 1827 ging die Erzherzogin nach Bad Pirawarth auf Kur, vgl. AT-OeStA/HHStA HA OMeA 333-131.

12 AT-OeStA/HHStA HausA Hofreisen 57-1-36. Vgl. dazu auch Gabriele Praschl-Bichler, Die Habsburger in Bad Ischl. Die Württemberger und Hannoveraner am Traunsee, 2. Auflage, Graz 2003, S. 39–81.

13 Zitiert nach der Edition von Thomas Just / Kathrin Kininger / Irmgard Pangerl / Zdislava Röhsner (Hg.), Die Tagebücher von Johann Baptist Coronini-Cronberg aus seiner Zeit als Erzieher von Kaiser Franz Joseph (Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 63), Wien 2023, S. 216 Eintrag zum 30. [August 1845], Ischl (Just / Kininger / Pangerl / Röhsner 2023).

zu Papier gebracht hat: „*Um 3 Uhr aufgestanden zur Gemsenjagd auf die hohe Schrott; ich hatte einen sehr schlechten Stand und schoß nichts, nur einen Schuß gemacht aus Desperation. Erzherzog Franz drei Gemsen geschoßen, keinen Fehlschuß, er wird ein famoser Schütze werden.*“[14]

Die Villen der kaiserlichen Familie und die zugehörige archivalische Überlieferung

Hatten die Mitglieder der Kaiserfamilie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für ihre Sommerfrische-Aufenthalte noch stets private Quartiere in Ischl angemietet, hat sich das bald nach 1850 grundlegend gewandelt. Ein erster Anlauf von Erzherzogin Sophie zum Erwerb eines festen Domizils im Salzkammergut datiert ins Jahr 1839. Im Februar dieses Jahres kaufte sie ein Haus der Familie Seeauer im Markt Ischl mit der Konskriptionsnummer 2 – allerdings trat sie dieses schon knapp eineinhalb Jahre später wieder an den Leibarzt ihres verstorbenen Schwiegervaters, den Mediziner Franz Wirer von Rettenbach (1771–1844), ab, der maßgeblich an der Entwicklung Ischls zum Solebadkurort Anteil hatte.[15] Der zweite dokumentierte Versuch der Erzherzogin und nunmehrigen Kaisermutter zum Ankauf von Immobilienbesitz in Ischl datiert in den Herbst 1853, also unmittelbar nach der hier erfolgten Verlobung von Kaiser Franz Joseph I. mit Herzogin Elisabeth in Bayern. Damals wurde ihr Privatsekretär Heinrich Purgold in das Salzkammergut entsandt, um vom Kreis- und Kurarzt Eduard Mastalier (1815–1862) die ehemalige Villa Eltz am Jainzen in Ischl anzukaufen. Der Kaufvertrag wurde schließlich am 24. September 1853 unterzeichnet. Sekretär Purgold erhielt wenig später von der Erzherzogin den Auftrag, die erworbene Villa zu adaptieren und um ein neues Stallgebäude zu erweitern.[16] Hatte den Kauf noch die Kaiserinmutter

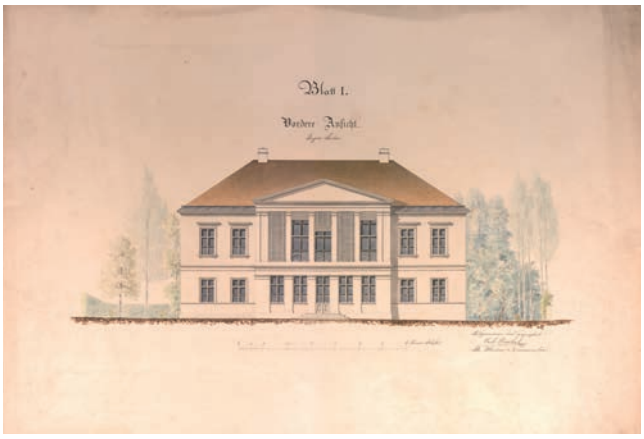


Abb. 3: Ansicht der Villa Eltz in Ischl vor dem Umbau zur Kaiservilla, Carl Drexler, um 1853/54

angebahnt, so erfolgte die Bezahlung des Kaufpreises und aller Adaptierungsarbeiten schließlich doch aus der Privatkassa des Kaisers, nachdem die Erzherzogin ihre diesbezüglichen Ansprüche an ihren Sohn abgetreten hatte.[17] Noch ab dem Jahr 1854 wurde die ursprüngliche Villa aufgestockt und um zweiflügelige Zubauten unter der Ägide des aus Venedig gebürtigen kaiserlichen Leibkammerdieners Antonio Legrenzi (1804–1858) erweitert. Diese und alle darauffolgenden Baumaßnahmen (wie etwa die Anlage des Parks bei der Villa ab 1855 durch den Hofgärtner Franz Rauch) haben in den Beständen des Haus-, Hof- und Staatsarchivs vielfältige Spuren hinterlassen (Abb.3), was kaum verwunderlich ist, wenn man bedenkt, dass allein bis zum Herbst 1855 für den Ankauf und diverse Umbauarbeiten des kaiserlichen Besitzes in Ischl mehr als 400.000 Gulden ausgegeben worden sind.[18] Zum einen lagern im Archiv viele administrative Akten, zum anderen aber auch Abrechnungen über die diversen Bauarbeiten und schließlich eine ganze Reihe von Bauplänen aus dem ersten Jahrzehnt der Villa.[19] Verwaltet wurde die Kaiservilla schon damals von ständig vor Ort wohnhaftem Personal, das den zentralen Behörden der

14 Just / Kininger / Pangerl / Röhsner 2023, S. 323.
15 AT-OeStA/HHStA PFF GDPFF SR 32: Ischl: Erwerb und Arrondierung des allerhöchsten Besitzes: Bericht von Franz Seraph von Erb an Erzherzogin Sophie vom 05.07.1840 samt Beilagen. Die diesbezüglichen Angaben bei Pavel Koblasa, K. u. k. Privat- und Familiengüter unter der Regierung von Kaiser Franz Joseph I., Prag 2021, S. 90 (Koblasa 2021), wären entsprechend zu korrigieren.
16 Ebenda, Akten aus dem Jahr 1853.
17 Ebenda, Akten aus dem Jahr 1854; vgl. dazu auch Wilkie 2014, S. 33–36.
18 Ebenda, Akten aus dem Jahr 1855, Zahl 411. – Die diversen Umbauarbeiten sind zusammengefasst den Ausführungen auf der offiziellen Webseite der Kaiservilla in Bad Ischl zu entnehmen: https://www.kaiservilla.at/index.php/de/the-kaiservilla?view=article&id=16:die-kaiservilla&catid=2 (22.04.2025).
19 AT-OeStA/HHStA PFF GDPFF SR 32: Ischl: Erwerb und Arrondierung des allerhöchsten Besitzes: Akten aus den Jahren 1854ff.; AT-OeStA/HHStA PFF GDPFF SR 31-4: Zusammenstellung der Ausgaben für die Erhaltung sämtlicher Objekte der Villa und der Parkanlage 1855–1861, ebenda SR 129d und 129e; AT-OeStA/HHStA SB PAB J-13; AT-OeStA/HHStA SB Kartensammlung B-IV, Ke 3-3/15-1 bis 13. Einzelakten finden sich auch immer wieder in der laufenden Registratur der Generaldirektion der Privat- und Familienfonde, die durch zeitgenössische Indizes sehr gut erschlossen sind.

habsburgisch-lothringischen Privatvermögensverwaltung zugeordnet war. Über Jahrzehnte hinweg gab es mit Nikolaus Zellner eine Art Hausmeister und mit Titus von Zaborsky einen eigenen Hofgärtner für den Park sowie fallweise auch einen Hilfsgärtner und/oder einen Zimmeraufseher. Zellner hat in regelmäßigen Abständen an seine Vorgesetzten in Wien, den „Fondskassendirektor“ und später den „Generaldirektor der allerhöchsten Privat- und Familienfonde“ Bericht erstattet.[20] Vor allem Bauangelegenheiten und finanzielle Dinge bedurften einer Genehmigung aus Wien. Dieser strikte bürokratische Ablauf erweist sich heute als besonderer Glücksfall, denn die Registraturen der habsburgischen Privatbehörden für die Verwaltung des Familienvermögens haben sich in einer bemerkenswerten Dichte erhalten. Für den Zeitraum 1877–1916 resp. 1919 füllen die rein auf den Besitz in Ischl und insbesondere die Kaiservilla Bezug habenden Akten, die in einer eigenen Sachrubrik (Rubrik 8) abgelegt worden sind, allein 25 Archivkartons.[21] Nochmals separat abgelegt befindet sich umfassendes Material zu Adaptierungs- und Umbauarbeiten (v. a. Rechnungen etc.) ab den 1860er Jahren bis fast zum Untergang der Habsburgermonarchie.[22] Sogar das historische Interieur der Kaiservilla ließe sich dank der erhaltenen Inventarbücher minutiös rekonstruieren (Abb. 4).[23] Nach dem Tod von Kaiser Franz Joseph I. 1916 ging der Villenbesitz in Ischl, da ihm dieser persönlich gehörte, im Erbweg auf seine beiden Töchter Gisela und Marie Valerie über.[24] Damit wurde auch die Verwaltung durch die Generaldirektion der kaiserlichen Privat- und Familienfonde beendet. Das bereits erwähnte ständige kaiserliche Personal vor Ort wurde daher entlassen bzw. pensioniert. Es hat relativ bald nach 1854 eine „Hausinspection“ gebildet, die später zur „Villeninspektion“ wurde und als solche seit 1883 auch im Staatshandbuch aufscheint.[25] Die Führung dieser Verwaltung war Zeit ihres Bestehens eigentlich eine Art Erbpfründe der Familie Zellner. Den Beginn

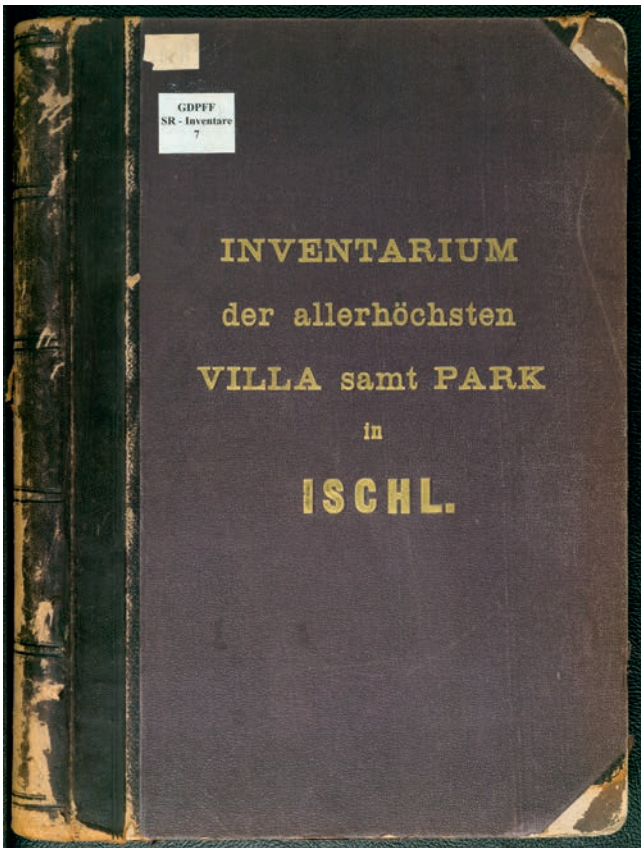


Abb. 4: Inventar der Kaiservilla und des Parks in Ischl, 19. Jahrhundert

markierte der aus der Hofstaatsverwaltung 1854 requirierte und aus Hetzendorf bei Wien gebürtige Nikolaus Zellner senior (1821–1902), der vom Zimmerwärter bis zum Villeninspektor aufstieg. Auf ihn folgte 1891 sein gleichnamiger Sohn (1854–1924), während dessen Amtszeit wiederum auch dessen Sohn Maximilian eine Anstellung im Dienste der Kaiservilla fand.[26] Während des ersten Vierteljahrhunderts der Verwaltung war die Aktenführung von Nikolaus Zellner senior nicht besonders ausgefeilt. Ab 1879 wurde in Ischl aber ebenfalls eine eigene Zahlenregistratur geführt, die es schon im ersten Jahr auf rund 150 Geschäftsstücke gebracht

20 Die Unterordnung der Ischler Villenverwaltung direkt unter die Fondskassen- bzw. spätere Generaldirektion der habsburgisch-lothringischen Privat- und Familienfonde deutet natürlich ebenfalls auf die Wichtigkeit hin, die dem Objekt zugemessen wurde, waren die meisten anderen Besitzungen (zugegebenermaßen mehr land- und forstwirtschaftlicher Natur) doch einer eigenen „Güterdirektion“ untergeordnet.
21 AT-OeStA/HHStA PPF GDPFF JR 578–602.
22 AT-OeStA/HHStA PFF GDPFF SR 129e–i (in Summe fünf Kartons); das großformatigere Planmaterial liegt aus konservatorischen Gründen in der Karten- und Plansammlung: AT-OeStA/HHStA SB PAB J-13; AT-OeStA/HHStA SB Kartensammlung B-IV, Ke 3-3/15-1 bis 13.
23 AT-OeStA/HHStA PFF GDPFF JR Inv 3–9.
24 Vgl. dazu die Verlassenschaftsakten nach Kaiser Franz Joseph: AT-OeStA/HHStA HA OMaA 510–515, insbesondere AT-OeStA/HHStA HA OMaA 511-4 und 511-9 betreffend Ischl.
25 Staatshandbuch 1883, S. 65.
26 AT-OeStA/HHStA PFF GDPFF JR StB 14 sub voce; AT-OeStA/HHStA PPF GDPFF JR 579-3: Akten betreffend Ischl, Registraturzahl 2040 ex 1891.



Abb. 5: Kaiser Franz Joseph verlässt die Villa in Ischl, Fotografie, Anfang 20. Jahrhundert

hat.[27] Bis zur Abwicklung der Verlassenschaft von Kaiser Franz Joseph I. hat die Ischler Villeninspektion sauber ihre Akten geführt – allem Anschein nach ist das entsprechende Schriftgut dort verblieben und muss heute als verloren bzw. verschollen gelten (Abb. 5). Dieser Quellenverlust wiegt aber aufgrund der bereits genannten stupenden Ersatz- und Parallelüberlieferung in der Registratur der Generaldirektion der kaiserlichen Privat- und Familienfonde nicht sehr schwer.

Die Villa am Gries (später Villa Sophie bzw. Villa Gisela) stellt gewissermaßen einen Nebenschauplatz der Kaiservilla dar. War Erzherzogin Sophie schon 1853 federführend beim Ankauf der Villa Eltz, so erwarb sie persönlich im Jahr 1856 von einem Grafen Ugarte das Anwesen mit der Nr. 252 um 25.000 Gulden.[28] Nach dem Tod der Erzherzogin im Jahr 1872 ging die Villa zunächst zu gleichen Teilen an ihre drei Söhne Franz Joseph, Karl Ludwig und Ludwig Viktor über.[29] Sie gelangte dann in den Alleinbesitz des Kaisers und wurde deshalb ab 1893 analog zur Kaiservilla von den Privatvermögensbehörden der Familie Habsburg-Lothringen administriert.[30] Schließlich kam das Gebäude samt Zubehör nach dem Tod von Kaiser Franz Joseph I. an seine Tochter Erzherzogin Gisela, Prinzessin von Bayern (1856–1932).

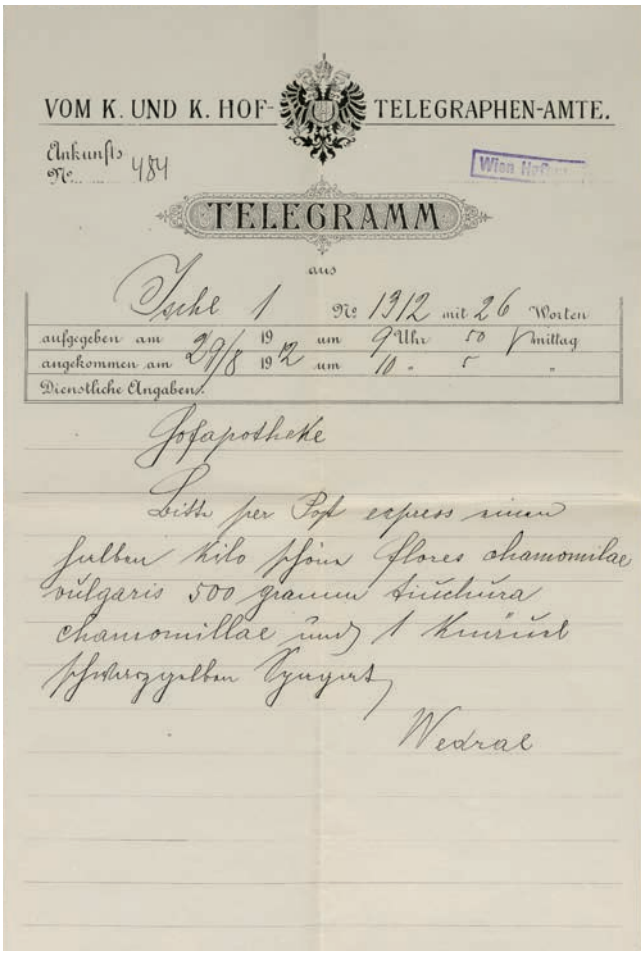
Die Séjours der kaiserlichen Familie und internationales Publikum in Ischl

Während die Administration und Erhaltung der kaiserlichen Immobilien in Ischl aus dem habsburgisch-lothringischen Privatvermögen bestritten wurde, gingen die verschiedenen Reisen des kaiserlichen Hofes dorthin zumeist auf das Konto der Hofstaatsverwaltung. Die diesbezügliche archivalische Überlieferung im Haus-, Hof- und Staatsarchiv ist dank der vorbildlich geführten und noch erhaltenen Registratur des Obersthofmeisteramtes sowie diverser ihm nachgeordneter Dienststellen als äußerst dicht zu bezeichnen. Von der Organisation der einzelnen Reisen des Hofes nach und des Aufenthaltes in Ischl über die verschiedenen Abläufe und Tagesprogramme bis hin zur medizinischen Ausstattung durch die Hofapotheke reichen die Unterlagen, die sich bis heute im Haus-, Hof- und Staatsarchiv erhalten haben. Für die Rekonstruktion der einzelnen Reisen wären etwa die einzelnen Jahrgänge der Rubrik 65 „Hofreisen“ in der Aktenhauptreihe des Obersthofmeisteramtes heranzuziehen.[31] Zusätzlich sind die einzelnen Aufenthalte der Kaiserfamilie in Ischl über das jahrweise geführte Zeremonialprotokoll detailliert

27 Vgl. AT-OeStA/HHStA PPF GDPFF JR 578-3: Akten betreffend Ischl 1878.
28 Vgl. AT-OeStA/HHStA PFF GDPFF SR 70-2: Grundbesitz der Erzherzogin Sophie in Ischl 1857–1876. Der Ankaufsvorgang etc. lässt sich rudimentär über die Geschäftsbuchüberlieferung des Sekretariats der Erzherzogin nachzeichnen: AT-OeStA/HHStA HA HStV EHS 25: Protokoll 1856, Zahlen 755–761. Die Angaben bei Koblasa 2021, S. 90 f., wären entsprechend zu korrigieren.
29 Dies erhellt sich aus dem Verlassenschaftsakt von Erzherzogin Sophie: AT-OeStA/HHStA HA OMaA 312-1 – dort auch zeitgenössische Grundbuchsauszüge und Kaufvertragsabschriften beiliegend, die weitere Einblicke in die Arrondierung ihres Ischler Besitzes bieten.
30 Davon zeugen beispielsweise die ebenfalls erhaltenen Inventarbücher: AT-OeStA/HHStA PFF GDPFF JR Inv 10–12a und 50. Die Übernahme der Verwaltung durch die Villeninspektion der Kaiservilla erfolgte 1893; vgl. dazu AT-OeStA/HHStA PFF GDPFF JR B 278, S. 50 (Registraturzahl 736 ex 1893).
31 Vgl. AT-OeStA/HHStA HA OMeA passim.

nachvollziehbar. Das Gros dieser Protokolle ist bereits digitalisiert online einsehbar.[32] Parallel dazu bieten die zusätzlich geführten „Neueren Zeremonialakten“ vor allem für die franzisko-josephinische Ära dichtes Material.[33] Unter anderem sind hier noch Abrechnungen der Buchhaltungsabteilungen des Obersthofmeisteramtes zu erwähnen (Abb. 6).[34] Parallel dazu hält die bisher von der Forschung nur sehr selektiv verwendete Überlieferung des Sekretariats von Kaiserin Elisabeth („Sisi“) einiges an Archivgut mit eindeutigem Ischl-Bezug bereit.[35]

Die immer wiederkehrende Anwesenheit der kaiserlichen Familie in Ischl brachte neben dem Hofstaat und Adeligen aus der ganzen Monarchie samt Entourage auch hochkarätigen internationalen Besuch nach Oberösterreich.[36] Hatte Kaiser Franz Joseph bereits seinen ersten Geburtstag im August 1831 und auch seine Verlobung im Jahr 1853 in Ischl gefeiert, so wurde sein 50. Geburtstagsfest im Jahr 1880 im Salzkammergut gar zu einem internationalen Gipfeltreffen. Als Gäste nahmen daran nämlich der Kaiser Wilhelm I. (1797–1888) und die beiden Könige Carol I. (1829–1914) von Rumänien und Milan I. von Serbien (1854–1901) teil.[37] Bei derartigen Besuchen von ausländischen Souveränen war natürlich das Ministerium des kaiserlichen Hauses und des Äußern involviert, dessen Bestände ebenfalls im Haus-, Hof- und Staatsarchiv verwahrt werden. In den Akten dieser Zentralstelle der Habsburgermonarchie sind beispielsweise auch noch folgende Besuche gekrönter Häupter nachweisbar: Kaiser Wilhelm I. (1884),[38] König Chulalongkorn (Rama V.) von Thailand (1897),[39] König Carol von Rumänien (1902)[40] und König Edward VII. von England (1907/08) (Abb. 7).[41] Dass Hand in Hand mit derartigen Ereignissen das Kulturleben in Ischl nicht zu kurz gekommen ist, liegt auf der Hand. Immer wieder


VOM K. UND K. HOF- TELEGRAPHEN-AMTE.

Ankunfts No. 484

Wien Hof

TELEGRAMM

aus

Ischl 1 No 1312 mit 26 Worten

aufgegeben am 29/8 19 12 um 9 Uhr 50 Vormittag

angekommen am 29/8 19 12 um 10 - 5 -

Dienstliche Angaben.

Hofapotheke

Bitte per Post express einen halben Kilo schön flores chamomilae vulgaris 500 gramm Tinctura chamomillae zum 1 Kurort Hofrat Zyngast

Wedral

Abb. 6: Telegramm aus Ischl an die Hofapotheke, 1912

wurden dort Konzerte und Theater veranstaltet und finden daher in den Akten des HHStA ihren Niederschlag.[42]

Die Liste an Archivalien mit Bezug zu (Bad) Ischl könnte noch lange fortgesetzt werden. Auf jedes Stück näher einzugehen würde den Rahmen dieses Beitrages bei Weitem sprengen. Der Forschung steht für die weiterführende Recherche eine Archivdatenbank unter

32 Vgl. beispielsweise https://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?id=22026 (23.04.2025).
33 Vgl. AT-OeStA/HHStA OMeA NZA passim.
34 AT-OeStA/HHStA OMeA HRD X 72 und 75; vgl. beispielsweise auch AT-OeStA/HHStA HA HAp 93-7 und 93-8, Telegramme und Bestellungen der Hof-Reise-Apotheke aus Bad Ischl, 1911 und 1912.
35 Vgl. dazu die bereits digital verfügbaren Indizes, die den entsprechenden Aktenbestand erschließen, z. B. https://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?id=4908071 (23.04.2025), aber auch die gesonderte Rechnungsführung für die Aufenthalte der Kaiserin in Ischl: AT-OeStA/HHStA HA OMeA KsE Bücher 101–107, Kassajournale Ischl für die Jahre 1866–1896.
36 Vgl. dazu stellvertretend Butz 2021; Wakounig 2024; z. B. AT-OeStA/HHStA PA I 655-71 und 71a: Entrevue mit de, italienischem Außenminister San Giuliano 1910. Vgl. dazu auch die Tagebücher der Flügeladjutanten: AT-OeStA/HHStA KA KK Direktionsakten Band 49 bis 62.
37 Vgl. Wakounig 2024, S. 72 f.; vgl. dazu auch AT-OeStA/HHStA OMeA ZA-Prot. 103, fol. 174v-182v.
38 AT-OeStA/HHStA PA I 460-1-XII-66.
39 Vgl. dazu auch Thailändische Botschaft (Hg.), Zum Andenken an den Besuch Seiner Majestät König Chulalongkorns in Bad Ischl vor 100 Jahren, Wien 1997.
40 AT-OeStA/HHStA PA I 603-1-16.
41 AT-OeStA/HHStA PA I 603-1-29 und 39.
42 Vgl. beispielsweise AT-OeStA/HHStA SB Sammlung Wagner Theaterzettel 1-18-23. „Zigeunerbaron“ 1889; AT-OeStA/HHStA NL Columbus 25-40, Bittschrift von Friederike Gräfin Prokesch an Erzherzog Franz Karl um Teilnahme an einem Konzert der Klaviervirtuosin Fräulein Joel in Ischl 1877.



Abb. 7: Die erste Automobilfahrt von Kaiser Franz Joseph mit König Edward VII. von England auf der Ebenseer Straße zu Bad Ischl am 12. August 1908, Heliogravüre nach einem Gemälde von Josef Schuster, 1908

www.archivinformationssystem.at zur Verfügung, die permanent weiter befüllt und ergänzt wird. Die dichte archivalische Überlieferung im Haus-, Hof- und Staatsarchiv lädt ein, die Villen der Habsburger in Ischl, aber auch das rege soziale Leben im Umfeld der kaiserlichen Familie noch weiter zu erforschen.

Stephan Bstieler

Der Kaiserpark in Bad Ischl

Geschichte und Ausstattung eines romantischen Landschaftsgartens

The Kaiserpark in Bad Ischl: the history and features of a romantic landscape garden
The origins of the park in Bad Ischl date back to 1854, when Emperor Franz Joseph I received the Biedermeier-style Villa Eltz as a wedding gift and subsequently had the building converted into a summer residence for the emperor and his family. The internationally experienced court gardener, Franz Rauch, was commissioned to design the park from 1855. By 1862, Rauch had created a garden that was skilfully integrated into the existing mountain landscape. In addition to the building now known as the "Marmorschlössl" or "Marble Palace", Rauch also furnished the Kaiserpark with several staff buildings, such as the "Spiegelpavillon" and the "Gloriette". From 1862, court garden inspector, Raimund Hanke, looked after the park for 30 years. Under Hanke, several additions and changes were made to the park. For example, regarding the fountain designed by sculptor Viktor Tilgner in 1881 in front of the main entrance to the Kaiservilla. After the monarchy ended in 1918, the park was opened to the public and today offers an insight into the imperial garden culture of the 19th century.

Als Kaiser Franz Joseph am 30. August 1856 an seine Mutter Erzherzogin Sophie bezüglich der Umgestaltungsarbeiten an der ehemaligen Villa Eltz in Bad Ischl schreibt: „*[I]ch glaube, wir werden sehr heimlich darin wohnen, und der Garten ist wirklich scharmant*“[1], war der ca. 20 Hektar große und später schlicht als „Kaiserpark“ bezeichnete Garten der kaiserlichen Villa in seiner Entstehung bereits weit fortgeschritten.

Kaiser Franz Joseph hatte Elisabeth, die Tochter des bayerischen Herzogs, 1853 während seines jährlichen Sommeraufenthalts in Ischl kennengelernt und sich kurz darauf mit ihr verlobt, weshalb Franz Josephs Mutter ein passendes Hochzeitsgeschenk suchte. Dieses fand sie in Form der biedermeierlichen Villa, die der Wiener Notar Josef August Eltz 1834 am Fuß des Jainzenberges errichten ließ (Abb. 1). Die Villa hatte 1850 der Kreisarzt der Ischler Solebäder, Dr. Eduard Mastalier, gekauft.[2] Von ihm erwarb Erzherzogin Sophie die Villa und die zugehörigen Grundstücke im Jahr 1853. Als Kaiser Franz Joseph I. 1854 die Villa und den Garten Eltz als Hochzeitsgeschenk erhielt, ließ er das Anwesen dem damaligen Zeitgeist entsprechend grundsätzlich

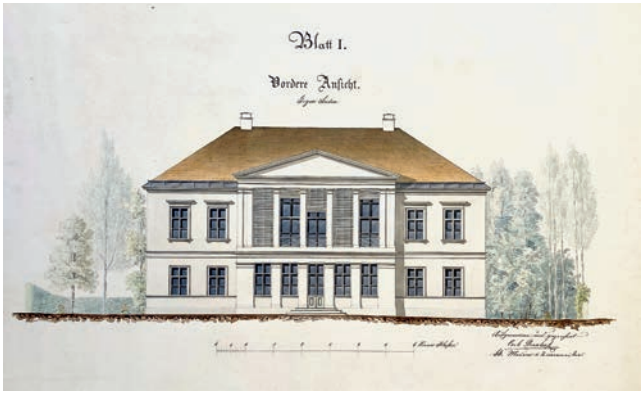


Abb. 1: Villa Eltz, Vordere Ansicht, aquarellierte Zeichnung, Carl Drexler, k.k. Maurer u. Zimmermeister, um 1853/54

neu konzipieren. Die neue kaiserliche Villa sollte als privater Rückzugsort für Franz Joseph und seine Familie dienen und einen Ausgleich zur intensiven Welt der Wiener Politik bieten. Mit den Umbauarbeiten an der Villa wurde der k. k. Kammerdiener Antonio Legrenzi beauftragt, der der Villa zwei L-förmige Seitenflügel anfügte, sodass sich ein Grundriss in Form des Buchstaben E ergab. Die Villa bzw. ihre Hauptfassade war zuvor noch zur Stadt hin orientiert. Infolge des Umbaus

1 Briefe Kaiser Franz Josephs I. an seine Mutter 1838–1872, Franz Schnürer (Hg.), München 1930, Nr. 193.
2 James Wilkie, Die Kaiservilla in Bad Ischl, Graz 2004, S. 33 (Wilkie 2004).

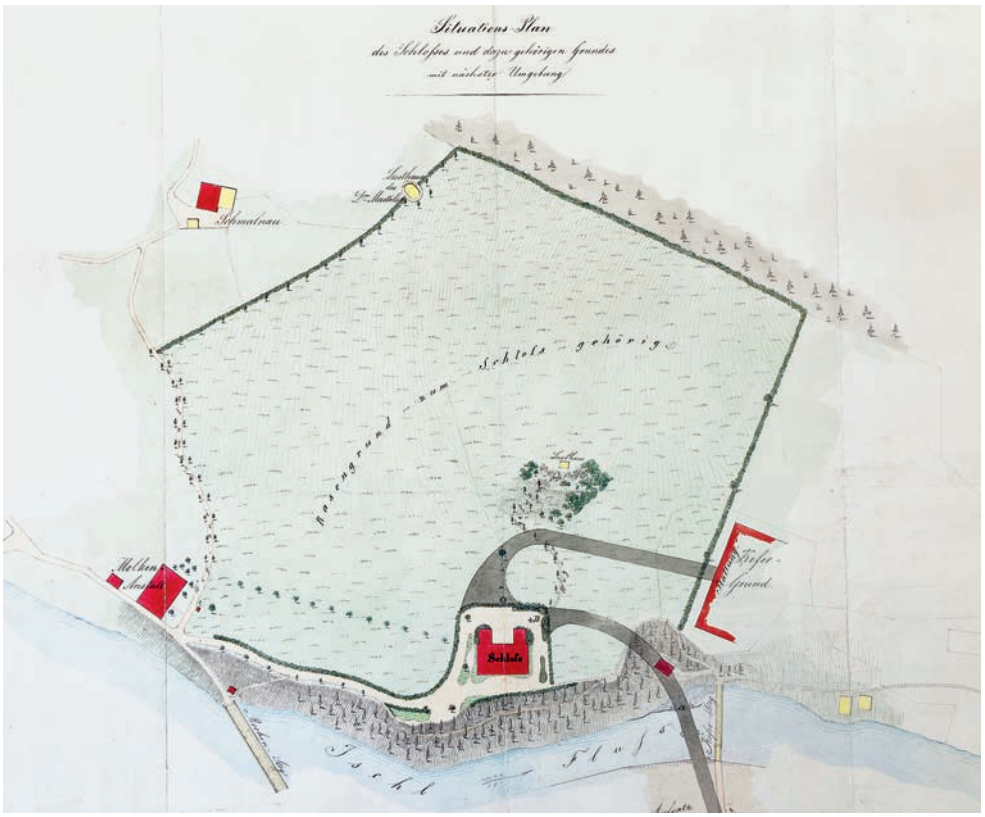


Abb. 2: Situations-Plan des Schlosses und dazugehörigen Grundes mit nächster Umgebung, um 1853/54

ist diese Orientierung um 180 Grad gedreht und zum Garten bzw. Richtung Jainzen gerichtet worden.[3]

Ein Situationsplan aus der Zeit um 1853/54 gibt den Bestand der Eltz-Villa samt Garten vor dem Umbau wieder (Abb. 2). Um die Villa existierte eine quadratische Kiesfläche mit organisch geformten Rasenflächen und einer Einfassung mit einer durchlaufenden Hecke. Bis auf ein Stück im Westen bei der Molken-Anstalt ist die offene Wiesenfläche hinter der Villa ebenfalls von einer Hecke umschlossen. Nur an der Nordwestgrenze wird die Hecke kurz durch das „Lusthaus des Dr. Mastalier“ unterbrochen. Außerhalb des Gartens, an jener Stelle, wo sich das Marmorschlössl befindet, liegt die Schmalnau-Landwirtschaft. Von der Eltz-Villa führt ein geschwungener Weg zu einer felsigen und mit Bäumen bewachsenen Erhebung, auf der sich ein als „Lusthaus“ bezeichneter kleiner rechteckiger Pavillon erhebt – genau dort, wo heute der sogenannte „Türkische Pavillon“ oder „Gloriette“ steht. In dem Situationsplan ist bereits eine neu projektierte Weg- und Brückenverbindung eingezeichnet.

Um den kaiserlichen Grundbesitz rund um die Villa zu vergrößern, tätigte man weitere Ankäufe von Dr. Eduard Mastalier und erwarb am 30. November 1854 um 130.000 Gulden das sogenannte „Kumberg-Wohnhaus“ (Schneiderbauerngut) in Jainzen Nr. 34, die Kumberggründe und das Kumberggut, oder auch „Große Schmalnau“ genannt, in Jainzen Nr. 1. Das Landwirtschaftsgut Schmalnau mit Kaffeeschank war im Biedermeier ein beliebtes Ausflugsziel der Bevölkerung und der Künstlerschaft.[4] Zudem führte man einen Grundtausch mit einem benachbarten Landwirt durch. Die kaiserliche Liegenschaft und spätere Parkfläche vergrößerte sich auf diese Weise auf den bis heute bestehenden Umfang von 20 Hektar.

In einem Schreiben vom 11. Februar 1855 wird erstmals berichtet, dass Franz Joseph I. die Herstellung einer Parkanlage bei der kaiserlichen Villa angeordnet hat und den k. k. Hofgärtner Franz Rauch mit dieser Aufgabe betrauen wird.[5] Für die Herstellung der Parkanlage genehmigte der Kaiser zudem einen Kostenüberschlag von 45.000 Gulden und beauftragte den Familienfonds-

3 Andreas Kastinger / Gerhard Rennhofer / Stefan Schmid, Parkpflegewerk Kaiserpark Bad Ischl, Manuskript, Wien 2009, S. 4 (Kastinger / Rennhofer / Schmid 2009).
4 Wilkie 2004, S. 36.
5 HHStA, General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, Sonderreihe, Karton 32, Nr. 51 ex 1855.



Abb. 3: Grundstücksplan des Parks der Kaiservilla mit eingezeichneter Wegeanlage, 1867, Ausschnitt

kassen-Direktor Ritter von Scharff, die erforderlichen Geldvorschüsse an Rauch auszuzahlen.[6]

Franz Rauch, der zum Zeitpunkt der Beauftragung mit dem Kaiserpark in Ischl bereits umfangreiche internationale Erfahrungen auf dem Gebiet der Gartenarchitektur und Gartenpflege sammeln konnte, wurde 1809 als Sohn des Laxenburger Hofgärtners Stephan Rauch (1766–1839) geboren. Er war im Schlosspark Laxenburg an der Seite seines Vaters und anschließend 1820 bis 1823 im Wiener Burggarten tätig, bevor er elf Jahre im Ausland verbrachte. 1834 wurde Franz Rauch, mit einer jährlichen „Pension" aus der kaiserlichen Privatschatulle ausgestattet, nach England und Frankreich zum Studium der Parkanlagen in diesen Ländern entsandt. In London lernte er den bedeutenden englischen Gartenarchitekten John Claudius Loudon kennen und arbeitete an seinen Gartenpublikationen mit.[7] Nach seiner Rückkehr von diesem 17-jährigen Studienaufenthalt nahm ihn 1851 Kaiser Franz Joseph als Hofgärtnerassistent auf[8] und er erhielt Aufträge für die Gestaltung von Teilbereichen des Schönbrunner Schlossparks und 1853 für die Gestaltung der Gartenanlagen der Burg von Ofen.[9]

Mit seiner Berufung Anfang des Jahres 1855 nach Ischl hatte Franz Rauch die Aufgabe, eine neue Parkanlage zu schaffen, die nicht der kaiserlichen Repräsentation und der Demonstration von Macht zu dienen hatte. Vielmehr stand ein kunstvolles Einfügen des Gartens in die bestehende landschaftliche Situation im Vordergrund, wobei die großartige und natürliche Bergwelt sich darin paradiesisch verdichten sollte. Der Originalentwurf von Franz Rauch zur Parkanlage der Kaiservilla hat sich als Teil eines größeren historischen Gartenplankonvoluts im Privatbesitz erhalten, ist jedoch für die Forschung nicht zugänglich.[10] Allerdings lässt sich die ursprüngliche Gartenkonzeption auch über die

6 HHStA, General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, Sonderreihe, Karton 32, Nr. 51 ex 1855.
7 Rauch wird beispielsweise im Vorwort zu John Claudius Loudons 1850 in London erschienenen Auflage der Publikation *The Encyclopaedia of Gardening* namentlich angeführt und Rauch fertigte Architekturzeichnungen für die zweite, ebenfalls 1850 erschienene Ausgabe von Loudons Publikation *The Villa Gardener. Comprising the choice of a suburban villa residence. The laying out, planting, and culture of the garden and grounds* an.
8 HHStA, Oberhofmeisteramt, Zl.: 6593, Rubr. 34/12 ex 1850.
9 Ebenda, Zl.: 479, 1209, 1597, 2540, 3700, 5074, Rub. 79/8 ex 1853.
10 Géza Hajós, Ein sensationeller gartenhistorischer Fund im Privatbesitz. Die Plansammlung des Hofgärtners Franz Rauch (1809–1888) ergänzt durch den Hofgärtner Ignaz Ofner im späten 19. und frühen 20. Jh., in: Historische Gärten, 11. Jg., Heft 2, 2006, S. 29–34.



Abb. 4: Bestandsplan des Kaiserparks, Anfang 20. Jahrhundert

heute überkommene Form bzw. über spätere Pläne gut ablesen (Abb. 3 und 4).

Die wesentlichsten raumbildenden Elemente des Parks sind die beiden großen und die drei kleinen Wiesenflächen, die in die vielschichtigen Baumkulissen eingebettet sind.[11] Unterstrichen wird die Dramaturgie der Gartenräume durch die geschickte Positionierung von Baumgruppen und von Solitärbäumen sowie die raffinierte Führung der Wege und Schaffung von Platzsituationen, die den Parkbenutzer:innen verschiedenste Blick- und Raumbeziehungen zu den diversen Baulichkeiten und dem umliegenden Landschaftspanorama bieten. Aufwendig gärtnerisch gestaltet war zu Beginn auch die Insel in der Ischl, wo kurze Zeit später das private Schwimmbad von Kaiserin Elisabeth eingerichtet wurde (Abb. 5).

Bei der Überlagerung von Vorzustand und ausgeführter Parkanlage ist besonders augenfällig, dass Hofgärtner Rauch die unter dem Vorbesitzer Mastalier bereits mit Baulichkeiten und Pavillons besetzten Plätze und Aussichtpunkte in seine Gartenkonzeption eingebunden hat. So etwa den Standort des Marmorschlössls, wo sich vorher die Gebäude des Landwirtschaftsgutes Schmalnau befunden haben. Genauso wie ein neuer Pavillon (Spiegelpavillon) an der Position des „Lusthauses von Dr. Mastalier“ in der zentralen Achse der Villa sowie ein weiterer Pavillon (Gloriette) auf der felsigen Erhebung nördlich der Villa. Die Gärtnerei entsteht ebenfalls dort, wo vorher ein Gebäude gestanden hat.

Für die Herstellung der Parkanlage werden ab Anfang April 1855 zunächst die noch stehenden Gebäude in der Schmalnau abgebrochen.[12] Franz Rauch erhält am 29. August 1855 als Vorschuss einen Betrag von 10.000 Gulden, am 3. November 1855 weitere 50.000 Gulden und am 1. Dezember 1856 neuerlich 60.000 Gulden für die Herstellung der Parkanlage, des Cottage und diverser Bauten vom Kaiser bewilligt.[13] Rauch hatte auch für die Errichtung eines Office-, Stall- und Remisen-Gebäudes sowie für den Bau neuer Brücken über die Ischl Sorge zu tragen.[14] Zu seiner Unterstützung bei den gärtnerischen Aufgaben wird der Obergehilfe des Kleinen Orangerie Hofgartens, Vitus Alexander Zaborsky, am 25. November 1855 zum k. k. Gärtner in der kaiserlichen Villa in Ischl ernannt.[15] 1857 erhält

11 Kastinger / Rennhofer / Schmid 2009, S. 10.
12 HHStA, General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, Sonderreihe, Karton 32, Nr. 85 ex 1855.
13 Ebenda, Karton 32, Nr. 270, 378 u. 576 ex 1855.
14 Erwin Hainisch, Zur Geschichte des Parkes der Kaiservilla in Bad Ischl, in: Oberösterreichische Heimatblätter, Jg. 6, H. 4, 1952, S. 577.
15 HHStA, General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, Sonderreihe, Karton 32, Nr. 419 ex 1855.

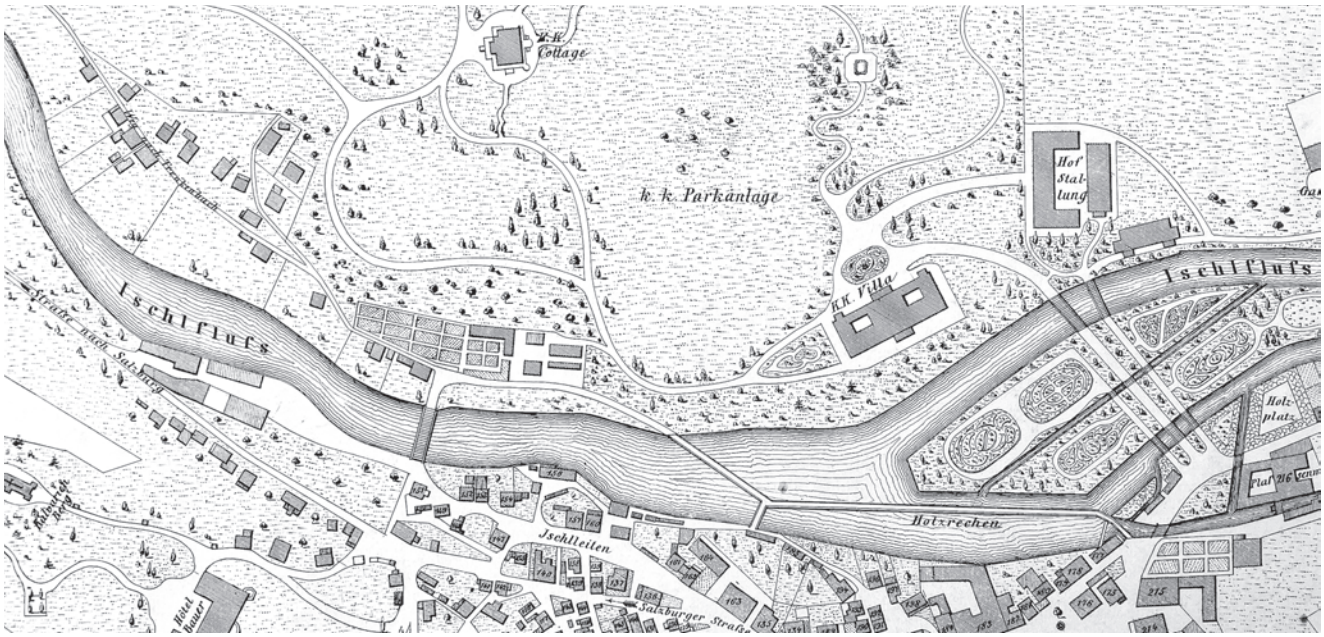


Abb. 5: Situations-Plan des Landesfürstlichen Marktes & Badeortes Ischl im Salzkammergut von Johann Michael Ramsauer, Ausschnitt, 1862

Rauch 100.000 Gulden aus der kaiserlichen Privatkassa zur Fortsetzung und Beendigung der Arbeiten an der Parkanlage.[16] Nachdem der mit der Bauleitung an der kaiserlichen Villa beauftragte Kammerdiener Antonio Legrenzi am 30. März 1858 stirbt, überträgt man Franz Rauch zusätzlich die Bauleitung an der kaiserlichen Villa. Für die Herstellung der Verbindungsgänge und des Balkons aus Schmiede- und Gusseisen bei der k. k. Villa werden ihm am 10. Juni 1858 30.000 Gulden in zwei Raten bezahlt[17] und Franz Rauch erhält auch einen Vorschuss von 80.000 Gulden zur gänzlichen Vollendung aller Objekte gegen künftige Verrechnung.[18]

In einer „*Zusammenstellung der Ausgaben zur Herstellung der k. k. Parkanlage mit Inbegriff der Einfriedung, Glashäuser, Wasserleitungen, zweier eiserner Pavillons, eines hölzernen Pavillons, sammt den dazu gehörigen Gartenmöbeln aus gezogenem Roheisen, nächst der kk Villa in Ischl*“ sind alleine für die Jahre 1855 bis 1858 insgesamt 1.622 einzelne Kostenpositionen aufgelistet.[19] Darunter etwa die Beschaffung von Werkzeug, Grassamen, Bäumen und Sträuchern, die Anlieferung von Erde, Sand und Steinen sowie der Bezug von exotischem Gehölz von der Schlosshauptmannschaft Laxenburg. Insgesamt wurden in diesen vier Jahren zusammengenommen 108.004 Gulden für die Herstellung der Parkanlage samt Glashäuser, Pavillons und der zugehörigen Gartenmöbel ausgegeben.[20] Es finden sich für das Jahr 1859 aber auch etwas außergewöhnliche Ausgaben, etwa für den Ankauf von 21 Goldfischen[21] oder Kosten für das Einfangen von Mäusen[22] – wohl ein Zeugnis der praktischen Herausforderungen im gärtnerischen Alltag. Holzmaterial wird von der k. k. Salinenverwaltung bezogen. Pflanzen werden unter anderem von spezialisierten Fachhändlern oder über Carl Rauch, dem Bruder von Franz Rauch, aus den Schönbrunner Gärten geliefert. Einzelne Pflanzenraritäten lässt man sich auch aus Paris oder London kommen, wie etwa 200 Stück „Rose du roi“.[23]

Wesentliche Ausstattungselemente der Parkanlage sind die zwei heute noch erhaltenen Pavillons, das Spiegellusthaus bzw. der Spiegelpavillon und der Türkische Pavillon bzw. die Gloriette. Der an der höchsten Stelle im Park gelegene Spiegelpavillon, wo Kaiserin Elisabeth mit Vorliebe weilte,[24] wurde nach Entwurf

16 HHStA, General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, Sonderreihe, Karton 32, Nr. 475 ex 1857.
17 Ebenda, Karton 32, Nr. 155 ex 1858.
18 Ebenda, Karton 32, Nr. 273 ex 1858.
19 Ebenda, Karton 31, Zusammenstellung der Ausgaben zur Herstellung der k. k. Parkanlage.
20 Ebenda, Karton 31, Übersicht der zur Herstellung nachgenannter Objecte in der k.k. Villa zu Ischl stattgehabten Auslagen.
21 Ebenda, Karton 31, Rechnung Nr. 81 ex 1859.
22 Ebenda, Karton 31, Zusammenstellung der Ausgaben zur Herstellung der k. k. Parkanlage.
23 Ebenda, Karton 31, Quittung Nr. 61 ex 1859.
24 Raimund Berndl, Der Kaisergarten in Bad Ischl, in: Heimatgaue 1. u. 2. Heft, 9. Jg., 1928, S. 122.

von Hofgärtner Franz Rauch 1858/59 errichtet (Abb. 6). Der Gartenpavillon besteht aus einem achteckigen, mit Eisenteilen ausgesteiften Holzgerüst mit spitzem Blechdach, das von einer ebenfalls achteckigen Gusseisenkonstruktion umgeben und über Ausleger mit den inneren Hölzern verbunden ist. Die Beschaffung der Gusseisenteile und der Zusammenbau der Eisenkonstruktion des Pavillons oblag dem aus Wien stammenden bürgerlichen Schlossermeister Josef Berndt.[25] Zum originären Gartengestaltungskonzept gehörte, dass sich an den Gusseisenteilen Schlingpflanzen hinaufranken sollten, genauso wie es beim Marmorschlössl und bei den eisernen Stützen der Verbindungsgänge und dem Balkon der Kaiservilla auch der Fall ist. Die Bepflanzung der Gusseisenkonstruktion des Spiegelpavillons ist auf einer frühen Fotografie des Marmorschlössls von Ludwig Angerer von 1862 deutlich zu erkennen (Abb. 7). Namensgebend für den Spiegelpavillon waren die innen mit Spiegelgläsern belegten Holztafeln der drei bergseitigen Rückwände. Der Tischler Paul Hutter aus Lauffen stellte dazu am 23. August 1859 drei Stück Spiegelrahmen in Rechnung, die er nach Zeichnungsvorlage anzufertigen hatte.[26] Für den in der Mitte Ausruhenden erzeugten die Spiegelflächen des Pavillons ein echtes Panorama der Berglandschaft, bei dem Künstlichkeit und Natur ineinander übergehen. Die drei Spiegelwände waren im Laufe der Zeit abhandengekommen. Anlässlich der Oberösterreichischen Landesgartenschau 2015 wurde der Versuch unternommen, diese zu rekonstruieren.

Der Spiegelpavillon bzw. das Spiegellusthaus wurde wohl wegen seines geschwungenen Zeltdachs gelegentlich auch als „Chinesischer Pavillon“ bezeichnet. Wenngleich der Chinastil in Landschaftsgärten des ausgehenden 18. Jahrhunderts recht beliebt war und in Folge zahlreiche derartige Bauwerke entstanden, etwa im Schlosspark Laxenburg, in Neuwaldegg in Wien, im Park von Schloss Schönborn im niederösterreichischen Göllersdorf oder im liechtensteinischen Schlosspark im südmährischen Lednice (Eisgrub), so handelt es sich bei dem Objekt im Kaiserpark in Bad Ischl um keinen chinesischen Pavillon, weil die spezifischen architektonischen Ausprägungen dafür fehlen. Auch in den historischen Akten und Plänen findet sich keine derartige Bezeichnung. Chinesische Gartenpavillons waren um die Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr



Abb. 6: Spiegelpavillon mit rekonstruierten Spiegelwänden, 1858/59



Abb. 7: Cottage im kaiserlichen Park, Fotografie, Ludwig Angerer, 1862, Ausschnitt

sonderlich modern. 1825 schreibt etwa der bedeutende deutsche Gartenarchitekt Friedrich Ludwig von Sckell in seinen Beiträgen zur bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber: „*Gegen die eben so sonderbare, als form- und geschmacklose chinesische Baukunst muß ich aber die angehenden Gartenkünstler warnen, daß sie diese äußerst wenig, oder besser gar nicht nachahmen. Weit eher möchte zur Abwechslung der arabische oder indische Baustyl eine Anwendung verdienen.*“[27]

25 HHStA, General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, JR, Sonderreihe, Karton 31, Rechnung Nr. 262 ex 1859.
26 Ebenda, Karton 31, Rechnung Nr. 78 ex 1859.
27 Friedrich Ludwig von Sckell, Beitraege zur bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber, 2. verbesserte Ausgabe, München 1825, S. 21.



Abb. 8: Gloriette bzw. Türkischer Pavillon, 1858/59



Abb. 9: Ischl vom kaiserlichen Park, Fotografie, Baldi & Würthle, um 1870

Ein exotisch anmutender Pavillon findet sich im Kaiserpark in Form der Gloriette bzw. des Türkischen Pavillons nördlich der Kaiservilla (Abb. 8). Es handelt sich um einen achteckigen, zur Gänze aus Gusseisenteilen zusammengesetzten Staffagebau, der ursprünglich in einem sehr hellen Farbton gestrichen war, wodurch sich die spitzenartige Ornamentik von der vorgelagerten Gehölzpflanzung deutlich abgehoben hatte (Abb. 9). Der Pavillon steht auf einer steinernen und mit Marmorplatten belegten Plattform und hat ein flaches, relativ weit vorkragendes Dach, das von einer Windrose bekrönt wird. In der Gestaltung nimmt der Staffagebau Motive der arabischen „Maschrabiyya“ auf, also dekorative Holzgitter, die als Gitterschranken in Moscheen oder als Fenstergitter in Wohnhäusern und Palästen zum Einsatz kamen.[28] Die umlaufende ornamentale Zierblende („Lambrequin“) im Dachbereich ist allerdings im sogenannten „Schweizer Stil“ ausgeführt.[29] Die Gusseisenteile für den Pavillon dürften von der Fürst Salmschen Eisengießerei im südmährischen Blansko geliefert worden sein. In der Kostenauflistung von Rauch finden sich im September 1857 und November 1858 größere Zahlungen für „Gußsachen“ und „Gußgegenstände“ an diese Firma.[30] Die um 1840 gegründete Fürst Salmsche Gießerei zählte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den bedeutendsten Produktionsstätten ihrer Art in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und war bereits auf der Weltausstellung in London 1851 vertreten. Sie lieferte u. a. auch die bis heute erhaltene Einfriedung des Burg- und Volksgartens in Wien (1864). Interessant ist, dass die Gießerei 1854 auf der Ersten Allgemeinen Deutschen Industrieausstellung in München einen vergleichbaren, wenngleich wesentlich aufwendiger gearbeiteten Gusseisenpavillon präsentiert hatte, der 1862 für den Wiener Stadtpark angekauft wurde.[31] Ob der architektonische Entwurf zu dem Pavillon im Kaiserpark von Franz Rauch stammt, ist nicht bekannt.

Noch unter Franz Rauch ist zusätzlich zu den zwei eisernen Pavillons ein hölzerner Pavillon errichtet worden, der sich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts an der westlichen Schmalseite der Kaiservilla befunden hat. Dieser Pavillon existiert heute nicht mehr und ist nur über Fotografien und Abbildungen nachweisbar. In den erhaltenen Plänen wird er nicht dargestellt.

Die Aufstellung einer großen Gusseisen-Vase westlich der Kaiservilla ist durch Fotoaufnahmen seit zumindest

28 Monika Oberhammer, Von der kaiserlichen Villa in Ischl, in: Alte und Moderne Kunst, Heft 147, 1976, S. 28.
29 Monika Oberhammer, Sommervillen im Salzkammergut. Die spezifische Sommerfrischenarchitektur des Salzkammergutes in der Zeit von 1830 bis 1918, Salzburg 1983, S. 43.
30 HHStA, General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, JR, Sonderreihe, Karton 31, Zusammenstellung der Ausgaben zur Herstellung der k. k. Parkanlage.
31 Andreas Nierhaus, Der eiserne Pavillon im Wiener Stadtpark. „Zum Vergnügen des Publikums“, in: https://magazin.wienmuseum.at/der-eiserne-pavillon-im-wiener-stadtpark (23.04.2025).



Abb. 10: Garten-Vase aus Gusseisen von der französischen Gießerei Jean-Jacques Ducel et fils, 1870er Jahre



Abb. 11: Gusseisenbänke in Astwerkoptik, in der Gärtnerei des Kaiserparks gelagert, um 1860

1878 am heutigen Standort belegt (Abb. 10).[32] Die Vase stammt von der französischen Eisengießerei Jean-Jacques Ducel et fils.[33] Ob die Gartenvase direkt aus Frankreich oder über einen Zwischenhändler bezogen wurde, ist derzeit noch nicht geklärt. Die Firma Ducel et fils war bekannt für ihre Nachgüsse (fonte de fer) von Vasen nach antiken bzw. barocken/klassizistischen Vorbildern und das in Pocé-sur-Cisse ansässige Unternehmen war bis zum Tod von Jean-Jacques Ducel (1801–1877) eine der größten Kunstgießereien Frankreichs. Ducel hat auf den Weltausstellungen in London und Paris Auszeichnungen für seine Produkte erhalten. 1878 ist die Firma von ihrem Hauptkonkurrenten, der Gießerei Val d'Osne, aufgekauft worden. Dabei hat man die Produktpalette der Gießerei Ducel übernommen.[34]

Beliebte Ausstattungselemente in den Landschaftsgärten am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren Parkbänke, die aus natürlichen Ästen zusammengesetzt waren, um wieder eine gestalterische Verbindung mit dem umgebenden Naturraum zu schaffen. Der vorhin zitierte Gartenarchitekt Friedrich Ludwig von Sckell merkt dazu kritisch an, dass die sogenannten „Prügel-Gartenbänke", die aus natürlichen Baumästen mit ihren mit Moos bewachsenen Rinden zusammengesetzt sind, keinen besonderen Kunstwert besitzen würden. Die Holzverbindungen wären nicht von Dauerhaftigkeit und an den dürren rauen Ästen würden die Kleider hängen bleiben, zerrissen und verunreinigt werden.[35] Abhilfe bei diesen Problemen bot die Verwendung von Gusseisen. Das dünne Astwerk der Parkbänke wurden in diesem neuen Material naturgetreu nachgebildet. Mitunter nahm man dem Zeitgeist entsprechend bei der Ausformung der Bänke Anleihen bei der sogenannten „Astwerkgotik", wie sie in der mitteleuropäischen Kunst zwischen 1480 und 1520 weit verbreitet war. Zahlreiche größere Eisengießereien führten derartige Gartenmöbel in ihren Produktportfolios. Hofgärtner Franz Rauch hat solche Gusseisenbänke in Astwerkoptik für den Kaiserpark angeschafft (Abb. 11). Anzunehmen ist, dass die Gusseisenelemente ebenfalls von der Fürst Salmschen Eisengießerei in Blansko bezogen wurden. Ob die spezifische Gestaltung der Bänke von Rauch stammt oder ob aus einem vorhandenen Produktangebot ausgewählt wurde, wäre noch zu klären. Die Bänke wurden im Kaiserpark genau dort situiert, wo es die schönsten Ausblicke in die Bergwelt gibt. Diese originalen Astwerkbänke aus der frühesten Ausstattungsphase des Kaiserparks unter Franz Rauch waren bis vor wenigen Jahren noch, zumindest vereinzelt, in der Gartenanlage zu finden. Sie wurden jedoch durch moderne Modelle ersetzt. Im zerlegten Zustand und zum Teil schadhaft und gebrochen sind die Gusseisenmöbel aber noch in der Gärtnerei des Kaiserparks gelagert und es wäre aus Sicht der Gartendenkmalpflege wünschenswert, wenn diese restauriert und wieder in der Parkanlage aufgestellt werden könnten.

32 Es existiert ein Foto des am 8. März 1878 verstorbenen Erzherzogs Franz-Karl mit Sesselträgern vor der Kaiservilla. Im Fotohintergrund ist die große Gusseisen-Vase erkennbar.
33 Die Vase trägt an der Plinthe die Gussinschrift „JJ DUCEL & FILS".
34 Das im Kaiserpark in Bad Ischl aufgestellte Modell der Gusseisen-Vase ist beispielsweise noch in einem Produktkatalog der Gießerei Val d'Osne der Zeit um 1880 enthalten.
35 Sckell 1825, S. 41.



Abb. 12: Springbrunnen, Viktor Tilgner, 1881. Im Hintergrund die Skulptur „Der Lauscher", gegossen von der französischen Eisengießerei Val d'Osne nach dem 1866 entstandenen Modell „Valet de Limiers" von Henri Alfred Marie Jacquemart

Nachdem Franz Rauch 1862 zum leitenden Hofgärtner in Laxenburg bestellt worden war, gewährleistete unter anderem Hofgarteninspektor Raimund Hanke 30 Jahre die Pflege des Parks. Dieser entwickelte vor den Zimmern des Kaisers einen runden Pleasureground sowie ein Beet mit einem aus Blumen gestalteten Doppeladler.[36] Auch andere Ergänzungen bzw. Veränderungen im Park werden im Wesentlichen rund um die Kaiservilla durchgeführt. 1881 entsteht der von dem Bildhauer Viktor Tilgner entworfene Springbrunnen mit der aus weißem Marmor gefertigten Figurengruppe spielender Kinder vor dem Haupteingang der Kaiservilla und ersetzt an diesem Platz ein rundes Schmuckbeet mit einem fünfflammigen Kandelaber (Abb. 12).

Die dahinter in der Wiesenfläche aufgestellte Skulptur des „Lauschers", oder „Der Loser", auf einem Steinsockel war ein Geschenk der englischen Königin Victoria an Kaiserin Elisabeth. Die Figurengruppe eines Hundeführers mit zwei Jagdhunden aus patiniertem Eisenguss wurde nach dem 1866 entstandenem Modell „Valet de Limiers" des Bildhauers Henri-Alfred-Marie Jacquemart (1824–1892) von der französischen Gießerei Val d'Osne in der Nähe von Paris hergestellt. Güsse von dieser Figurengruppe hat Val d'Osne 1879 und 1880 auf internationalen Ausstellungen in Sydney und Melbourne gezeigt, weshalb heute Exemplare der Skulptur neben Bad Ischl auch in den Sydney Royal Botanic Gardens und in Mount Macedon bei Melbourne zu finden sind.

Nach dem Zerfall der Monarchie verliert die Parkanlage der Kaiservilla in Bad Ischl ihre Bedeutung als kaiserlicher Privatgarten und sie wird für die allgemeine Bevölkerung geöffnet. Damit geht ein schrittweiser Verlust von gärtnerischen Besonderheiten einher, etwa die aufwendigen Schmuckbeete. Im Vorfeld der Oberösterreichischen Landesgartenschau 2015 sind zahlreiche Gartenbaulichkeiten und die Wegeanlage, etwa die Flusskiesel-Rigole, instandgesetzt und restauriert worden. Verloren gegangene Sichtachsen und Sichtbeziehungen wurden wieder freigestellt und Nachpflanzungen nach historischem Befund durchgeführt. Heute zählt der Kaiserpark zu den herausragenden Beispielen für einen hochwertigen Landschaftspark aus der Mitte des 19. Jahrhunderts.

36 Kastinger / Rennhofer / Schmid 2009, S. 10.

Andrea Hackel

Der Natursteinbau Marmorschlössl Bad Ischl

Materialbestand und bekannte Instandsetzungsphasen

The natural stone building: "Marmorschlössl" in Bad Ischl

The "Marmorschlössl" or "Marble Palace" in Bad Ischl, built between 1856 and 1865, served as a retreat for Empress Elisabeth. This article provides an overview of the stone material used and its restoration history. The building's façades are made of pale pink "Traunsee" marble with white calcite veins and grey-brownish "Pötschen" marble. "Traunsee" marble was used for masonry and decorative elements, while "Pötschen" marble was used for window reveals, cornices, stairs and floors. Some floors were replaced by Bavarian "Jura" marble in the 1970s. During the restoration in 1976–1978, the damaged roof was repaired, the façades were cleaned, and numerous missing elements were added. In 2015, urgently needed conservation measures focused on the structural stabilisation and preservation of the building's architectural form, including cleaning, securing cracks and loose components and filling defects. A façade survey is currently being performed for the European Capital of Culture 2024, in order to develop a conservation concept for this architectural landmark.

Baugeschichte und Bestand

Das heute als Marmorschlössl bekannte Gebäude wurde in den Jahren 1856 bis 1865 unter der Leitung des k.k. Hofgärtners Franz Rauch als Teil einer umfassenden Parkanlage konzipiert. Die als Cottage im sogenannten „Elisabethen-Stil" errichtete Villa diente als Rückzugsort für Kaiserin Elisabeth. Die Fertigstellung des Baukörpers erfolgte 1860. Eine Abrechnung aus dem Jahr 1861 beziffert die Baukosten mit 132.973 Gulden für die „*Herstellung einer Cottage im Elisabethen Style nächst der k.k. Villa zu Ischl und eine eiserne Veranda*".[1] Es handelt sich um einen zwei- bis dreigeschossigen Natursteinbau, der südseitig über acht Stufen erschlossen wird. Die Fassaden sind durch große, teils erkerartig vortretende Fenster gegliedert, die durch steinerne Fensterkreuze unterteilt werden. Die Dachzone wird von schlanken Kaminen sowie markanten Dachgauben geprägt, welche zum Teil in die Fassade übergreifen. Eine Hauptfassade im klassischen Sinne fehlt; jede Ansicht des Baus ist individuell gestaltet. Zugänge ins Innere bestehen über drei Haupteingänge sowie einen westseitigen Nebeneingang. Eine umlaufende überdachte Terrasse schafft durch ihre feine ornamentale Gitter- und Dachstruktur eine harmonische Verbindung zwischen Architektur und umgebender Landschaft.[2]

Die Fassaden bestehen vollständig aus sogenannten „Marmoren", bei denen es sich geologisch betrachtet um dichte polierfähige Kalksteine handelt. Die bewusst eingesetzte Kombination verschiedenfarbiger Gesteinstypen erzeugt ein lebendiges, elegantes Farbenspiel innerhalb der zurückhaltenden Fassadengestaltung. Das aufgehende Mauerwerk ist aus einer rosafarbenen Gesteinsvarietät in regelmäßigem Quadermauerwerk (Läuferverband) ausgeführt. Aus demselben Material bestehen auch die zahlreichen bauplastischen Elemente wie Fialen, Türmchen, Giebelsäulchen sowie Dachreiter. Bei dem verwendeten Gestein handelt es sich um den sogenannten „Traunsee-Marmor" – eine blassrosa Kalksteinbrekzie mit markanten weißen Kalzitadern. Der Traunsee-Marmor findet sich in zahlreichen profanen und sakralen Prunkbauten im Bereich des Traunsees, aber auch Bad Ischls und wurde unter anderem in einem mittlerweile aufgelassenen Steinbruch nahe des Ebenseer Ortsteils Rindbach am Südufer des Traunsees

1 Monika Oberhammer, Von der kaiserlichen Villa in Ischl, in: Alte und Moderne Kunst, Heft 147, 1976, S. 24–28, hier: 25 (Oberhammer 1976).
2 Oberhammer 1976, S. 28.



Abb. 1: Marmorschlössl Bad Ischl, Südostfassade



Abb. 2: Marmorschlössl Bad Ischl, Westfassade

gewonnen.[3] Entlang des Südostufers des Traunsees sind mehrere Abbaugebiete des Traunsee Marmors bekannt.[4]

Als zweite stilgebende Gesteinsvarietät kam der Pötschen-Marmor, ein kieseliger, hornsteinführender Kalkstein mit grauer bis bräunlicher Färbung zum Einsatz. Er wurde vorwiegend an stark beanspruchten Bauteilen wie den schlank dimensionierten Erkerlaibungen, Gesimsen, aber auch für Treppen und Bodenbeläge verwendet. Ursprünglich waren sämtliche Bodenbeläge und Treppen aus Pötschen-Marmor gefertigt. Im Zuge von Umbaumaßnahmen in den 1970er Jahren wurden diese jedoch teilweise durch „Jura-Marmor" (Handelsname für Treuchtlinger-Marmor) ersetzt – ein mikritischer Kalkstein der späten Jurazeit aus dem bayerischen Altmühltal, der durch die Fossilien eingeschlossener Ammoniten, Belemniten und Muscheln charakterisiert ist.[5] Ein Einsatz von Untersberger Marmor, wie häufig irrtümlich angenommen, ist hingegen nicht nachweisbar. Der Pötschen-Marmor ist vielfach im historischen Stadtbild von Bad Ischl vertreten. Er wurde nahe der Pötschenpasshöhe auf oberösterreichischer Seite im Gelände des heutigen Ausseer Alpengartens gewonnen und wird in seiner Verwendung als Bau- und Dekorstein bereits in Alois Kieslingers „Nutzbare Gesteine Oberösterreichs" dokumentiert.[6]

Restaurierung 1976–1978

Zwischen 1976 und 1978 wurde das Marmorschlössl durch das Land Oberösterreich instandgesetzt und für die Nutzung als Fotomuseum adaptiert. Detaillierte Berichte über die Maßnahmen an der Fassade liegen nicht vor; jedoch lassen sich durch erhaltene Leistungsverzeichnisse, Rechnungen und eine Gesamtkostenaufstellung die Eingriffe weitgehend rekonstruieren.[7]

Anzunehmender Zustand vor der Restaurierung:

- Starke Verunreinigungen durch Sinter- und Gipskrusten
- Fehlstellen und fehlende Bauteile
- Desolate Bauteile
- Wasserschäden infolge undichter Dachsituationen

Durchgeführte Arbeiten:

- Instandsetzung des Daches inkl. Dachunterkonstruktion (Erneuerung von 110 m² Dachverblechung)
- Anfertigung und Montage von 40 geschmiedeten Schmuckteilen
- Anfertigung und Versetzen von neuen Steinbauteilen (Steinmetz)

3 Frühere Bezeichnungen auch: Ebenseer oder Zinselbach-Marmor, vgl. Harald Lobitzer, Kulturgeologischer Spaziergang im Stadtgebiet von Bad Ischl, Exkursion 1A (20.06.2017), Arbeitstagung „Angewandte Geowissenschaften an der GBA", Bad Ischl, Hallstatt, Gmunden, S. 310 (Lobitzer 2017).

4 Johannes Thomas Weidinger, Geologie und Tektonik am Traunsee-Südostufer. Eine erdgeschichtliche Reise durch Raum, Zeit und Klima, in: Denisia, 40, 2018, S. 19–30; Ingrid Spitzbart / Johannes Thomas Weidinger, Gmunden. Die Geschichte des Kalkabbaus am Traunsee-Ostufer und der Kalkwerke „Unterm Stein", Gmunden (OÖ), in: res montanarum, 61, 2021, S. 52–67.

5 Lobitzer 2017, S. 313 f.

6 Lobitzer 2017, S. 311; Albrecht Kieslinger, Nutzbare Gesteine Oberösterreichs, Sonderveröffentlichung der Geologischen Bundesanstalt, Wien 1955.

7 Archiv des Bundesdenkmalamts, Landeskonservatorat für Oberösterreich, GZ 03492.



Abb. 3: Detail der Terrasse mit vorhandenen drei Kalksteinvarietäten, am Boden der in den 1970er Jahren hinzugefügte Teuchtlinger Marmor, an der Fassade rosa Traunsee- und grauer Pötschenmarmor



Abb. 4: Detail der nordseitigen Terrasse (Nebeneingang), Zustand des entstehungszeitlichen, nicht getauschten Bodens aus grauem Pötschen Marmor

- Künstlerische Restaurierungsarbeiten (akad. Bildhauer, Hans Schmidinger[8]):
  - „Reinigung“ (Ruß, Sinter)
  - „Nachstocken, und –schleifen“
  - „Ergänzen, ansetzen von Neuteilen und anarbeiten“
  - „Abnehmen der Dach- und Giebeltürmchen; wieder aufsetzen und verankern nach den Dacharbeiten“

Wesentliche restaurierte oder rekonstruierte Elemente:[9]
- Eingangsfialen, Erkertürmchen, Giebelsäulchen
- Dachreiter, Vorbauten, gotisches Fenster
- Attikaturmeinfassung, Sockelgesimse, Fassadenteile

Steinmetzarbeiten umfassten lt. überliefertem Leistungsverzeichnis vor allem die Neuanfertigung und den Einbau bereits stark desolater oder fehlender Bauteile:[10]
- Erneuerung von Blockstufen und Stufenwangen
- Verlegung von 200 m² Terrassenpflaster
- Instandsetzung der Erker an Nord- und Südseite

Kosten:
- Steinmetzarbeiten: 364.607,54 Schilling
- Künstlerische Restaurierung: 420.163,20 Schilling
- Fassadendichtung 75.600 Schilling: Es wird vermutet, dass es sich hier um die überlieferte Silikonverfugung handelt, die jedoch nicht eindeutig dokumentiert wurde.

Eine spätere Zustandskontrolle im Rahmen von Sicherungsarbeiten durch die Restaurierungsfirma Erich Reichl ergab, dass einige dieser Maßnahmen – insbesondere die Verankerung der wiederaufgesetzten Bauteile – nicht fachgerecht, dem Leistungsverzeichnis entsprechend, ausgeführt worden waren.[11]

---

8 Archiv des Bundesdenkmalamts, Landeskonservatorat für Oberösterreich, GZ 03490, Rechnung vom 13.08.1977.

9 Auflistung der zu bearbeitenden Bauteile lt. Rechnungen: „*6 Stk. Eingangsfialen ca. 200 cm, 12 Stk. Erkertürmchen ca. 80 cm, 4 Stk. Giebelsäulchen ca. 250 cm, ein neuer Kopf, 2 Stk. Dachreiter mit Türmchen Steinges. Ergänzen, 6 Stk. Eingangs- und Fenstervorbauten ergänzen und anarbeiten, 1 Stk. gotisches Fenster (4 x 2 m), Westfassade: Schrauben und Nägel entfernen, 15 lfm Attika Türmcheneinfassung, 60 lfm Sockelgesims ergänzen und verfugen, 30 lfm Steinfassade Reinigen von Wasserschäden*“. Erweiterung durch aus Rechnung entnommenen Nachträgen: „*Nicht näher definierte Arbeiten an: Erkerbrüstung Süd, drei Seiten der Marmorfassade, Erkerbrüstung Nord, 1 Stk. Erkertürmchen neu, Sockel Reinigen und ergänzen, 2 Stk. Erkerfenster Obergeschoß, Westfassade Reinigen, Nordfassade 1 Stk. Türgewände stocken*“.

10 Steinmetzarbeiten: Haupteingang: „*6 Stk Blockstufen aus Kalkstein, Tritt- und Setzflächen gestockt, herstellen, liefern, verlegen; 2 Stk vorhandene Blockstufenneu versetzen*“. Weststiege: „*6 Stk Blockstufen aus Kalkstein, Tritt- und Setzflächen gestockt; Stufenwangen bei Weststiege: 3 m Stufenwange als Fortsetzung der bestehenden Sockelverkleidung aus Ischler Marmor fein gestockt, 3 lfm Sockelgesims als Abdeckung für die Stufenwange, feingestockt, herstellen, liefern, versetzen und verfugen; 1 lfm Wandgesims an linker Seite der Weststiege aus grauem Kalkstein, fein gestockt, herstellen, liefern, ersetzen, herausspitzen des beschädigten Gesimses; 1 Stk. Auftrittsstufe südlicher Aufgang zur Weststiege aus grauem Kalkstein, gestockt, herstellen, liefern, versetzen; 200 m² Terrassenpflaster aus grauem Kalkstein, Plattenstärke 4 cm, fein geschliffen, herstellen, liefern, verlegen; Erker an Südseite aus grauem Kalkstein Instandsetzen:, ergänzen des Gesimses, das stark beschädigt ist, herausspitzen der geschädigten Teile und einsetzen von ca. 2 m neuer Teile; Erker an der Nordseite aus grauem Kalkstein, ergänzen der fehlenden Teile, liefern und versetzen*“.

11 Archiv des Bundesdenkmalamts, Landeskonservatorat für Oberösterreich, GZ 03492, Erich Reichl GmbH, Bad Ischl Kaiservilla Marmorschlößl. Außenfassaden. Dokumentation der Arbeiten, 2015.

Konservierung 2015

Im Jahr 2015 führte die Restaurierungsfirma Erich Reichl konservatorische Maßnahmen am Marmorschlössl durch. In der Dokumentation wurden Zustand und Eingriffe systematisch festgehalten.[12] Neben kleineren Schäden wurde insbesondere auf die bereits bestehende Absturzgefahr der mangelhaft oder teilweise gar nicht verzapften hoch auskragenden Bauteile hingewiesen. Als Ziele wurden vor allem die statische Sicherung sowie notwendige konservatorische Sicherungsmaßnahmen und eine verbesserte Lesbarkeit der Architekturformen festgelegt.

Be- und Zustandsfeststellung:

- Sichtbare Schleifspuren, gestockte Oberflächen mit Randschlag
- Unterschiedliche Verfugungsmaterialien (Zementmörtel, Polyesterkitt, Silikon)
- Biogene Auflagen, Abplatzungen, Gefahr durch korrodierende Eisenarmierungen

Restaurierziele:

- Statische Sicherung
- Konservierung und Ergänzung von Fehlstellen an Ecken und entlang von Kanten zur Wiederherstellung der klaren architektonischen Linienführung

Durchgeführte Maßnahmen:

- Reinigung[13]
- Entfernung schädigender und schadhafter Verfugungen
- Risssicherung durch Injektion
- Neuverklebung loser Teile
- Teilweise Neuversetzung mit Armierung (Nirosta-Rippenstahl)
- Verklebung loser Zierelemente[14]
- Entfernung korrodierter Metallelemente
- Ergänzung und Hinterfüllung von Fehlstellen mit pigmentierter, mineralischer Masse (Weißzement, Marmorsand)
- Verfugung mit mineralischer Fugenmasse (Weißzement, Sumpfkalk, Natursand)

Empfohlene Wartung:

- Regelmäßige Kontrolle und statische Überprüfung der Architektur alle zwei Jahre

Ausblick

Im Vorfeld des Kulturhauptstadtjahres 2024 wurde mit der Planung einer umfassenden Befunderhebung der Fassaden und Terrassen des Marmorschlössls begonnen, die sich derzeit in Umsetzung befindet. Ziel ist die Entwicklung eines wissenschaftlich fundierten Erhaltungskonzepts, um die nachhaltige Bewahrung dieses architektonischen Juwels sicherzustellen.



Abb. 5: Archivaufnahme 1975 Südfassade vor Adaptierungs- bzw. Umbauarbeiten



Abb. 6: Archivaufnahme 1978 Südfassade nach Adaptierungs- bzw. Umbauarbeiten

12 Archiv des Bundesdenkmalamts, Landeskonservatorat für Oberösterreich, GZ 03492, Erich Reichl GmbH, Bad Ischl Kaiservilla Marmorschlößl. Außenfassaden. Dokumentation der Arbeiten, 2015.
13 Dampfstrahl, Mikrosandstrahlen mit Glasgranulat
14 Innotec Easy Seal

Kerstin Fischbacher

Materialität zwischen Sein und Schein

Die wandfeste Holzausstattung des Marmorschlössls in Bad Ischl

Materiality between reality and appearance: the wall-mounted wooden panelling of the "Marmorschlössl" or "Marble Palace" in Bad Ischl

The article is dedicated to the wall-mounted wooden furnishings of the imperial cottage in Bad Ischl, known as the "Marmorschlössl" or "Marble Palace". The conservation study focused on windows, doors, and wall and ceiling elements, analysing their design techniques, choice of materials, and state of preservation. The furnishing elements reveal a design hierarchy concept that mediates between representation and functionality through the deliberate combination of solid oak and grained softwood characterised by its illusionary properties. Technical features – such as an elaborately constructed sliding window mechanism or ornamented zinc castings on the ceiling that simulate carved wood – illustrate the high-level design and symbolic standards of this imperial retreat and, simultaneously, render it clear that the neo-Gothic style in the 19th century was not a backward-looking style, but rather, while referring to Gothic forms, reinterpreted these in terms of contemporary aesthetics and technical possibilities.

Historischer Hintergrund und aktuelle Untersuchungen

Mitte des 19. Jahrhunderts wurde im Kaiserpark von Bad Ischl das Marmorschlössl (Abb. 1) errichtet – ein neugotisches Cottage, das der kaiserlichen Familie, insbesondere Kaiserin Elisabeth, als privates Refugium innerhalb der Sommerresidenz diente. Im Zuge der Vorbereitungen zur Kulturhauptstadt Europas 2024 wurde die wandfeste Holzausstattung des Marmorschlössls erstmals umfassend konservatorisch untersucht. Dabei wurden sämtliche Elemente dieser Ausstattung – mit Ausnahme der Fußböden – dokumentiert und analysiert. Dazu zählen insbesondere Fenster, Türen, Wandvertäfelungen sowie die aufwendig gestaltete Decke des Großen Salons. Ziel war es, sowohl die verwendeten Materialien und Techniken als auch die gestalterischen Konzepte im räumlichen und historischen Kontext zu erfassen, den Erhaltungszustand und bestehende Schäden zu dokumentieren sowie daraus fundierte Konzepte für zukünftige Erhaltungs- und Restaurierungsmaßnahmen abzuleiten.



Abb. 1: Bad Ischl, Marmorschlössl, Westansicht, Haupteingang

Gotische Sehnsucht trifft moderne Technik

Als neugotisches Cottage greift das Marmorschlössl eine Bauform der englischen Landhausarchitektur auf und spiegelt zugleich den höfischen Geschmack des viktorianischen Großbritanniens wider. Gestalterisch lehnt sich das Cottage an die Neugotik Queen Victorias an, mit Rückbezügen auf das elisabethanische Zeitalter – jene Blütezeit unter Queen Elisabeth I., die im 19. Jahrhundert insbesondere in England als Inbegriff nationaler Stärke und kultureller Blüte idealisiert wurde. Kaiserin Elisabeths Affinität zu diesem romantisierenden Stil und die Namensparallele beider Monarchinnen verleihen dem Bau eine zusätzliche symbolische Tiefe.



Abb. 2: Großer Salon, Blick Richtung Osten

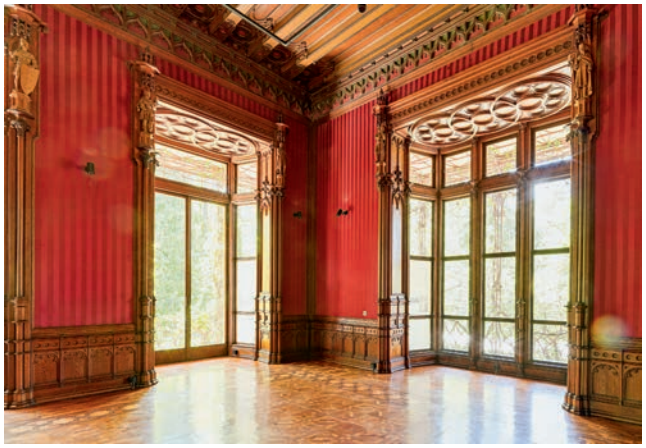


Abb. 3: Großer Salon, Erkerfenster, Blick Richtung Südwesten

In den repräsentativen Räumen des Erdgeschosses – dem Großen Salon (Abb. 2) und dem Kleinen Salon – sind die hölzernen Ausstattungselemente wie bodentiefe Erkerfenster (sogenannte „Bay Windows“[1]) (Abb. 3), Türen und Lamperien anlehnend an den sogenannten „Perpendicular Style“[2] ausgeführt, eine spätgotische Stilvariante, die innerhalb der Neugotik des 19. Jahrhunderts wieder aufgegriffen wurde und sich durch eine betont vertikale Gliederung auszeichnet. Zu den gestalterischen Elementen der hölzernen Ausstattung gehören geschnitzte Blendmaßwerke, Kielbögen, Bündelpfeiler und reich verzierte Rankenornamente, die in handwerklich hoher Qualität gefertigt wurden (Abb. 4 und 5). Grundlage für die Gestaltung dürften



Abb. 4: Großer Salon, Detail der Türe zum Vorzimmer



Abb. 5: Großer Salon, Detail der Schnitzerei an Fensterlaibung

1 Der Begriff „Bay Window“ bezeichnet einen aus der Fassade vorspringenden Fenstererker, der meist polygonal oder rechteckig geformt ist und zusätzlichen Raum sowie Lichteinfall schafft. Solche Fensterkonstruktionen wurden insbesondere in der englischen Architektur des 19. Jahrhunderts populär und sind charakteristisch für viktorianische Wohnhäuser.

2 Der „Perpendicular Style“ ist eine spätgotische Stilrichtung der englischen Architektur (ca. 1350–1550), die sich durch eine betont vertikale Gliederung, großflächige Fenster mit feinem Maßwerk und eine rasterartige Struktur der Fassaden und Innenräume auszeichnet.



Abb. 6: Großer Salon, Vertikalschiebefenster mit Details



Abb. 7: Großer Salon, Kaiserwappen im Türsturz

Musterbücher gewesen sein, die sich zwar an gotischen Formen orientierten, diese jedoch – wie im Historismus üblich – im Sinne zeitgenössischer ästhetischer Vorstellungen neu interpretierten.

Ein vergleichbares Prinzip zeigt sich auch in technischer Hinsicht, etwa bei den Vertikalschiebefenstern des Kleinen und Großen Salons (Abb. 6), einer historischen Fensterform, die hier in einer modernisierten, technisch anspruchsvollen Konstruktion realisiert wurde: Im Gegensatz zu den traditionellen englischen Schiebefenstern, bei welchen der verschiebbare Flügel im geschlossenen Zustand vor dem festen Flügel liegt, schließen die Schiebeflügel dieser Fenster bündig mit den festen Flügeln darüber und darunter ab. Diese flächenbündige Gestaltung wird durch eine spezielle Führungsschiene ermöglicht, die den Fensterflügel beim Öffnungsvorgang zunächst nach innen aus der Ebene herausführt, bevor er vertikal nach oben geschoben wird. Zur Höhenfixierung des geöffneten Flügels dient ein Seilzugmechanismus, der mit einem Haken und einem Gegengewicht arbeitet, um verschiedene Öffnungspositionen zu gewährleisten.

Hierarchien in Gestaltung und Materialeinsatz

Innerhalb des Gebäudes lässt sich eine klare Hierarchie in der Ausstattung erkennen. Den gestalterischen Höhepunkt bildet dabei der Große Salon. Aufwendig geschnitzte Ornamente, künstlerisch ausgearbeitete Kaiserwappen oberhalb der beiden Türen (Abb. 7) sowie 16 von Josef Rint[3] geschaffene Skulpturen (Abb. 8), die zentrale Figuren des Nibelungenliedes darstellen, verleihen dem Raum eine besondere Repräsentationskraft.

Der Kleine Salon, das frühere Schreibzimmer der Kaiserin, ist bereits etwas zurückhaltender gestaltet. Im Bereich des großen, fünfteilig gegliederten Bay Windows und an den Türen treten anstelle organischer und floraler Motive reduzierte, geometrische Formen in Erscheinung (Abb. 9).

Noch schlichter zeigt sich das Ovale Kabinett – vermutlich von der Kaiserin als Schlafzimmer genutzt – mit einer ornamentlosen, beinahe modern anmutenden Gestaltung der Terrassentür. Im Erdgeschoss – etwa in der ehemaligen Zuckerbäckerei, Silberkammer und Retirade – sowie im Obergeschoss als intims-



Abb. 8: Großer Salon, „Dietrich“ aus der Nibelungensage, geschnitzte Lindenholzskulptur von Josef Rint

3 Josef Rint (1833–1896) war ein österreichischer Bildhauer, der sich vor allem durch seine Arbeiten im Stil der Neugotik einen Namen machte. Gemeinsam mit seinem Vater Johann führte er zwischen 1852 und 1855 die Restaurierung des spätgotischen Flügelaltars in Kefermarkt durch und schuf zahlreiche Skulpturen und Bauplastiken, etwa für das Wiener Rathaus und verschiedene Sakralbauten.



Abb. 9: v. l. n. r.: Erkerfenster Großer Salon, Erkerfenster Kleiner Salon, Terassentür Ovales Kabinett



Abb. 10: „Eichenartig" maserierte Holzausstattung im Obergeschoß (v. l. n. r.): Kastenfenster, Erkerfenster, Detailansicht der Holzimitationsmalerei

tem Rückzugsbereich zeigt sich eine deutlich schlichtere Ausführung. Mit Ausnahme einer mit Maßwerken verzierten Brüstung des Stiegenaufgangs und zweier Erkerfenster als gestalterische Akzente dominieren hier schlicht ausgeführte Türen und Kastenfenster aus Nadelholz mit Maserierung in Eichenholzoptik (Abb. 10).

Es zeigt sich also auch in der Wahl der Materialien ein klares gestalterisch-hierarchisches System: In den Prunkräumen wurde für die Ausstattung, Türen und Fenster massives Eichenholz verwendet. Laut Archivrechnungen des renommierten Wiener Tischlermeisters Heinrich Dübel kam dabei wertvolle „*böhmische Eiche*" zum Einsatz.[4] In den weniger repräsentativen Bereichen

4 General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, Sonderreihe, Karton 31, Rechnung vom 28.11.1859 von Heinrich Dübel, Tischler: „Verzeichnis von Heinrich Dübel. bürgerl. Tischlermeister. Margarethen, Schlossgasse No 8. Für die Kais: Königl: Villa in Ischl gelieferte Arbeiten. Für die neu erbaute Kortesch." Akt. Zahl 337



Abb. 11: Gegenüberstellung der „böhmischen Eiche“ in den repräsentativen Räumen im Erdgeschoß mit der Maserierung in Eichenoptik in den Funktionsräumen und Obergeschoßen

wurde hingegen Nadelholz verwendet, das durch Maserierung „*eichenartig gemacht*“[5] wurde – also Eichenholz lediglich optisch imitiert (Abb. 11 und 12).

Diese Technik der Holzimitationsmalerei kam auch in der benachbarten Kaiservilla großflächig zum Einsatz, wo bewusst auf übermäßigen Prunk verzichtet wurde – Hartholz sucht man dort in der wandfesten Ausstattung vergeblich. Der bevorzugte Einsatz solcher Imitationstechniken war sicherlich auch wirtschaftlich motiviert: Im Gegensatz zu heute war Arbeitskraft deutlich günstiger als das hochwertige Material Eiche. Diese Entscheidung, in den repräsentativen Räumen des Marmorschlössls echtes Eichenholz zu verwenden, unterstreicht den Stellenwert, den das Gebäude innerhalb der kaiserlichen Familie einnahm, umso mehr. Obwohl das Marmorschlössl vorrangig als privater Rückzugsort diente, empfing Kaiserin Elisabeth hier wiederholt enge Vertraute und prominente Gäste. Die Räume dienten dabei nicht nur der persönlichen Erholung, sondern waren zugleich Ausdruck einer bewusst gepflegten Repräsentationskultur im kleinen Rahmen. Die hohe Investition in die künstlerisch anspruchsvolle Ausstattung spiegelt sich auch in den Kosten wider: Dübels Arbeiten wurden mit 36.120 fl[6] (heute etwa € 545.960) entlohnt – rund ein Fünftel der gesamten Baukosten von 132.973 fl.[7] Eine außergewöhnliche Summe für die Prunkausstattung eines vergleichsweise kleinen Gebäudes.

Die zwei Gestaltungstechniken der Holzoberflächen im Detail

Der heute sichtbare warme Farbton der Eichenholzausstattung entspricht augenscheinlich nicht dem gealterten Naturton des Holzes. Um die Zusammensetzung

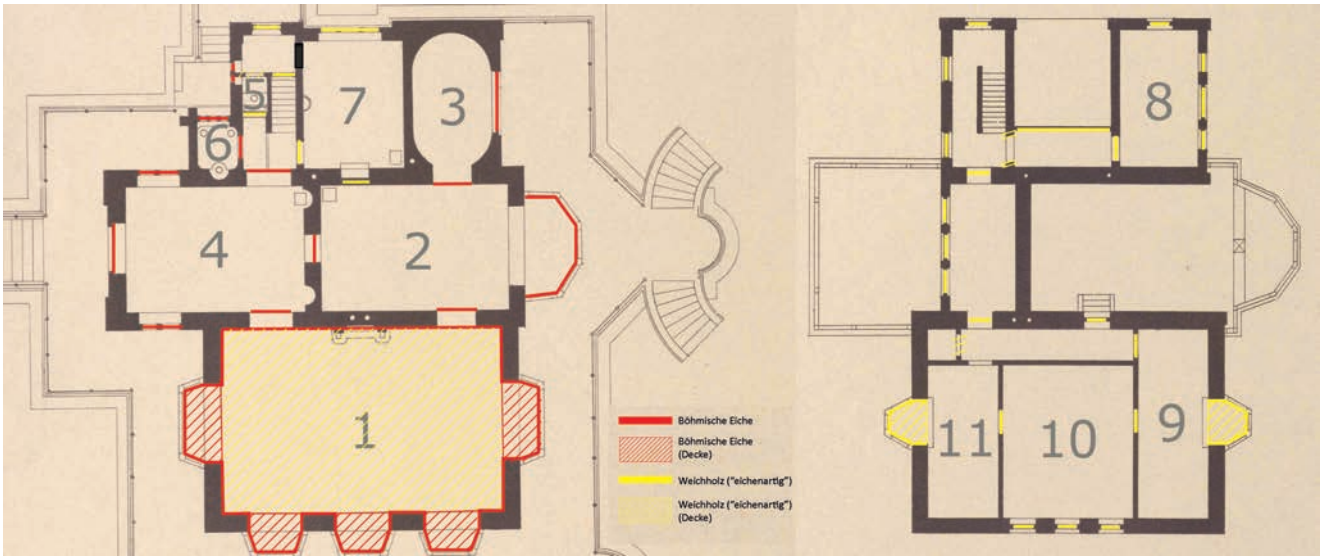


Abb. 12: Grundriss Parterre und 1. Stock mit Markierung der Ausstattungselemente in echtem Eichenholz bzw. Weichholz mit Maserierung. 1. Großer Salon. 2. Kleiner Salon. 3. Ovales Kabinett. 4. Vorzimmer. 5. Retirade. 6. Silberkammer. 7. Zuckerbäckerei/Küche. 8. Terrassenzimmer. 9. Zimmer zur Rechten des Salons. 10. Salon. 11. Zimmer zur Linken des Salons

5 General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, Sonderreihe, Karton 31, Rechnung vom 08.10.1859 von Josef Moser, Malermeister: „Nachträgliche Maler und Anstreicher Arbeiten, in der A.h. k.k. Elisabethen Gottage“; Akt. Zahl 361.

6 „fl“ steht für „Florin“ (österreichischer Gulden), die bis 1892 als Währung im Habsburgerreich in Umlauf waren. Ein Gulden entsprach ab 1857 100 Kreuzern; 1892 wurde der Gulden durch die Krone ersetzt.

7 General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, Sonderreihe, Karton 31, „Zusammenstellung der Ausgaben zur Herstellung einer Cottage im Elisabethen Style nächst der kk. Villa zu Ischl, und einer eisernen Veranda.“

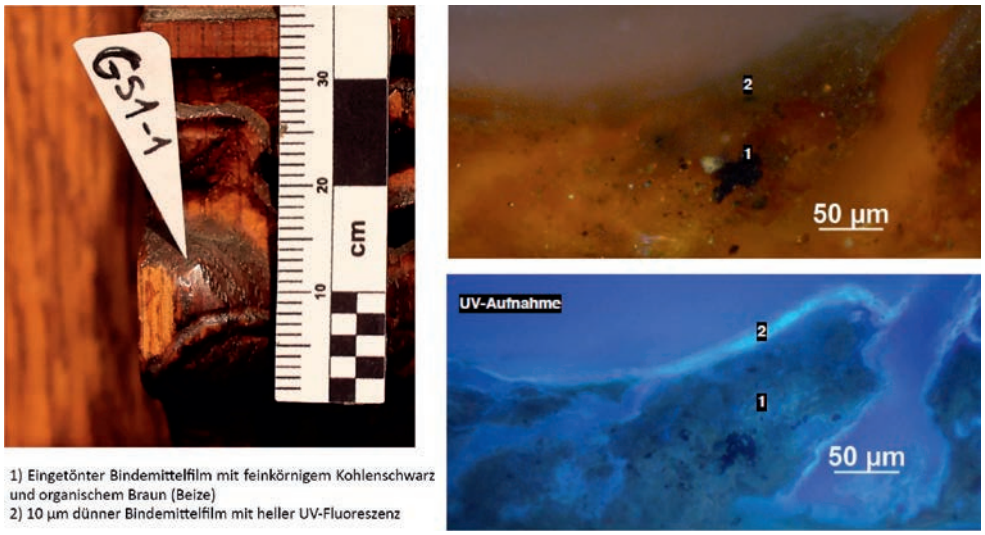


Abb. 13: Großer Salon, Türe, Entnahmestelle der Probe mit Mikroskopaufnahmen des Querschliffs unter Normal- und UV-Licht

und Art der ursprünglichen Oberflächenbehandlung herauszufinden, wurde eine Querschliffprobe an einer Tür des Großen Salons entnommen[8] (Abb. 13). Diese offenbarte bei Untersuchung mittels IR- oder Röntgenfluoreszenzanalyse eine Einfärbung der Oberfläche mit organischem Braun und einer Beimischung von Kohleschwarz.

Organische Farbstoffe lassen sich mit gängigen spektroskopischen Methoden wie IR- oder Röntgenfluoreszenzanalyse nur schwer identifizieren. Für eine präzisere Bestimmung wäre eine gaschromatographische Massenspektrometrie (GC-MS) erforderlich gewesen, diese wurde jedoch nicht vorgenommen. In Frage kommen historische Beizmittel wie Kasseler Braun oder pflanzliche Farbstoffe wie Alkannawurzel, Krappwurzel oder Rotholz.

In einer Rechnung des Tischlermeisters Heinrich Dübel ist ausdrücklich von der Technik des „*Öhlschleifens*“[9] die Rede. Weitere Vermerke sprechen davon, dass Teile der Ausstattung „*abgezogen und lakiert*“ wurden – mit „Abziehen“ war das Glätten der Holzoberfläche gemeint.[10] Da Schleifpapier zu dieser Zeit nicht gebräuchlich war, kamen Werkzeuge wie Ziehklingen, Schachtelhalme oder Bimsstein zum Einsatz beim Ölschliff in Verbindung mit rohem Leinöl oder Leinölfirnis. Beim Schleifvorgang verband sich der Holzstaub mit dem Öl zu einem feinen Schleifschlamm, der in die Poren eindrang und eine geschlossene Oberfläche erzeugte.

Diese Methode konnte auch zugleich zur Einfärbung genutzt werden: Pigmente oder Farbstoffe wurden dem Öl direkt beigemengt. Sollte dies beim Marmorschlössl der Fall gewesen sein, spricht vieles für den Einsatz von Alkannawurzel, da sie sich besonders gut in Öl löst. In zeitgenössischen Lieferverzeichnissen finden sich zudem Ockerpigmente, Leinöl, Firnis, Terpentin und „Frankfurterschwarz“ – ein feines Kohleschwarz, das sich analytisch in der Beizschicht nachweisen ließ. Ob sämtliche dieser Materialien tatsächlich Verwendung fanden, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit belegen. Klar ist jedoch: Die Eichenholzoberflächen wurden mit organischen Rot- bzw. Brauntönen eingefärbt – vermutlich im Zuge des Ölschliffs – und mit einem transparenten Firnis (möglicherweise Kopalharz) versiegelt.

Die in den weniger repräsentativen Bereichen eingesetzten Nadelholzelemente wurden durch eine lasierende Maserierung in hochwertiger Eichenoptik gefasst. Dabei kamen traditionelle Werkzeuge wie Pinsel, Kämme oder Schwämme zum Einsatz, mit denen in mehreren Schichten unterschiedlich gefärbte Lasuren aufgetragen wurden. Ziel war es, die charakteristische

8 Für einen sog. Querschliff wird ein kleines Probenstück entnommen, in Kunstharz eingebettet sowie plan geschliffen und poliert. Durch den Schnitt im rechten Winkel zur Oberfläche lassen sich die aufeinanderliegenden Schichten – etwa Holz, Grundierungen, Farbschichten und Überzüge – im Querschnitt sichtbar machen und unter dem Mikroskop analysieren.

9 Tischlermeister Heinrich Dübel 15.12.1859: „280‘ Mauerfries verziert samt Ecken und in der Höhe 2 Mittel Verbindungen, ebensolche Verbindungen in der Länge vertheilten Eichenholz sammt Öhlschleifen und Anmachen.”

10 Ausführung über den Aufbau der Wandvertäfelungen und Tischlerarbeiten im Herbst 1859 durch den bürgerlichen Tischler Heinrich Dübel gem. seiner Rechnung vom 28.11.1859: „An den 2 Thüren die Lesehnen die Stäbe abgenommen und an den Thüren angemacht, so wie auch die Querstäbe angemacht, die Thüren verbreitert, angeschlagen, Sokel herumgeführt, neue Schlagleisten, 7 Stk. Dachreiter gestochen, und ganz abgezogen und lakiert“.



Abb. 14: Erster Stock, Erkerfenster, Entnahmestelle der Probe mit Mikroskopaufnahme des Querschliffs

Struktur und Farbigkeit von Eichenholz illusionistisch nachzuahmen – eine gängige und kosteneffiziente Praxis im 18. und 19. Jahrhundert.

Querschliffanalysen an den Malschichten der Maserierung – an den Türen, Fenstern, Erkern und am Treppengeländer im Obergeschoss – zeigen mehrfache Überfassungen (Abb. 14). Die ursprüngliche, entstehungszeitliche Maserierung ist heute nur noch fragmentarisch unter späteren Überarbeitungen erhalten. Besonders auffällig ist der Nachweis von Titanweiß in den unteren Anstrichen einiger Fenster im Obergeschoss. Da dieses Pigment erst ab etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts gebräuchlich wurde, kann es sich dabei nicht um die originale Fassung handeln.

Insgesamt lassen sich bis zu vier Überfassungsphasen nachweisen. Mit jeder weiteren Schicht nahm die gestalterische Qualität der Maserierung sichtbar ab. Heute dominiert eine stark vereinfachte Fassung aus den 1970er Jahren, die die ursprüngliche Illusionswirkung vermutlich um einiges abschwächt.

Technik und Täuschung: Die Deckengestaltung im Großen Salon

Eine Sonderstellung innerhalb des gestalterischen Konzepts bildet die Decke des Großen Salons (Abb. 15 und 16) – ein Bauteil, das durch seine technische Umsetzung ebenso überrascht wie durch seine visuelle Wirkung. Der erste Eindruck einer reich mit Schnitzteilen verzierten Holzbalkendecke täuscht: Die Tragekonstruktion besteht aus Nadelholz, die vermeintlich geschnitzten Ornamente in den Zwischenfeldern sowie teilweise an den Trägern selbst wurden in Zinkguss gefertigt (Abb. 17). Aufgrund der hochwertigen Ausführung sowie der großen Entfernung zum Betrachter – die Decke befindet sich in über sechs Metern Höhe – ist die Imitation mit bloßem Auge kaum als solche zu erkennen. Der Einsatz von fabrikgefertigten Zinkgussteilen zeigt abermals, dass der Historismus nicht als bloße Kopie der Gotik zu verstehen ist, sondern als Hommage an eine vergangene Stilepoche, deren Formen mit der modernsten Technik der damaligen Zeit umgesetzt wurden. Rechnungen aus dem Jahr 1885 nennen die Firma



Abb. 15: Großer Salon, Decke vom Gerüst aus



Abb. 16: Großer Salon, Deckenuntersicht



Abb. 17: Großer Salon, Deckenuntersicht Detail, Hervorhebung der Zinkgusselemente

C. Mohrenberg's Witwe als Hersteller der Gussteile,[11] während die Fassung der Decke von Malermeister Josef Moser ausgeführt wurde.

Die Zinkgussteile und Nadelholzbalken wurden vermutlich mit einem ölhaltigen Bindemittel und Pigmenten maseriert (Abb. 18) sowie ausgewählte Bereiche der Decke farblich in Rot, Grün und Bronze akzentuiert. Für die Maserierung in Eichenoptik wurden hauptsächlich dunkle Erdtöne wie Rot- und Gelbocker verwendet. Das Rot basiert auf dem giftigen Zinnoberrot pur, während der Grünton aus einer Mischung von Chromgelb und Preußischblau besteht. Die Bronzierung setzt sich aus Messingflitter (90 % Cu, 10 % Zn) zusammen. Über den Farbschichten befindet sich ein hell fluoreszierender Firnis (Abb. 19). Bei der FTIR-Untersuchung zeigte sich die größte Übereinstimmung mit „Amber Varnish", also Bernsteinfirnis, mit möglicherweise etwas Bienenwachs und relativ hohem Silikatanteil. In einer Rechnung von Malermeister Josef Moser aus dem Jahr 1859 wird vermerkt: „*Es wurde nämlich im Salon, der Plafond neuerdings überlasuriert und mit Capallack überzogen. Ob das Gesims die Felder wiederum eichenartig gemacht,*



Abb. 18: Großer Salon, Deckenuntersicht, Detail in Eichenholzmaserierung



Abb. 19: Großer Salon, Deckenuntersicht unter Normal- und UV-Licht (bläulich fluoreszierender Firnis)

11 Die Firma C. Mohrenberg's Witwe war ein im 19. Jahrhundert in Wien ansässiges Unternehmen, das sich auf die Herstellung kunstgewerblicher Zinkgussteile spezialisierte.



Abb. 20: Großer Salon, Erhaltungszustand und exemplarische Schäden

die darauf gehörigen Verzierungen auch neu gestrichen und rot und grün aufgezogen, samt Grundieren der Seitenwände im Salon".[12]

Damit ist naheliegend, dass es sich tatsächlich um einen Kopalharzlack handelt (im Sinne eines unpigmentierten Kutschenlacks), traditionell hergestellt, indem Kopal in Leinölfirnis und Terpentinöl gekocht wurde. Wachs bzw. Silikat wurden vermutlich als Mattierungsmittel hinzugefügt. Kopal und Bernstein sind beides fossile Harze mit ähnlicher chemischer Zusammensetzung, sodass sich ihre IR-Spektren stark ähneln und eine sichere Unterscheidung in der Praxis oft schwierig ist. Bernstein ist mit einem Alter von etwa 30 bis über 100 Millionen Jahren deutlich älter und stärker polymerisiert als der meist nur einige hundert bis zehntausend Jahre alte Kopal. In der historischen Praxis wurde zwischen



Abb. 21: Großer Salon, Vertikalschiebefenster, provisorischer Verschluss mit Bolzen



Abb. 22: Großer Salon, Vertikalschiebefenster, rezenter Außenanstrich mit Runzeln

12 General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, Sonderreihe, Karton 31, Rechnung vom 08.10.1859 von Josef Moser, Malermeister: „Nachträgliche Maler und Anstreicher Arbeiten, in der A.h. k.k. Elisabethen Gottage"; Akt. Zahl 361.



Abb. 23: Links: Haupteingang mit Türe aus den 1960er Jahren. Rechts: Ursprüngliche Gestaltung der Haupteingangstüre auf einer Postkarte von 1929

beiden Materialien jedoch oft nicht klar unterschieden, da sie ähnliche Eigenschaften aufweisen und im Anwendungsbereich kaum differenziert wurden.

Erhaltungszustand, Authentizität und nachträgliche Veränderungen

Die wandfeste Ausstattung der Prunkräume befindet sich insgesamt in einem vergleichsweise guten und weitgehend authentischen Zustand. An der Eichenholzausstattung lassen sich lediglich kleinere Substanzverluste feststellen. Dazu zählen gelöste oder fehlende Schnitzteile, Risse infolge von Holzschwund, Ausbrüche sowie farblich nicht angeglichene Kittungen und unsachgemäße Ergänzungen (Abb. 20). Die Funktionalität der Vertikalschiebefenster ist teils stark eingeschränkt. Mehrere Flügel wurden zur Sicherung gegen Einbruch oder zum Versperren mit Schrauben oder Bolzen fixiert. Zudem ist der Seilzugmechanismus bei den meisten Fenstern defekt: Seile sind gerissen oder fehlen ganz, und auch die Haken zur Höhenfixierung sind nur noch teilweise vorhanden. Die Außenseiten der Fenster wurden in jüngerer Zeit mit einem deckenden rotbraunen Kunstharzanstrich versehen – vermutlich ein Alkydharzlack. Die ehemals vermutlich holzsichtigen Elemente im Bereich der Prunkräume präsentieren sich nun mit einer opaken Oberfläche. Da einige Fenster und Türen im geschlossenen Zustand gestrichen wurden, kam es stellenweise zu Verklebungen, die die Funktion beeinträchtigen. Der Lackauftrag ist zum Teil zu dick ausgeführt, was zu Runzelbildung führte. Unter dem jüngeren Anstrich konnte eine unpigmentierte Ölschicht nachgewiesen werden, die mit hoher Wahrscheinlichkeit die ursprüngliche Oberfläche darstellt und bei zukünftigen Restaurierungsmaßnahmen wieder freigelegt werden soll.

Das originale Eingangsportal wurde Mitte des 20. Jahrhunderts durch eine vereinfachte Neufassung ersetzt. Eine Postkarte aus dem Jahr 1929 dokumentiert die ursprüngliche Gestaltung mit Maßwerkverglasung (Abb. 23). Eine Rekonstruktion zur Wiederherstellung des historischen Erscheinungsbilds ist geplant und wurde bereits vom Pächter, der OÖ Landes-Kultur GmbH, in Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt initiiert.

Ein großer Teil der Nadelholzelemente der Funktionsräume und im Obergeschoss stammt nicht mehr aus der Erbauungszeit des Marmorschlössls. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – vermutlich gegen Ende der 1970er Jahre – wurden mehrere originale Fenster vollständig durch Verbundfenster ersetzt, auch einige Türblätter fehlen. Die neuen Bauteile wurden in Anlehnung an die historische Gestaltung mit einer Maserierung in Eichenoptik versehen. Im Zuge dieser Maßnahmen wurden offenbar auch noch vorhandene Originalfassungen überarbeitet bzw. überfasst. Die jüngeren Eingriffe mit harzhaltigen Lacken führten zu erhöhter Spannungsbildung innerhalb der Malschicht, was



Abb. 24: Erster Stock, maserierte Ausstattungselemente. Links: Sehr grobe Ausführung der rezenten Maserierung. Rechts: Abplatzende Farbschollen an der Maserierung

in mehreren Bereichen zu schollenförmigen Abplatzungen und lokalem Malschichtverlust führte (Abb. 24). Hier ist ein zeitnahes Festigen der Malschichten notwendig, um noch vorhandene historische Substanz zu erhalten.

Fazit

Die wandfeste Holzausstattung des Marmorschlössls vereint künstlerische Raffinesse mit technischer Innovation. Die gezielte Kombination von massivem Eichenholz in den Prunkräumen und illusionistisch gefasstem Nadelholz in den Funktionsbereichen offenbart ein durchdachtes gestalterisches Hierarchiekonzept. Die Dokumentation der ursprünglichen Techniken und des aktuellen Erhaltungszustands bildet die Grundlage zukünftiger Erhaltungs- und Restaurierungsmaßnahmen zur Bewahrung dieses kulturhistorischen Erbes.

Ulrike Palm

Materialität folgt der Funktion

Konservierung und Restaurierung eines Tischs und zweier Sessel aus dem Marmorschlössl im Spiegel ihrer historischen und stilistischen Kontexte

Materiality follows function: conservation and restoration of a table and two armchairs from the "Marmorschlössl" – the famous "Marble Palace" located in the Austrian town of Bad Ischl – in their historical and stylistic contexts
This article focuses on a table and two armchairs in a neo-Gothic style, which are being analysed and restored in the studios of the Federal Monuments Office (Bundesdenkmalamt). Their creation, craftsmanship and integration into the holistic concept of the Marble Palace are examined with regard to their historical, stylistic and functional significance on the basis of contemporary sources and current art-technological studies. Based on the principle of "form follows function" – as formulated by Horatio Greenough in 1852 – the extent to which the materiality and design of this furniture allow conclusions to be drawn about its original function and intended effect in an imperial living environment of the 19th century shall be the subject of analysis. The work reveals that the furniture is not an expression of individual taste, but part of a well thought-out, representative overall work of art that corresponds to the prevailing social ideals of the era. The underlying objective of these restorative efforts is, therefore, orientated towards a museum presentation as part of the historical ensemble and not towards a renewed use as an object of utility. It becomes clear how interdisciplinary cooperation, careful documentation and a concept of measures tailored to the ensemble contribute to a sustainable restoration approach that fulfils both museum and monument conservation requirements.

Das Prinzip „Form follows function" und seine Übertragbarkeit auf historische Möbel

Das Prinzip „*Form follows function*", erstmals 1852 vom amerikanischen Bildhauer Horatio Greenough formuliert,[1] postuliert, dass sich die äußere Form eines Gegenstandes aus dessen Funktion herleiten soll. Umgekehrt lässt sich aus der Form eines gestalteten Objekts auf dessen Zweck schließen. Während Greenough dieses Konzept ursprünglich im Kontext der organischen Architektur entwickelte, stellt sich die Frage, inwiefern sich dieses Prinzip auch auf die Möbel des Marmorschlössls in Bad Ischl übertragen lässt. Ziel dieses Beitrags ist es, anhand der Materialität und Formgebung eines Salontisches (Abb. 1) und zweier Sessel (Abb. 2 und 3) aus dem Marmorschlössl zu untersuchen, inwiefern diese Möbel Rückschlüsse



Abb. 1: Salontisch aus dem Marmorschlössl, Heinrich Dübell, 1858/59, 78 x 115,5 ø cm, Zustand vor der Restaurierung

1 Horatio Greenough, Form and Function: Remarks on Art, New York 1852, S. 15–23 (Greenough 1852).



Abb. 2: Sessel mit hoher Rückenlehne (1) aus dem Marmorschlössl, Josef Hassa, (später „Josef Hassa &. Söhne, k.u.k Möbel-Fabrikant"), 1858, 145 x 58 x 62 cm. Zustand vor der Restaurierung



Abb. 3: Sessel mit hoher Rückenlehne (2) aus dem Marmorschlössl, Josef Hassa, (später „Josef Hassa &. Söhne, k.u.k Möbel-Fabrikant"), 1858, 145 x 58 x 62 cm. Zustand vor der Restaurierung

auf ihre Funktion und die intendierte Wirkung im Kontext der kaiserlichen Wohnkultur des 19. Jahrhunderts zulassen. Außerdem werden die kunsttechnologische Untersuchung und die Restaurierzielfindung der Objekte beleuchtet.

Möblierung und Formgebung als Ausdruck gesellschaftlicher Normen

Die Einrichtung eines kaiserlichen Cottages in der Mitte des 19. Jahrhunderts war keineswegs eine Frage des Zufalls oder ausschließlich individuellen Geschmacks: Zeitgenössische Literatur und Kunstausstellungen gaben klare Richtlinien vor, was als angemessen galt. Dabei dominierte der neogotische Stil, inspiriert vom traditionsreichen englischen Landhaus.[2] Die Gotik wurde im 19. Jahrhundert romantisiert und als Verbindung von Kunst und Natur verstanden, als Ausdruck einer Sehnsucht nach einem einfachen, gesunden Leben und der „*guten alten Zeit*".[3] In der Folge wurde versucht, ein Stück dieses Geistes in die Gegenwart zu holen und das eigene Heim dementsprechend – oder vielmehr einer idealen Vorstellung der Gotik entsprechend – zu gestalten.

Im Gegensatz zur schlichten und eher rustikalen Ausführung originaler gotischer Möbel zeichneten sich neugotische Möbel durch eine deutlich abweichende Herstellungsweise aus. Anstatt bestehende gotische Möbelstücke als Vorbild zu nehmen, griff man auf charakteristische Formen und Ornamente aus der gotischen Kunst und Architektur zurück, interpretierte diese neu und kombinierte sie zu eigenständigen, neuen Möbelentwürfen. Neogotische Möbel stellen allerdings keinen Rückschritt der kunsthandwerklichen Entwicklung dar, sondern sind als eine Hommage an eine Ära zu verstehen, deren Stilelemente auf innovative Weise neugestaltet wurden, um nun einzigartige Möbel von bisher nicht gekanntem Ausdruck zu gestalten. Dabei wurden auch Objekte, die in der Gotik noch nicht als solche existierten, im gotischen Stil gefertigt – so etwa z. B. Sofas, Standuhren, Schreibsekretäre und Spiegelrahmen.[4]

Der deutsche Architekt Georg Gottlob Ungewitter beschreibt den neuen Einrichtungsstil im Vorwort zu seinen *Entwürfen zu gothischen Möbeln* folgendermaßen: „*Was man heut zu Tage meistentheils unter der*

2 Hermann Muthesius, Das englische Haus, Bd. 1–3, Berlin 1904–1905, S. 28–45 (Muthesius 1904–1905).
3 Wolfgang Brönner, Die Neugotik in Deutschland, München 1977, S. 12–18 (Brönner 1977).
4 Claudia Grund, Deutschsprachige Vorlagenwerke des 19. Jahrhunderts zur Neuromanik und Neugotik. Eine kritische Bibliographie auf der Grundlage der Bestände der Universitätsbibliothek Eichstätt, Wiesbaden 1997 (Grund 1997).

Bezeichnung gothische Möbel fertigen sieht, das unterscheidet sich in der ganzen Construction durchaus nicht von den modernen. Man ist nur bestrebt, die völlige Nüchternheit dieser letztern durch allerlei gothisirendes Zierwerk zu verdecken.“[5] Allerdings sollte der Zierrat nie die Funktion eines Möbelstückes beeinträchtigen: „*Bei einem jeden Hausgeräth sind zwei Bedingungen zunächst zu erfüllen: die Bequemlichkeit der Benutzung, und eine, durch richtige Verwendung und Behandlung des Materials zu erzielende möglichste Dauerbarkeit.*“[6]

Fach- und Musterbücher entstanden für verschiedene Zielgruppen. Sie illustrieren detailliert, wie eine angemessene Einrichtung auszusehen hatte, und gaben insbesondere für Tischler Gestaltungsvorgaben für Möbel im neogotischen Stil[7] (Abb. 4). Derartige Vorbilder prägten sowohl die raumgebundene Ausstattung als auch die Möblierung des Marmorschlössls in Bad Ischl – wie etwa der Salontisch und die zwei Sessel, die derzeit in den Ateliers des Bundesdenkmalamts kunsttechnologisch untersucht, konserviert und restauriert werden. So zeigen einige Mustertafeln in Ungewitters Werk gestalterische Elemente, die in ähnlicher Weise auch beim Salontisch bzw. den Sesseln zu sehen sind.[8] Wie auch in der Gotik prägen geometrische Formen oder aber von der Pflanzenwelt inspirierte Elemente die Zierrate. So wurden etwa die Blatt- und Rankschnitzereien in der Form von stilisierten Akanthusblättern realisiert. Architektonische Elemente wie Maßwerk, eckige und gedrehte Säulen zitieren die gotische Formensprache (Abb. 5).

Der Tisch aus dem „Kleinen Salon“

Der „Kleine Salon“ ist Teil der kaiserlichen Gemächer des Marmorschlössls. Im Vergleich zum benachbarten Festsaal, dem „Großen Salon“, ist er schlichter, jedoch ebenfalls als einheitliches Gesamtkunstwerk der Neogotik gestaltet. Der Raumeindruck wird durch geschnitztes gotisches Blendmaßwerk an den Türen, Stuckfriese in gotischem Dekor und einen Kachelofen im eklektizistischen Stil geprägt. Es existieren keine Aufnahmen des Arbeitszimmers, jedoch gibt Peter Paul von Radics 1871 eine detaillierte Beschreibung dieses Raumes: „*Das Arbeitszimmer Ihrer Majestät der Kaiserin, ebenfalls mit rothen Tapeten und Getäfel an Thüren und Fenstern, ist mittelgross und mit eleganter Einfachheit eingerichtet. Im Hintergrunde ein runder Tisch mit prachtvollem Teppich darauf (in türkischem Geschmack), ein rothbrauner Sammtdivan und Sesseln ringsum, und vorne am Fenster ein Schreibtisch aus Palisanderholz und ein Rohrlehnstuhl mit Sammtpol-*

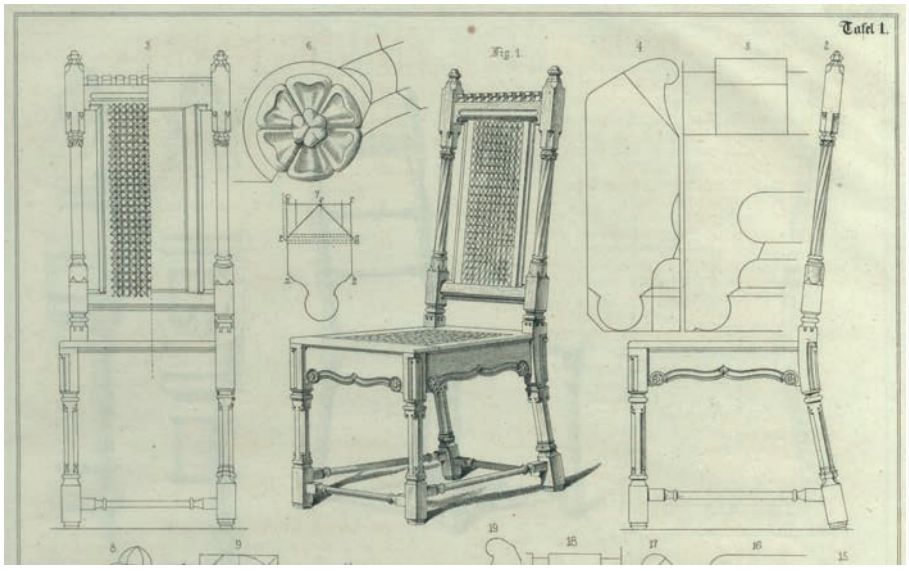


Abb. 4: Ausschnitt aus der Bildtafel Nr. 1 im Musterbuch Georg Gottlieb Ungewitters, 1852



Abb. 5: Salontisch, Detail, die Aufnahme des Tischbeins zeigt gotisierende Elemente wie etwa Rankenschnitzereien und Maßwerk

5 Georg Gottlob Ungewitter, Entwürfe zu gothischen Möbeln, 2. Aufl., Glogau 1852, Vorwort, o. S. (Ungewitter 1852).
6 Ebenda.
7 Ebenda, S. 3–12.
8 Ebenda, Tafeln 1, 4 und 10, o. S.

stern auf den Armlehnen – dies die ganze Einrichtung dieses Gemaches.“[9] Das nach Osten ausgerichtete große Erkerfenster sorgt für optimalen Lichteinfall am Morgen und Vormittag – wohl eine bewusste architektonische Entscheidung, die den Tagesablauf der Kaiserin widerspiegelt. Diese begann ihren Tag früh mit Sprachstudien, die während ihrer etwa zweistündigen Haarpflege stattfanden.[10] Dabei spielte der Tisch eine zentrale Rolle: Die Kaiserin, in einen weißen Spitzenmantel gehüllt, saß in der Raummitte, der Tisch war mit einem weißen Tuch bedeckt, und die Friseurin Franziska Feifalik widmete sich der Haarpflege.[11]

Der Kunsttischler Heinrich Dübel

Der neogotische Tisch unterscheidet sich in seiner Herstellung deutlich von den einfachen, rustikalen gotischen Möbeln des Mittelalters. Es handelt sich hier um einen aufwendig gestalteten Säulentisch mit dreispeichiger Basis, runder Tischplatte und reichlich verziertem Schaft.[12] Über den ausführenden Handwerker geben Rechnungen Aufschluss. Dieser war kein Unbekannter: Heinrich Dübel, ein renommierter Wiener Kunsttischler, war bereits für das Kaiserhaus tätig gewesen, beispielsweise mit Neorokoko-Möbeln für das Appartement der Kaiserin in der Amalienburg der Wiener Hofburg.[13] In den folgenden Jahren machte er sich einen Namen. So lobte etwa die Zeitung „Das Vaterland“: „*Herr Dübel ist gegenwärtig wohl der erste Möbeltischler in Wien, sowohl der kaiserliche Hof als hervorragende Private haben große Bestellungen bei ihm gemacht.*“[14] Den Auftrag für die Arbeiten im Marmorschlössl dürfte er in den späten 1850er Jahren bekommen und bis 1860 daran gearbeitet haben. Hier arbeitete Dübel entsprechend der als angemessen betrachteten Stilrichtung natürlich in neogotischem Stile. Der in diesem Beitrag behandelte Tisch wird in einer Rechnung vom 28. November 1859 explizit genannt: „*1. Ein Salontisch v. ganz massiv Palisanderholz in Öhl geschliffen, 3‘6“ im Durchmesser, reich verziert, samt Bildhauerarbeit – 300 fl.*“[15] Das hier erwähnte Verfahren des Ölschliffs diente der weiteren Veredelung der Holzoberfläche und der Betonung der Maserung des Palisanderholzes. Durch das Auftragen von Leinöl und das Schleifen mit Bimsstein wurde die Farbigkeit vertieft. Dem Öl konnten Farbstoffe wie das Farbharz Drachenblut oder Farbpigmente beigemischt werden, um eine noch größere Brillanz zu erzielen. Anschließend wurde die Oberfläche mit einer Schellackpolitur versehen, die einen glatten, glänzenden Abschluss bildete und heute in der UV-Aufnahme als orangefarbene Fluoreszenz zu sehen ist. Die heute außerdem sichtbare grünlich-weißlich fluoreszierende Schicht stammt vermutlich aus späteren Oberflächenbehandlungen oder Pflegeprodukten und ist auch an anderen Holzflächen im Marmorschlössl nachweisbar (Abb. 6).[16]

Dübel war nicht nur für den Tisch verantwortlich: In der „Zusammenstellung der Ausgaben zur Herstellung einer Cottage“ ist im Dezember 1858 der außergewöhnlich hohe Betrag von 36.120 fl[17] (heute etwa € 545.960,–) verzeichnet. Dies entspricht einem Fünftel der Gesamtkosten für die Errichtung des Cot-

9 Peter Paul von Radics, Die Cottage Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin in Ischl, in: Peter Paul von Radics, Quellenstudien. Alte und neue Culturbilder von Oesterreichs Alpenbädern und Alpenseen, Wien 1881, S. 107–114 (Radics 1881), zit. nach Unveröffentlichtes Manuskript: Daniel Resch, Von „Weinguirlanden“ und ausgestopften Schwänen – Gestaltung und Einrichtung der Innenräume des Cottage, in: Alfred Weidinger (Hg.) / Markus Kristan / Daniel Resch, Kaiserin Elisabeths Cottage – Das Marmorschlössl im Kaiserpark von Bad Ischl, 2023, o. S. (Resch 2023a).

10 Resch 2023a, o. S.

11 Ebenda.

12 Kerstin Fischbacher, Kunsttechnologische Untersuchung und Restaurierung eines Tischs und zweier Sessel aus dem Marmorschlössel, unveröffentlichter Restaurierbericht 2024, S. 17 (Fischbacher 2024).

13 Unveröffentlichtes Manuskript: Daniel Resch, Der bürgerliche Tischlermeister Heinrich Dübel, in: Alfred Weidinger (Hg.) / Markus Kristan / Daniel Resch, Kaiserin Elisabeths Cottage – Das Marmorschlössl im Kaiserpark von Bad Ischl, 2023, o. S. (Resch 2023b).

14 Das Vaterland, 23.03.1864, o. S., zit. nach Resch 2023b, o. S.

15 General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, Sonderreihe, Karton 31, Rechnung vom 28.11.1859 von Heinrich Dübel, Tischler: „Verzeichnis von Heinrich Dübel. bürgerl. Tischlermeister. Margarethen, Schlossgasse No 8. für die k. k. Elisabethen Cottage in Ischl gelieferte Tischlerarbeiten.“ Akt. Zahl 274, zit. nach Resch 2023b, o. S.

16 Fischbacher 2024, S. 5.

17 Vgl. General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, Sonderreihe, Karton 31, „Zusammenstellung der Ausgaben zur Herstellung einer Cottage im Elisabethen Style nächst der kk. Villa zu Ischl, und einer eisernen Veranda.“, zit. nach Resch 2023b, o. S.



Abb. 6: Salontisch, UV-Aufnahme, unter UV-Strahlung werden unterschiedlich fluoreszierende Überzüge sichtbar wie etwa Schellack (orange) und sekundäre grünlich-weißlich fluoreszierende Schichten (vermutlich Rückstände von Pflegeprodukten)

tage mit 132.973 fl.[18] Dieser Betrag verdeutlicht das Auftragsvolumen Dübels, der auch für die Fertigung der künstlerisch herausragenden Wandvertäfelungen in den beiden bedeutenden Repräsentationsräumen bis hin zu Retirade und Vorhangstangen verantwortlich war, was die Theorie einer geschlossenen künstlerischen Gesamtgestaltung untermauert.[19]

Ein weiteres interessantes Detail der Rechnung ist der Vermerk, dass der Tisch massiv aus Palisander gefertigt sei. Sicherlich sollte damit die Hochwertigkeit eines Objekts betont werden, das einer Kaiserin würdig ist. Die aktuellen kunsttechnologischen Untersuchungen haben jedoch ergeben, dass diese Aussage nicht durchgängig zutrifft. So besteht etwa die Tischbasis aus einer dreispeichigen Konstruktion aus Nadelholz, die mit Tropenholz (verm. Palisanderart) verkleidet ist. Eine massive Eichenholzplatte (natur, nicht gebeizt), deren Oberseite mit Palisanderfurnier versehen ist, bildet die Tischplatte. Sie wird von Konsolarmen aus gebeiztem Nadelholz gestützt (Abb. 7).[20] Aus heutiger Sicht schmälert die Verwendung unterschiedlicher Holzarten den künstlerischen Wert des Objekts nicht. Der Salontisch, von einem ausgesuchten Kunsttischler in Wien aufwendig gefertigt, entspricht in Form und Gestaltung dem Status und den Ansprüchen einer Kaiserin an ein Möbelstück an der Schnittstelle zwischen Repräsentation und privatem Rückzugsort.

Heute ist der Salontisch vollständig erhalten und befindet sich in einem vergleichsweise guten Zustand. Die Beschädigungen konzentrieren sich auf die Tischplatte. Die massive Eichenholzplatte hat durch Quellen und Schwinden mehrere Risse entwickelt, die auch das darauf applizierte Palisanderfurnier beschädigt haben. Frühere Reparaturen, bei denen die Risse ausgespänt wurden, haben sich durch klimatische Veränderungen erneut geöffnet und das Schadensbild wieder sichtbar gemacht. Es zeigen sich mehrere Risse von 1–2 mm



Abb. 7: Salontisch, Kartierung der verwendeten Holzarten im Bereich des Tischbeins, rot: Palisander; gelb: Nussholz, gebeizt; blau: Eichenholz; orange: Fichte/Tanne

18 Monika Oberhammer, Von der kaiserlichen Villa in Ischl, in: Alte und Moderne Kunst XXI, Heft 147, 1976, S. 25, zit. nach Unveröffentlichtes Manuskript: Daniel Resch, Die Lieferanten und Kunsthandwerker der Interieurs – eine unbekannte Ausstattungsgeschichte, in: Alfred Weidinger (Hg.) / Markus Kristan / Daniel Resch, Kaiserin Elisabeths Cottage – Das Marmorschlössl im Kaiserpark von Bad Ischl, 2023, o. S. (Resch 2023c)

19 Ebenda, o. S.

20 Fischbacher 2024, S. 21.

Größe entlang der Hauptspaltrichtung, die teilweise durch die massive Eichenholzplatte oder das Palisanderfurnier auf der Oberseite führen. Die Ursache für diese Risse liegt im „Sperren" der natürlichen Quell- und Schwindbewegung des Holzes durch die Befestigung der Platte an der Unterkonstruktion.[21] Die Restaurierung umfasst die Reduzierung des Oberflächenschmutzes und das Einpassen von Intarsien in den optisch auffällig klaffenden Rissen der Tischplatte. Außerdem werden kleinere Retuschen an verblichenen Bereichen, Kittungen und Ergänzungen durchgeführt und die Politur bzw. der Firnis regeneriert sowie aufstehende Furnierbereiche niedergelegt.[22]

Neogotik als Ausdruck von Status und Repräsentation

Im sogenannten „Großen Salon", dem repräsentativen Prunkstück des Marmorschlössls, dominieren ebenfalls neogotische Ausstattungselemente, darunter beschnitzte Wandvertäfelungen sowie reliefierte und plastische Darstellungen von Rittern und Heiligenfiguren – ganz im Sinne der mittelalterlichen Erzähltradition, wie sie im 19. Jahrhundert idealisiert wurde. Auch hier liefert Radics einen Eindruck der ursprünglichen Möblierung: „*Im grossen Salon […] sieht man, und zwar inmitten prachtvoller Garnituren rothbrauner Sammtmöbel, die Tische mit Holzschnitzereien von der vorgeschrittensten Kunstindustrie, zu beiden Seiten derselben, je an einem Fenster, stehen kleine Tischchen und Sessel für die ‚kaiserlichen Kinder'*".[23] Die im folgenden behandelten Sessel werden explizit im Inventar von 1902 als „*Sessel, von Palisanderholz, mit hoher Lehne, Sitz u. Lehne mit rothem Sammt*"[24] erwähnt. Ihre Herstellung und damit auch der ausführende Kunsttischler ist durch eine Rechnung der „Kaiserl:königl:landesbefugte[n] Tapezier-Waaren-Fabrik des Josef Hassa" vom 6. Dezember 1858 dokumentiert. Diese listet auf: „*12 Sesseln mit hohen Lehnen nach Zeichnung für Tischler und Bildhauer samt allen Holz-Material nach mündlicher Bewilligung des H. Architekten – 140,– 1680,– // Stoff und Arbeit dazu wie Roßhaar, Polsterung, Leinwand, Nägel, Spagat, Gurten, Leder zu jedem Sessel, und im Ganzen 54 Ellen roten Samt dazu à 3f45 samt Franzen – 382,30.*"[25]

Bemerkenswert ist der Verweis auf die mündliche Genehmigung eines Architekten. Gemeint ist wohl Johann Smattosch, der in den Kostenlisten sowie in den Akten der kaiserlichen Residenz in Ischl wiederholt aufscheint und der auch später laufend in den Akten der kaiserlichen Residenz in Ischl aufscheinen wird.[26] Hier zeigt sich das für den Hof und aristokratische Familien übliche Bestreben, aus allen Bereichen nur die besten und qualitativ hochwertigsten Entwerfer, Kunsthandwerker und Lieferanten zu beauftragen und dies durch eine Kontrollinstanz zu gewährleisten. Die zentrale Qualitätskontrolle sicherte eine angemessene Ausführung des eines ins Detail durchdachten Gesamtkunstwerks.

Die in der Rechnung erwähnten Sessel sind noch heute erhalten (Abb. 8), zwei der Sessel werden gegenwärtig in den Ateliers des Bundesdenkmalamts restauriert. Die vierbeinigen Sessel auf kleinen Lenkrollen zeichnen sich durch ihre hoch aufragenden Formen, Blattrankenschnitzereien, kleine Kapitelle und umlaufende Friese aus. Die mit rotem Samt tapezierten Polsterflächen werden durch ein dünnes goldenes Metallband optisch aufgewertet. Sesselbeine, Rückenlehne und die geschnitzten Verzierungen sind aus einem dunklen Tropenholz (Vollholz, verm. Palisander) hergestellt. Die Konstruktion ist überwiegend aus Rotbuchenholz gefertigt.[27] Die Polsterung ist in traditioneller Weise handgepolstert mit Rosshaarfüllung ausgefüllt und wurde im Sitzbereich auf dem umlaufenden Rotbuchenholzrahmen mit Nägeln befestigt. Als Bezugsstoff wurde tiefroter Flor verwendet, der auf der Ober- und Unterseite der umlaufenden Feder des Rotbuchenholzrahmens mit geradlinigen Nagelbändern aus Messing fixiert ist. Von den in der Rechnung erwähnten „*Franzen*" sind keine Reste nachzuweisen.

---

21 Fischbacher 2024, S. 21.
22 Fischbacher 2024, S. 22.
23 Radics 1881, S. 107–114, zit. nach Resch 2023a, o. S.
24 Inventar 4; 5169 (C30) – 5180 (C41), zit. nach Resch 2023a, o. S.
25 General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, Sonderreihe, Karton 31, Rechnung vom 06.09.1858 von Josef Hassa, Tapezierer: „Kaiserl:königl:landesbefugte Tapezier-Waaren-Fabrik des Josef Hassa fr: Sr. k. k. ap. Majestät für die Villa Ischl gelieferte Tischler et Tapezier-Arbeit"; Akt. Zahl 348, zit. nach Resch 2024, o. S.
26 Vgl. hierzu General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, Sonderreihe, Karton 31, „Zusammenstellung der Ausgaben zur Herstellung einer Cottage im Elisabethen Style nächst der kk. Villa zu Ischl, und einer eisernen Veranda."; 1858 verzeichnet mit „*Smartosch*" sowie General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, Sonderreihe, Karton 31; Dort findet sich ein zusammengefasstes Aktenkonvolut mit der Restaurierung und Umgestaltung der Kaiservilla zwischen 1872–1874. Als führender Architekt wird dort immer wieder Johann Smattosch genannt, zit. nach Resch 2023c, o. S.
27 Fischbacher 2024, S. 13.



Abb. 8: Sesselgruppe aus dem Marmorschlössl in Bad Ischl im Depot der OÖ Landes-Kultur GmbH, Zustand vor der Restaurierung

Für die Konservierung und Restaurierung wurde ein besonders gut erhaltener sowie ein nur mehr fragmentarisch erhaltener Sessel ausgewählt. Ziel war es, ein möglichst breites Spektrum an konservatorisch-restauratorischen Fragestellungen exemplarisch zu behandeln, um ein Vorbild für die weiteren Sessel der Gruppe liefern zu können. Dabei diente der gut erhaltene Sessel als Referenzobjekt und Vorbild bei der Diskussion und Entscheidung für die zu ergänzenden Elemente am schlecht erhaltenen Sessel.

Im Zuge der restauratorischen Entscheidungsfindung wurden zwei unterschiedliche Herangehensweisen abgewogen: zum einen die Ergänzung der fehlenden Schnitzteile mit einem modernen Werkstoff wie Epoxidharz, zum anderen eine Rekonstruktion aus Palisander unter Anwendung traditioneller Schnitztechniken. Die Verwendung von Epoxidharz ermöglicht eine deutlich sichtbare Differenzierung zwischen Original und Ergänzung, die sekundäre Eingriffe ablesbar macht. Zudem zeichnet sich das Material durch hohe Stabilität, Langlebigkeit und – je nach Ausführung – potenzielle Reversibilität aus. Allerdings kann eine farblich und strukturell angepasste Ausführung zwar ein harmonisches Gesamtbild erzeugen, bleibt jedoch in ihrer optischen Wirkung begrenzt, da Reflexionen und Tiefenwirkung von Holz nicht vollständig nachgebildet werden können. Demgegenüber steht die möglichst originalgetreue Rekonstruktion fehlender Elemente mit Palisander, ausgeführt durch einen Bildhauer mit traditionellen Techniken. Dieser Ansatz betont die handwerkliche Qualität und die ästhetische Kontinuität des Objekts. Dieses Vorgehen ermöglicht, die ursprüngliche Materialität und die repräsentative Wirkung des Möbelensembles in seinem historischen Kontext wiederherzustellen. Letztlich wurde der zweite Ansatz gewählt, da er nicht nur die historische Integrität wahrt, sondern auch dem hohen kunsthandwerklichen Anspruch des Objekts gerecht wird. Gleichzeitig bleibt die Objektgeschichte durch dokumentierte Eingriffe nachvollziehbar. Die geschnitzten Ergänzungsteile werden farblich an den Bestand angepasst, verleimt und, wo notwendig, mit dem Original verdübelt. Gebrochene Originalteile werden ebenfalls verleimt, kleinste Fehlstellen und Risse werden gekittet und retuschiert. Außerdem wird die Politur regeneriert. Die ursprüngliche Polsterung wird gereinigt und wiederverwendet, der durch Lichtalterung verblasste Flor wird jedoch durch einen neuen Mohair-Flor ersetzt. Für die Tapezierung konnte ein ähnlicher Velours aus Mohair mit Baumwollgrund gefunden werden, dessen Farbton durch Einfärben an den Bezugsstoff des besser erhaltenen Sessels angepasst wird. So wird ein gealterter, aber nicht vollständig verblichener Zustand erreicht. Außerdem werden die Lenkrollen aus Messing bzw. Horn wie auch die Nagelbänder passgenau rekonstruiert und patiniert, um dem Bestand so genau wie möglich zu entsprechen.[28] Bei dem weniger beschädigten Sessel wird angepasst analog verfahren.

28 Fischbacher 2024, S. 17 f.

Zusammenfassung und restauratorische Zielsetzung

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass weder die Materialität noch die Form der Möbel im Marmorschlössl auf individuellen Geschmack oder die Handschrift eines einzelnen Kunsttischlers zurückzuführen sind. Vielmehr sind sie Teil eines exklusiven und durchdachten Gesamtkonzepts, das die Vorstellungen einer Epoche widerspiegelt: Wie sollte sich die gesellschaftliche Elite einrichten, um sich in ästhetisch ansprechender Umgebung aufzuhalten, zu erholen und zugleich zu repräsentieren? Die Möbel sind Ausdruck eines gesellschaftlichen Ideals und keineswegs bloß funktionale Gebrauchsgegenstände. Diese Erkenntnisse sind für die Festlegung des Restaurierziels von zentraler Bedeutung. Die Möbel, die zuvor in Privatbesitz waren, sollen künftig wieder im Marmorschlössl ausgestellt und als Teil des historischen Gesamtkunstwerks wahrgenommen werden. Die Nutzung der Möbel ist dabei ausgeschlossen. Das Restaurierziel ist somit ein vollständiger, gepflegter und repräsentativer Zustand mit dem Fokus auf den handwerklichen Wert und die historische Integrität der Objekte. Die restaurierten Möbel sollen nicht nur als Einzelstücke, sondern als integraler Bestandteil eines künstlerisch und kulturell bedeutenden Gesamtkunstwerks wahrgenommen werden. So wird das Marmorschlössl nicht nur als historischer Ort, sondern als lebendiges Zeugnis einer Epoche und ihrer Ideale erlebbar.

Petra Weiss

Adalbert Stifter

Spätromantiker? Stilreiner Neugotiker? Erster wissenschaftlicher Konservator?

Adalbert Stifter: Late Romantic? Purely Neo-Gothic in style? The first scientific curator?
Adalbert Stifter was not only a writer, but also a pioneer of Austrian heritage conservation. This article takes a comprehensive look at his work as state conservator for Upper Austria from 1853 onwards, drawing on key projects – such as the restoration of the "Kefermark" altarpiece or the churches in Braunau and Steyr – to illustrate Stifter's forward-looking, almost modern approach: from his assessment and concept development, to preventive conservation approach. Influenced by the romantic sphere surrounding Anton Ritter von Spaun, he combined an emotional view of art with a systematic approach. Stifter's work thus represents an important and hitherto underestimated chapter, both in terms of Austrian cultural history and early institutional monument preservation.

Der 1805 im südböhmischen Horní Planá (Oberplan) geborene und 1868 in Linz verstorbene Adalbert Stifter zählt zu den bedeutendsten österreichischen Schriftstellern des Biedermeier. Der Denkmalpflege ist er neben seinen Tätigkeiten als Pädagoge, Maler und Konservator für Oberösterreich ein Begriff. Seine genauen wissenschaftlichen Forschungsansätze und Handlungsweisen in Verbindung mit seiner Rolle als Landeskonservator sind bis dato kaum erforscht beziehungsweise subsumierend betrachtet worden. Wilfried Lipp hat zwar in mehreren Aufsätzen Stifters Freundeskreis und sein philosophisches Umfeld eingehend betrachtet, inwieweit dies aber direkten Einfluss auf sein Handeln hatte, blieb bisher unaufgearbeitet.[1] Am umfassendsten widmete sich bisher Otto Jungmair Adalbert Stifter und seiner Tätigkeit als Denkmalpfleger.[2] Die 1973 erschienene Publikation gibt einen sehr detaillierten Überblick zu all jenen Restaurierungen und Konservierungen, die Stifter beschäftigten. Nach mehr als 50 Jahren soll der vorliegende Beitrag Anstoß sein, sich Adalbert Stifter zeitaktuell als Denkmalpfleger zu nähern.

Adalbert Stifter wurde am 15. Dezember 1853 zum Konservator für Oberösterreich ernannt. Der Vorschlag zu seiner Ernennung geht vermutlich auf den ihm freundschaftlich verbundenen Regierungsrat Josef Arneth, der als Mitglied und Vertreter der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in die Leitung der Zentralkommission berufen worden war, zurück: „*Die Centralcommission erblickt in Ew. einen ebenso verdienstvollen, als eifrigen Forscher, und einen gleich ausgezeichneten Beschützer der vorhandenen historischen Denkmale und der Überreste alter Kunstbildung.*"[3]

In Oberösterreich bildete sich ein romantischer Kreis um Anton Ritter von Spaun, in dessen Mittelpunkt Geschichtsforschung und Denkmalpflege standen. Spaun legte den Grundstock für das oberösterreichische Landesmuseum Francisco Carolinum, indem er 1833 den „Verein des vaterländischen Museums für Österreich ob der Enns mit Inbegriff des Herzogtums Salzburg" gründete. Der im Geiste der Romantik lebende und wirkende Spaun definierte die Aufgaben des Vereins mit dem Sammeln, Aufzeichnen und Beschreiben alter Denkmale der Geschichte.[4] Es gab auch ein topogra-

1 Wilfried Lipp, Adalbert Stifter und John Ruskin. Ding – Denkmal –Mensch, in: Wilfried Lipp, Kultur des Bewahrens. Schrägansichten zur Denkmalpflege, Wien – Köln – Weimar 2008, S. 109–126; Wilfried Lipp, Adalbert Stifter als „Conservator" (1853–1865). Realität und Literatur, in: Johann Lachinger / Regina Pintar / Christian Schacherreiter / Martin Sturm, Sanfte Sensationen – Stifter 2005. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters, Linz 2005, S. 161–172.
2 Otto Jungmair, Adalbert Stifter als Denkmalpfleger, Linz 1973 (Jungmair 1973).
3 Jungmair 1973, S. 35.
4 Ulrike Krone-Balcke, Der Kefermarkter Altar. Sein Meister und seine Werkstatt, München – Berlin 1999, S. 11 (Krone-Balcke 1999).

phisches Fach, das die Idee einer Kunsttopographie vorwegnahm. Zum Kreis um Spaun zählten Josef und Alfred Arneth sowie die Historiker des Stiftes St. Florian, Franz Kurz und Josef Chmel – mit ihnen begründete Spaun das *Urkundenbuch des Landes ob der Enns* –, der Maler Moritz von Schwind und Adalbert Stifter.[5]

Die Genannten initiierten zunächst eine eher amateurhafte Dokumentation und topographische Erforschung von nach subjektiv-ästhetischen Kriterien ausgewählten Objekten Oberösterreichs. Bei der Bearbeitung der Denkmale herrschte emotionaler Überschwang und hinsichtlich der Kunstwerke die Forderung, „*dass man mit entgegenkommendem Herzen in sie hineingehe und in ihnen lebe und atme*“, und weiter: „*Die Kunst des Mittelalters ist reich an dem, woran wir arm sind, an Einfachheit, tiefem Gemüt und wahrer Begeisterung. Sie hat in ihrer Unschuld, Demut und frommen Gläubigkeit Werke geschaffen, die wir bei allem unseren akademischen Studium nicht erreichen werden!*“[6]

Das Kunstverständnis des Kreises um Anton Ritter von Spaun stellte ein von der Aufklärung geprägtes und von der Romantik beeinflusstes neues Bewusstsein und eine neue Sicht der Vergangenheit dar, dem eines gemein war: eine verklärte und verklärende Sicht des Mittelalters, des Katholizismus und der Vergangenheit im Allgemeinen: „*Wenn es unserer Zeit nicht an Mut und Beharrlichkeit fehlt, die schmählich in Vergessenheit geratenen Formen der Kunst des Mittelalters wieder gründlich aufzufassen, so empfehlen wir vorzüglich diese Denkmäler als vollkommen geeignet, zum Vorbild zu dienen.*“[7]

Anton Ritter von Spaun und sein Kreis stehen damit in der Tradition der romantischen Bewegung in Österreich. Seit 1809 wirkte der Philosoph Friedrich von Schlegel – Mitbegründer des frühromantischen Jenaer Kreises – in Wien. In diesem Wiener Romantikerkreis empfing auch Anton Ritter von Spaun entscheidende Anregungen, sodass er bald zum Mentor und geistigen Mittelpunkt der romantischen Bewegung Oberösterreichs werden konnte. Vor allem Adalbert Stifters Kunstbetrachtung und seine besondere Vorliebe für Werke des Mittelalters leiten sich aus diesem Kunstverständnis ab. Spaun prägte die Bezeichnung „mittelalterliche-deutsche Kunst“ anstatt der nach seinem Verständnis unzeitgemäßen Bezeichnung „gotische Kunst“.[8]

Adalbert Stifter, der 1853 – bereits im ersten Jahr der Tätigkeit der Zentralkommission – zum Konservator für Oberösterreich ernannt worden war, wurde in dieser Tätigkeit maßgeblich von Statthalter Eduard Freiherr von Bach unterstützt. Am 10. Juli 1852 schrieb der kunstsinnige und tatkräftige Statthalter an den Bezirkshauptmann von Freistadt, Josef Kenner, und forderte von diesem „*die Erstattung von Anträgen zur Restaurierung des geschnitzten gotischen Altares der Kirche zu Kefermarkt*“.[9] Josef Kenner antwortete, er „*würde den Verfall dieses alten Kunstwerkes und eine ungeschickte Restaurierung als eine Schmach unseres Landes empfinden und als einen unwiederbringlichen Verlust*“.[10] Kenner war außerdem erster Sekretär des neu gegründeten Museums Francisco Carolinum – zu Lebzeiten seines Gründers Anton Ritter von Spaun. In dieser Funktion schlug er die Beteiligung des Museums an der Restaurierung vor, sei es doch statutenmäßig dazu verpflichtet, historische Denkmale zu retten und zu erhalten. Am 22. August 1852 verfügte Statthalter Bach „*an a) Den Oberbauinspektor der kk Baudirektion, Herrn Josef Baumgartner, b) Den kk Schulrat und Volksschulinspektor, Herrn Adalbert Stifter und c) Den Bildhauer Josef Rindt Den Hochaltar der Pfarrkirche Kefermarkt zu besichtigen, darüber zu berichten und ein Restaurierungskonzept vorzuschlagen.*“[11]

Die von Statthalter Freiherr von Bach beauftragte Kommission antwortete am 6. September 1852: „*Der Hochaltar in der Pfarrkirche zu Kefermarkt ist ein altdeutsches Holzschnitzwerk […] und als solches ein Kunstwerk von so großem Kunstwerthe, daß sehr wenige ihm gleiche in dieser Gattung bestehen werde.*“[12]

Die anschließende Restaurierung des Kefermarkter Altares, von Adalbert Stifter angeleitet und beaufsichtigt, verdient vor allem deswegen besondere Aufmerksamkeit, da sie nicht nur in seinem Bildungsroman *Nachsommer* beschrieben wurde, sondern gleichsam am Beginn der wissenschaftlichen Denkmalpflege in Österreich steht.

So schlug er – die methodischen Vorgehensweisen der zeitgenössischen Denkmalpflege vorwegnehmend

5 Jungmair 1973, S. 12.
6 Krone-Balcke 1999, S. 14.
7 Jungmair 1973, S. 18.
8 Ebenda, S. 17.
9 Ausstellungkatalog Schloßmuseum Linz, Johann und Josef Rint. Die Bildschnitzer Adalbert Stifters, Linz 1968, S. 150 (AK 1968).
10 Jungmair 1973, S. 41.
11 AK 1968, S. 151.
12 Jungmair 1973, S. 43.

– eine Musterarbeit von Johann Rint am Altar vor, die die Entfernung der klassizistischen Fassung zur Folge hatte und der konkreteren Abschätzung des Umfangs der Maßnahmen dienen sollte. Weiters bat er um die im Auftrag Spauns angefertigte Zeichnung von Carl von Binzer, um die festgestellten Schäden besser verorten und die künftigen Maßnahmen dokumentieren zu können. Damit nahm Adalbert Stifter Mitte des 19. Jahrhunderts die heute aktuellen Prozessschritte der Befunderhebung und Konzeptfindung vorweg und ermöglichte sehr vorausschauend die abschließende Dokumentation der Ausführung, den sogenannten Restaurierbericht. Der zeitgenössische Restaurator würde die von Stifter veranlasste Verhängung der Maßwerkfenster zur Hintanhaltung von schädlichem Tageslicht wohl unter dem Titel der präventiven Konservierung subsumieren. Abschließend schlug Adalbert Stifter die fachgerechte Demontage und Verbringung in die Werkstatt von Rint nach Linz vor. Die anschließende mechanische Behandlung des Altars entsprach nicht den heute gültigen Standards, bildete damals aber die Ultima Ratio für den Umgang mit Kunstwerken.[13] Der von Stifter im Anschluss publizierte Aufsatz belegt, dass ihm die Bedeutung des Kefermarkter Altares durchaus bewusst war. In diesem dokumentiert er, vergleichbar mit einem zeitgenössischen Restaurierbericht, anschaulich die erfolgte Restaurierung und erläutert einleitend seine grundsätzlichen Überlegungen zur gewählten Methodik: „*Die mittelalterlich deutsche Kunst hat die Schlichtheit und Ruhe ihrer Figuren mit der altgriechischen gemein, aber auch das Geheimniss der Grösse in dieser Schlichtheit und Ruhe.*“[14] Als Credo seines denkmalfachlichen Handelns kann wohl jener Abschnitt in diesem Aufsatz angesehen werden: „*[E]in Mensch ohne Erinnerung ist kaum Thier, kaum Pflanze, und ein Volk ohne Erinnerung ist kein Volk, sondern eine Masse phisischer Kraft – wenn das so ist, wenn die Kunst-Erinnerung ein Volk inniger zu einem solchen macht als jede andere Erinnerung: so müssen wir Ehrfurcht haben vor jedem Denkmale vergangener Kunst, wir müssen es als eigenthumlichstes Eigenthum der Nation betrachten, und es ist eine der ersten Pflichten eines Volkes, das sich selber achtet, seine Kunstdenkmäler auch zu achten, sie zu schützen, zu erhalten und dieselben, wenn sie durch Zeit und Barbarei gelitten hätten, wieder, soweit es möglich ist, in den ursprünglichen Stand zu setzen.*“[15]

Die Geschichte der Schädlingsbekämpfung am Kefermarkter Altar erstreckt sich nahezu über ein Jahrhundert und ist geprägt von wiederholten, jedoch erfolglosen Maßnahmen. Diese Genese führte schließlich zu einem aktuellen Monitoring-Projekt des Bundesdenkmalamtes, Abteilung Konservierung-Restaurierung, das sich mit dem Raumklima sowie den Aufstellungsbedingungen des Altares befasst.

Auch an einem weiteren oberösterreichischen Kunstwerk lässt sich Adalbert Stifters denkmalfachliche Handlungsweise dokumentieren: dem Turm der Stadtpfarrkirche Braunau. Die Grundsteinlegung der Kirche erfolgte 1439 und als Baumeister ist Stephan Krumenauer, Sohn des Passauer Dombaumeisters Hans Krumenauer und Schüler von Hans von Burghausen, dokumentiert. Für 1466 werden die Weihe und anschließende Ausstattung der Stadtpfarrkirche überliefert. Die Grundsteinlegung für den Turm erfolgte jedoch erst 1492. Seine barocke Zwiebelhaube erhielt der Turm 1759.

Adalbert Stifter weilte im August 1855 auf Inspektionsbesuch in Braunau. Er war begeistert von der zu diesem Zeitpunkt noch an gotischen Bauten reichen Stadt. Im bereits erwähnten Roman *Der Nachsommer* gibt er seine Meinung zum Turm der Stadtpfarrkirche von Braunau wieder, indem er den Freiherrn von Risach den Wunsch äußern lässt: „*Da steht in Grünau hart an der Grenze unseres Landes, an der Stadtpfarrkirche ein Turm, welcher der schönste unseres Landes ist und der höchste wäre, wenn er vollendet wäre, aber ist nur ungefähr bis zwei Dritteilen seiner Höhe fertig geworden. Dieser altdeutsche Turm wäre das erste, welches ich vollenden ließe.*“[16] Diese Worte spiegeln nicht nur Stifters Vorliebe für die Neugotik, sondern auch für das – was für ihn bedenkenlos scheint – stilreine Weiterbauen am Denkmal wider. Es sollte der Wiener Dombaumeister Friedrich von Schmidt sein, der nach einem verheerenden Stadtbrand die Braunauer Stadtpfarrkirche von 1896 bis 1906 dann tatsächlich regotisierte. Die Zwiebelhaube wurde jedoch nicht verändert. Besonders tief beeindruckte Stifter der im späten 15. Jahrhundert von der Zunft der Bäcker gestiftete sogenannte „Bäckeraltar“, sodass er dessen Restau-

13 Krone-Balcke 1999, S. 17–23.
14 Adalbert Stifter, Über den geschnitzten Hochaltar in der Kirche zu Kefermarkt, Museum Francisco Carolinum Linz 1853, S. 11 (Stifter 1853).
15 Ebenda, S. 14.
16 Zit. in: Jungmair 1973, S. 92.

rierung initiierte. Auf seinen Plan geht die Ausstattung des Altares mit einem neuen, reich ornamentierten geschnitzten Giebel zurück, in den die vorhandenen altgotischen Figuren eingefügt wurden. Auf ihn gehen auch die Rettung und Bewahrung der sechs Gemälde an der Außenseite der Flügel zurück.[17]

Adalbert Stifter beschäftigte eine weitere bedeutende oberösterreichische Pfarrkirche: die Stadtpfarrkirche von Steyr.[18] Für ihre Errichtung beauftragte man 1443 den Wiener Dombaumeister Hans Puchsbaum, unter dessen Leitung der Rohbau des Chores fertiggestellt wurde. Nach dem Tode Puchsbaums übernahm ab 1456 sein Nachfolger Laurenz Spenning die Einwölbung des Chores und den Einbau des Turms, der in dieser Form zunächst nicht vorgesehen war. Gegen den nach 1477 am Bau des Langhauses beteiligten Mert Kranschach wurde 1482 eine Anklage wegen Veruntreuung von Geldern erhoben und statt seiner die Weiterführung dem Vorsitzenden der Admonter Bauhütte, Wolfgang Tenk, übertragen. Nach dessen Tod 1513 folgte ihm Hans Schwettichauer. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde das Innere der Stadtpfarrkirche unter der Leitung von Benediktinermönchen aus dem Stift Garsten barockisiert.

Adalbert Stifter strebte schließlich eine Regotisierung an, die für den Dichter und Konservator eine sehr persönliche Angelegenheit darstellte. So hatte er vor Beginn der Arbeiten sämtliche Maßnahmen sowohl mit dem Stadtpfarrer als auch mit Gemeindefunktionären detailliert abgesprochen. Mit Genehmigung des Statthalters unternahm er dann im Dezember 1856 eine Inspektionsreise zu Orten rund um Steyr und konnte so täglich die Arbeiten an der Stadtpfarrkirche besichtigen. Auf sein Restaurierkonzept gehen die Öffnung von sieben vermauerten Maßwerkfenstern, die Neuanfertigung von verloren gegangenen Maßwerken und Baldachinen sowie die Rettung des gotischen Sakramentshäuschens zurück. Zur Neuanfertigung und Aufstellung neugotischer Altäre äußerte er sich sehr klar: „*Ich mußte dem Dechant die sehr schmerzliche Bemerkung machen, daß der Seitenaltar, der für die prachtvolle Steyrer Pfarrkirche gefertigt worden ist, ganz schlecht sei.*“ Und: „*Auch Nacharbeiten nach trefflichen Bildern haben ihr Mißliches. Nachzeichnen [sic] verschlechtern und verwässern die Sache zur Fabriksarbeit.*“[19] Seinen Wunsch, den Turm der Steyrer Stadtpfarrkirche zu vollenden – er wurde zu Stifters Zeit von einem Kuppeldach aus Blech abgeschlossen –, erlebte er nicht mehr. Adalbert Stifter wollte für dieses Vorhaben und dessen Finanzierung einen Verein gründen.[20] Allerdings wurde dieser Plan durch den allgemeinen Spendenaufruf und die oberösterreichweite Sammlung zur Errichtung des Linzer Mariendoms zunichtegemacht. Erst Dombaumeister Friedrich von Schmidt realisierte schließlich in den Jahren 1885 bis 1889 den Entwurf und den Bau des neugotischen Turmhelms.

Im Zusammenhang mit dem Bau des Linzer Mariendoms fällt auf, dass sich Stifter nur in einem einzigen Artikel zum Entwurf äußert, ansonsten dazu aber schweigt. Der Bau des Linzer Mariendoms war 1855 durch den Linzer Bischof Franz Joseph Rudigier aus Dank für die Bulle „Ineffabilis Deus“ von Papst Pius IX. vom 8. Dezember 1854 veranlasst worden.[21] Die Grundsteinlegung erfolgte 1862, bis der Dom schließlich am 1. Mai 1924 von Bischof Johannes Maria Gföllner geweiht werden konnte. Stifter charakterisierte den Dom wie folgt: „*Man ist im Inneren gotischer Kirchen nicht runde Granitsäulen, sondern häufig die Bündelsäulen gewohnt. […] zu wenig hoch und im Verhältnis der Breite zur Höhe ein etwas gedrücktes Aussehen […] die Fensterreihen eher der heiteren Pracht eines mittelalterlichen Rathsaales, als der Strenge einer Kirche zu entsprechen scheinen.*“[22] Weitere Äußerungen sind von ihm nicht überliefert. Liegt es daran, dass der Dombau als politischer Katholizismus in Verbindung mit der Beschwörung des Mittelalters als Epoche, in der die Position der Kirche noch unbestritten war, zu sehen ist? Der monumentale Dom galt als politische Machtdemonstration gegen Kapitalismus und Materialismus[23] und stand damit an einer Zeitenwende, an der der gesellschaftliche Machtverlust eingeleitet und erste Weichen zur Trennung von Kirche und Staat gestellt wurden.[24] Stifter erlebte um 1860 diesen Paradigmenwechsel von stimmungsmäßiger Rezeption der

17 Zit. in: Jungmair 1973, S. 92.
18 Ebenda, S. 115 f.
19 Jungmair 1973, S. 118.
20 Ebenda, S. 121.
21 Günther Buchinger / Tobias Lindorfer, Der Linzer Mariendom. Ausdruck einer Zeitenwende, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXXVII, Heft 2, 2023, S. 9–16 (Buchinger / Lindorfer 2023).
22 Jungmair, S. 141.
23 Buchinger / Lindorfer 2023, S. 10.
24 Ebenda, S. 16.

mittelalterlichen Architektur hin zur wissenschaftlichen „Reißbrettneugotik".[25]

Auch wenn sich zum Bau des Linzer Mariendoms nur wenige Zitate von ihm erhalten haben, lässt sich eines aus den erläuterten Beispielen ableiten: Die Beschäftigung mit Adalbert Stifter und seinem denkmalfachlichen Wirken zeigt, dass er viele Themen der zeitgenössischen Denkmalpflege vorweggenommen hat und seine denkmaltheoretische Herangehensweise zukunftsweisender war, als bisher gewürdigt. In Erinnerung blieb nur der unsachgemäße Umgang der Reinigung des Kefermarkter Altares. Und dennoch: Adalbert Stifters Restaurierungen in Kefermarkt, Braunau und Steyr stellen einen eigenen kulturellen Denkmalwert dar, der gleichzeitig bei künftigen Maßnahmen zu beachten und bewahren ist.

25 Buchinger / Lindorfer 2023, S. 14.

Uwe Bresan

Stifters Rosenhaus in Bad Ischl?

Zum Architekturideal des Dichters zwischen Romantik und Neuer Sachlichkeit

Stifter's "Rosenhaus" in Bad Ischl? The poet's architectural ideal between Romanticism and New Objectivity
It may sound audacious to pinpoint the origins of modern architecture in what is the extremely plotless story of "Der Nachsommer" by the Upper Austrian Biedermeier poet, Adalbert Stifter (1805–1868), published in 1857. But this is exactly what author Uwe Bresan achieves with his study, entitled "Stifter's Rosenhaus". A literary fiction writes architectural history from the year 2016. Large parts of Stifter's story are dedicated to the description of the so-called "Rosenhaus". Spanning the past 170 years, these descriptions have prompted a wide variety of architects to design possible reconstructions of the house and to take a stand on the ideal architecture conveyed by Stifter. Uwe Bresan traces this reception within the history of modern architecture from its origins in the environment of the "Vienna Secession", through its heyday in the generation of the "Werkbund Fathers" and in the milieu of the "Stuttgart School", to its afterlife in the German architectural discourse of late Modernism. In his essay, he explores the question of whether the "Marmorschlössl", located in Bad Ischl, could have been a model for the "Rosenhaus" for Stifter.

Wir schreiben das Jahr 1857 und in Paris, der viel beschworenen Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, bricht sich die literarische Moderne in Form zweier von Skandalen und Prozessen begleiteter Werke Bahn. Zum einen ermittelt die Polizei gegen den Schriftsteller Gustav Flaubert und dessen Roman *Madame Bovary*. Zum anderen steht der Dichter Charles Baudelaire wegen seiner Gedichtsammlung *Die Blumen des Bösen* vor Gericht. In beiden Fällen lautet die Anklage auf „*Gefährdung der öffentlichen Moral und der guten Sitten*".[1] Zur gleichen Zeit sitzt – keine 1.000 Kilometer entfernt und doch wie auf einem anderen Planeten gelegen – im beschaulichen Donaustädtchen Linz Adalbert Stifter, einst gefeierter Dichter kurzer Novellen und mittlerweile Oberschulrat von Oberösterreich, an den letzten Korrekturen zu seinem Opus Magnum.[2] Auch *Der Nachsommer* wird – wie Flauberts lasterhafte *Madame Bovary* und Baudelaires diabolische *Blumen des Bösen* – ein Buch, das in die Literaturgeschichte eingehen wird: Es wird das „*langweiligste Buch der Weltliteratur*".[3]

Drama ohne Konflikt, Epos ohne Kampf

Stifters Roman ist ein Epos ohne Kampf, ein Drama ohne Konflikt, eine Erzählung ohne jeden Höhepunkt. Und so besticht die Geschichte allein durch das Ausbleiben jeglicher Ereignishaftigkeit: In nie dagewesener Langatmigkeit schildert der Dichter den Lebensweg des jungen Wanderers Heinrich Drendorf, der eines Tages von einem aufziehenden (und dann doch ausbleibenden) Gewitter überrascht wird und deshalb Ausschau nach einer Unterkunft hält: „*Auch war ein Haus auf einem Hügel, das weder Bauernhaus noch irgend ein Wirtschaftsgebäude eines Bürgers zu sein schien, sondern eher dem Landhause eines Städters glich. […] Da ich näher vor dasselbe trat, hatte ich einen bewunderungswürdigen Anblick. Das Haus war über und*

1 Herbert Kühn, Nachwort, in: Jules Barbey d´Aurevilly, Der rote Vorhang. Drei Novellen, Leipzig 1975, S. 166.
2 Der historischen Gleichzeitigkeit von Flauberts *Madame Bovary*, Baudelaires *Blumen des Bösen* und Stifters *Nachsommer*, die alle im Jahr 1857 erscheinen, hat der Germanist Wolfgang Matz eine höchst originelle Studie gewidmet: Wolfgang Matz, 1857: Flaubert Baudelaire Stifter, Frankfurt am Main 2007 (Matz 2007).
3 Ulrich Seidler, Billig, dafür aber langweilig, in: Berliner Zeitung, 26.09.2008.

über mit Rosen bedeckt.“[4] Damit ist das sogenannte „Rosenhaus“ in die Literaturgeschichte eingeführt und unser Wanderer verbringt, nachdem er um Asyl gebeten hat, mehrere Tage in der Gesellschaft des Hausherrn und seiner Familie. Beim Abschied ergeht an Heinrich die Einladung, das Haus und seine Bewohner auch in Zukunft regelmäßig zu besuchen. Was danach auf knapp eintausend eng bedruckten Seiten an äußerer Handlung folgt, ist des Nacherzählens kaum wert. Wir können es mit der einfachen Feststellung belassen, dass Heinrich am Ende die Tochter seines Gastgebers heiraten wird und ihm damit ein Leben in „*Einfachheit, Halt und Bedeutung*“[5] auf ewig gesichert ist.

Die Krone von Polen

In Österreich verehrt man den Dichter dafür heute als Nationalheiligen; vor gut 170 Jahren jedoch bedeutete *Der Nachsommer* das Ende einer einst hoffnungsvoll gestarteten Karriere. Die Kritiker waren gnadenlos: „*Drei starke Bände!*“, schrieb Friedrich Hebbel bei Erscheinen. „*Wir glauben nichts zu riskieren, wenn wir demjenigen, der beweisen kann, dass er sie ausgelesen hat, ohne als Kunstrichter dazu verpflichtet zu sein, die Krone von Polen versprechen.*“[6] Den Dichter traf das Urteil seiner Zeitgenossen hart. An seinen Verleger schreibt er jedoch: „*Ich weiß es zuverlässig: Ihr Sohn wird die Früchte dieses Buches ernten, es hat eine Zukunft, weil es für das gegenwärtige Geschlecht zu tief ist, und erst reifen muss, es hat gewisser eine Zukunft als alles, was ich früher geschrieben habe.*“[7] Auch wenn Stifter damit recht behalten sollte, so bildete der Misserfolg seines ersten großen Romans doch den Anfang eines langsamen, fast zehn Jahre währenden Sterbens. Am Ende trennt sich der von Alkoholexzessen und schweren Depressionen aufgezehrte Stifter selbst mit einem Schnitt durch die Kehle von dieser Welt. Ehrenretter, die dem Dichter seinen Selbstmord nicht gönnen wollten, sprachen später gar von einem Unfall beim Rasieren – mitternachts, im Bett liegend! Die Todesurkunde hingegen vermerkte lapidar: „*Zehrfieber infolge chronischer Atrophie*“ – Leberzirrhose.[8] Einen Selbstmörder hätte man damals noch neben dem Friedhof bestatten müssen.



Abb.1: Das Rosenhaus, Ankleidezimmer, zeitgenössisch interpretiert von Architektur-Studierenden der Fachhochschule Nordwestschweiz

Ein Hohelied des Hauses

Was die Literaturkritik lange übersah: Stifter hatte keinen Roman im herkömmlichen Sinne geschrieben, sondern ein Lehrbuch – ein „*Lehrbuch des schönen Lebens!*“[9] Wir würden so etwas heute wohl einen Styleguide nennen: „*Wer sich darüber unterrichten will, wie man seine Privatwohnung, seine Bibliotheken, seine Gärten, seine Werkstätten und so weiter ebenso geschmackvoll als zweckmäßig ausstatten kann, findet*

4 Adalbert Stifter, Der Nachsommer. Eine Erzählung. Mit einem Essay von Hugo von Hofmannsthal (1857), Frankfurt am Main 1982, S. 43 f. (Stifter 1982).
5 Es sind die letzten Worte des Romans (Stifter 1982, S. 791).
6 Zitiert nach Matz 2007, S. 361.
7 Brief an den Verleger Heckenast vom 16.03.1865, zitiert nach Matz 2007, S. 344 f.
8 In seinem fiktiven Briefroman *Beginn der Errichtung eines Denkmals. Variationen zu dem Thema Adalbert Stifter* schreibt der österreichische Schriftsteller Hermann Friedl die Verharmlosung von Stifters Selbstmord dem engen Vertrauten und Nachlassverwalter Johann Aprent zu (Hermann Friedl, Beginn der Errichtung eines Denkmals. Variationen zu dem Thema Adalbert Stifter, Graz – Wien – Köln 1988).
9 Emil Staiger, Meisterwerke deutscher Sprache, Zürich 1943, S. 188.



Abb. 2: Das Rosenhaus, Bilderzimmer, zeitgenössisch interpretiert von Architektur-Studierenden der Fachhochschule Nordwestschweiz

in diesem Roman die reichhaltigsten Notizen."[10] Das war, als es 1858 geschrieben wurde, ein beißender Verriss. Heute können wir darin die vielleicht weitsichtigste Erklärung für den seit mehr als 120 Jahren anhaltenden Erfolg von Stifters *Nachsommer* erkennen. Denn der Dichter nutzte den vollkommenen Verzicht auf Handlung für die wohl ausführlichste, weitschweifigste und umfassendste Architektur- und Innenarchitekturbeschreibung der modernen Literaturgeschichte. Keine Tür, kein Fenster, kein Raum des Rosenhauses wird ausgelassen. Jedes noch so winzige Detail der Architektur ist eingehend und umständlich beschrieben – angefangen bei den verschiedenen Maserungen der verwendeten Hölzer über alle nur erdenklichen Details der fein-ziselierten Möbelstücke bis hin zu den unterschiedlichen Stimmungen der einzelnen Räume bei sich ändernden Wetterlagen. Ein „*Hohelied des Hauses*"[11] nannte man den Roman deshalb später.

Heilsame Langeweile

Das 19. Jahrhundert, eine Epoche revolutionärer technischer und wirtschaftlicher – und damit letztlich auch gesellschaftlicher – Entwicklungen, konnte an Stifters langatmigen Darstellungen jedoch keinen Geschmack finden. „*Einen Menschen des 19. Jahrhunderts, für den Zeit Geld ist*", würde der Roman, so ein Kritiker, „*allmählich zur Verzweiflung bringen*."[12] Und so dauerte es bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, ehe ein „*Geschlecht reif*" war für die Wiederentdeckung des *Nachsommers*. Im Zuge der Lebensreform setzte sich das Bürgertum nun mit den zunehmend als bedrohlich empfundenen Folgen des technischen und wirtschaftlichen Fortschritts auseinander. Immer deutlicher zeigten sich dessen unkontrollierbare Folgen für Mensch und Natur. Die Erfahrung gestörter Kontinuitäten, ein nie da gewesener Bruch mit den Traditionen, prägte das Lebensgefühl um 1900. Im vermeintlichen Chaos einer immer komplexer werdenden Welt bildete Stifters *Nachsommer* nun plötzlich eine Art Fluchtpunkt in eine andere, scheinbar geordnete Realität. Und die Längen des Romans? Sie verwandelten sich in eine „*heilsame Langeweile*."[13] „Entschleunigung" lautete das Motto, damals – wie heute![14]

Das Biedermeier als Erzieher

Die führenden Architekten der Jahrhundertwende – in Österreich waren es die Mitglieder der Wiener Secession, in Deutschland die Gründerväter des Werkbundes – wiederum entdeckten nun in Stifters häuslicher Idylle den künstlerischen Höhepunkt einer

10 Julian Schmidt, Der Nachsommer. Eine Erzählung von Adalbert Stifter, in: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur, 17. Jg., Leipzig 1858, Band 1, S. 161.
11 Ernst Bertram, Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik (1907), Dortmund 1966, S. 39.
12 Rudolf Gottschall, zitiert nach Karl Wagner, Die Litanei der Phänomene. Zum 200. Geburtstag ist seine Ästhetik keineswegs veraltet – Adalbert Stifters andere Art zu erzählen, in: N.Z.Z. Neue Zürcher Zeitung, Nr. 247 (22.10.2005), S. 45.
13 Matz 2007, S. 383.
14 Hannelore Schlaffner, Vom Sensationellwerden der Langeweile. Adalbert Stifter und die deutschsprachige Gegenwartsliteratur, in: N.Z.Z. Neue Zürcher Zeitung, Nr. 247 (22.10.2005), S. 46.

letzten, von einem einheitlichen Stilwillen getragenen Bauepoche, an deren Ende man nun wieder anzuknüpfen habe. So ging der Schlachtruf „*Das Biedermeier als Erzieher!*“[15] hinaus in die Welt. Ihm folgten Architekten wie Peter Behrens, Josef Hoffmann, Adolf Loos, Bruno Paul oder Heinrich Tessenow. Das unscheinbare, in die umgebende Landschaft eingebettete Rosenhaus, in dem sich schlichte Zweckmäßigkeit in der Anordnung mit edler Materialbehandlung im Detail verband und dessen architektonische Wahrhaftigkeit sich letztlich auch auf das Dasein seiner idealen Bewohner zu übertragen schien, Kunst und Leben also zu einer Einheit verschmolzen, entwickelte sich zur Blaupause der sogenannten Neuen Sachlichkeit. Sie löste den Stil- und Fassadenkarneval des Historismus ab. Das Rosenhaus geriet dabei zur beherrschenden Idealarchitektur der beginnenden Moderne. „*Über Gestaltungsfragen reden die Figuren dieses Romans wie die Reformer der Werkbundbewegung*“,[16] sagt heute der Architekturhistoriker Wolfgang Voigt. Und meint damit auch die Generation von Ludwig Mies van der Rohe, dessen legendäre Villa Tugendhat in Brno in Stifters Rosenhaus „*präfiguriert*“[17] war, und Le Corbusier, der 1922 in *Vers une Architecture* über „*Häuser wie Nachsommergedichte*“[18] fabulierte. Der Münchner Architekt Theodor Fischer wiederum, der als „*Lehrer der Avantgarde*“[19] in die moderne Architekturgeschichte einging (zu seinen Schülern gehörten unter anderem Bruno Taut, Hugo Häring, Ernst May und Erich Mendelsohn), fertigte nicht nur eigene Skizzen des Rosenhauses an,[20] sondern ließ auch seine Studierenden regelmäßig Entwürfe nach den Beschreibungen des Romans herstellen[21] – eine Praxis, die in den 1920er und 1930er Jahren an vielen deutschen Architekturhochschulen üblich war und in Einzelfällen noch heute praktiziert wird.[22]



Abb. 3: Das Rosenhaus, Bücherzimmer, zeitgenössisch interpretiert von Architektur-Studierenden der Fachhochschule Nordwestschweiz

Ein Körnlein Gutes

Auch an der Technischen Hochschule Stuttgart galt unter der Ägide von Paul Schmitthenner das Nachentwerfen des Rosenhauses als beliebte Aufgabe für die Studierenden. Schmitthenner, der zusammen mit seinem Lehrerkollegen Paul Bonatz zu den Begründern der legendären Stuttgarter Schule gehörte, darf dabei

15 Joseph August Lux, Biedermeier als Erzieher, in: Hohe Warte. Halbmonatsschrift zur Pflege der künstlerischen Bildung und der städtischen Kultur, Jg. 1 (1904/05), S. 145–155.
16 Wolfgang Voigt, Vom Ur-Haus zum Typ. Paul Schmitthenners ‚deutsches Wohnhaus‘ und seine Vorbilder, in: Vittorio Magnago Lampugnani / Romana Schneider (Hg.), Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition, Stuttgart 1992, S. 262.
17 Cord Meckseper, Häuser, gelesen. Zur literarischen Architekturfiktion im 19. Jahrhundert, in: Xenia Riemann / Christiane Salge / Frank Schmitz / Christian Welzbacher (Hg.), Dauer und Wechsel. Festschrift für Harold Hammer-Schenk zum 60. Geburtstag, Berlin 2004, S. 165.
18 Le Corbusier, Ausblick auf eine Architektur. Auf Grundlage der Übersetzung von Hans Hildebrandt neu überarbeitet von Eva Gärtner (1922), Basel – Boston – Berlin 2001, S. 174.
19 Gabriele Schickel, Theodor Fischer als Lehrer der Avantgarde, in: Vittorio Magnago Lampugnani / Romana Schneider (Hg.), Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition, Stuttgart 1992, S. 55–67.
20 Abgebildet in Winfried Nerdinger (Hg.), Architektur wie sie im Buche steht: Fiktive Bauten und Städte in der Literatur, Salzburg 2006, S. 242–245.
21 Fritz Schumacher, Lesebuch für Baumeister, Berlin 1941, S. 481.
22 Vgl. Andreas Hild, Universität Kaiserslautern, Fachbereich A/RU/BI, Lehrgebiet für Gestaltung – Konstruktion + Entwerfen (Hg.), Der Nachsommer. Das Rosenhaus von Sabine Hollenbach nach Adalbert Stifter (Großer Entwurf im Wintersemester 1997/98), Kaiserslautern 1998.



Abb. 4: Das Rosenhaus, Speisezimmer, zeitgenössisch interpretiert von Architektur-Studierenden der Fachhochschule Nordwestschweiz



Abb. 5: Das Rosenhaus, Zimmer der Naturwissenschaften, zeitgenössisch interpretiert von Architektur-Studierenden der Fachhochschule Nordwestschweiz

als derjenige Architekt des 20. Jahrhunderts betrachtet werden, dessen Werk am entschiedendsten von der Lektüre Stifters beeinflusst war. Er „*lebte und wirkte*“[23], so einer seiner Schüler, geradezu in der Welt des *Nachsommers*. Zu seiner eigenen Haltung schrieb Schmitthenner 1941: „*Unsterbliche Baumeister gibt es sehr wenige auf der Welt, sie sind die hohen Priester, sie sind die Wohltäter des menschlichen Geschlechtes. Allein, wenn auch nicht jedes Bauwerk hohe Baukunst sein kann, so kann es doch etwas anderes sein, dem nicht alle Berechtigung des Daseins abgeht. Ein Körnlein Gutes zu dem Baue des Dauernden beizutragen, das war die Absicht bei meinem Bauen.*“[24] Einhundert Jahre vorher setzte Stifter an den Beginn seiner Erzählung *Bunte Steine* die folgende Worte: „*Dichter gibt es sehr wenige auf der Welt, sie sind die hohen Priester, sie sind die Wohltäter des menschlichen Geschlechtes. Allein wenn auch nicht jede gesprochenen Worte Dichtung sein können, so könnten sie doch etwas anderes sein, dem nicht alle Berechtigung des Daseins abgeht. Ein Körnlein Gutes zu dem Baue des Ewigen beizutragen, das war die Absicht bei meinen Schriften.*“[25] Bei Schmitthenner werden Menschen zu Häusern, Schriften zu Bauwerken, Dichtung zur hohen Baukunst und das Ewige wird ins Dauernde verwandelt, ansonsten nutzte der Architekt die Worte des Dichters unverändert zur Formulierung seiner eigenen Architekturtheorie – ein für die Geschichte der Architektur einzigartiger Vorgang!

Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen

Dichter – bei allem Realismus – bedürfen natürlich keiner Verankerung in der Wirklichkeit. Sie können ihre Charaktere und Landschaften, ihre Häuser und ganze Welten aus sich heraus erschaffen. Deshalb ist die Frage, nach welchem realen Vorbild Stifter sein Rosenhaus gestaltete, als müßig zu bezeichnen. Dennoch sind seit dem Erscheinen des Romans die unterschiedlichsten Mutmaßungen geäußert wurden. Goethes Aphorismus „*Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen*“ folgend, wird das Rosenhaus immer wieder auch in der österreichischen Heimat von Stifter gesucht. Dass der Dichter im Rahmen einer Audienz bei Kaiserin Sisi in Bad Ischl das im romantischen Stil der Neu-Gotik gehaltene Marmorschlössl kennengelernt haben könnte – und das just in jener Zeit, als er mit der Abfassung des *Nachsommers* be-

23 Gerd Offenberg, Mosaik meines Lebens, Mainz 1974, S. 96.
24 Paul Schmitthenner, Das sanfte Gesetz in der Kunst in Sonderheit in der Baukunst. Eine Rede, Straßburg 1943, S. 7 f.
25 Adalbert Stifter, Vorrede, in: Adalbert Stifter, Bunte Steine (1853), Augsburg 1963, S. 5.

schäftigt war, lädt natürlich zu entsprechenden Spekulationen ein. Zweifellos kannte und schätze Stifter die Kunst der Gotik. Sein Einsatz für die Rettung des Kefermarkter Altars ist hinlänglich bekannt und gilt als Geburtsstunde der österreichischen Denkmalpflege.[26] In einem Seitenstrang des *Nachsommers* verarbeitet er die Geschichte der Wiederherstellung gar zu Weltliteratur. Und natürlich würde auch Stifters Verbindung und enge Freundschaft zum Holzschnitzer Johann Rint, der mit der Wiederherstellung des Altars in Kefermarkt betraut war, für Bad Ischl sprechen. Immerhin war Rint auch an der Ausgestaltung des Marmorschlössls beteiligt.[27] Das Rosenhaus allerdings ist aus einem anderen Holz geschnitzt. Wie wir gesehen haben, war Stifter sicher kein Verfechter des romantischen Mittelalter-Stils seiner Zeit. Sein Rosenhaus verweist aus der Mitte des 19. Jahrhunderts weniger in ein bis zur Unkenntlichkeit verklärtes Vor-Vorgestern als vielmehr in die Zukunft der sogenannten klassischen Moderne. Er ist damit den englischen Theoretikern der Arts-and-Crafts-Bewegung – allen voran William Morris – verwandt. Auch Stifter ist in diesem Sinne „*ein Prophet des 20. Jahrhunderts*."[28]

Bitterböse Verrisse und überschwänglicher Applaus

Als „*verstaubt*" und „*sehr, sehr langweilig*"[29] beschrieb der deutsche Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki noch vor seinem Tod das Werk Stifters. Die *Zeit* hingegen zählte den *Nachsommer* vor einigen Jahren zu den „*großartigsten Romanen, die je geschrieben wurden*."[30] Thomas Bernhard wiederum glaubte, „*auf einer x-beliebigen Seite Stifter so viel Kitsch*" zu finden, „*dass mehrere Generationen von poesiedurstigen Nonnen und Krankenschwestern damit befriedigt werden könnten*."[31] Während für Friedrich Nietzsche der *Nachsommer* zu den wenigen Werken der deutschen Literatur gehörte, die es verdienten, „*wieder und wieder gelesen zu werden*."[32] Er nannte den Roman „*[i]m Grunde das einzige Buch nach Goethe, das für mich Zauber hat*."[33]

Bitterböse Verrisse und überschwänglicher Applaus: Bis heute spaltet der Roman seine Leserschaft. Nur die Architekten waren sich in den vergangenen 120 Jahren immer einig: Egal, ob Theodor Fischer zu Beginn des letzten Jahrhunderts oder Hans Kollhoff heute, Stifters *Nachsommer* war und ist ihr „*Lieblingsbuch*"[34].

---

26 Vgl. Otto Jungmair, Adalbert Stifter als Denkmalpfleger, Linz 1973.
27 https://de.wikipedia.org/wiki/Marmorschlössl (27.03.2025).
28 Nikolaus Pevsner, Wegbereiter moderner Formgebung – Von Morris bis Gropius (1936), Hamburg 1957, S. 14.
29 Marcel Reich-Ranicki, Fragen Sie Reich-Ranicki, in: F.A.Z. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.10.2008, S. 53.
30 Ulrich Greiner, Welch ein Sommer hätte sein können, wenn einer gewesen wäre! Das Schöne ist Gesetz und nicht bloß Geschmackssache: Weshalb Adalbert Stifters ‚Nachsommer' einer der großartigsten Romane deutscher Sprache bleibt, in: Zeit Literatur, Nr. 27 (06.2009), S. 26–29.
31 Thomas Bernhard, Alte Meister. Komödie, Frankfurt am Main 1985, S. 85.
32 Friedrich Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches I und II. Ein Buch für freie Geister (1878), Band 2 ‚Kritische Studienausgabe' (2. durchgesehene Auflage), Giorgio Colli / Mazzino Montinari (Hg.), München 1999, S. 599.
33 Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente 1887–1889, Band 13 ‚Kritische Studienausgabe' (2. durchgesehene Auflage), Giorgio Colli / Mazzino Montinari (Hg.), München 1999, S. 624.
34 Zu Theodor Fischer vgl. Winfried Nerdinger, Theodor Fischer – Architekt und Städtebauer, Berlin 1988, S. 16; zu Hans Kollhoff Interview mit dem Autor am 07.06.2014 in Venedig.

Lieselotte Hanzl-Wachter

Die Franzensburg und der Rittergau im kaiserlichen Schlosspark zu Laxenburg

The "Franzensburg" and the "Rittergau" in the imperial palace park at Laxenburg

The essay sheds light on the creation and conceptualisation of Franzensburg Castle in Laxenburg as a central element of what is a deliberately staged Habsburg memorial space. Emperor Franz II. (I) had a knight's castle built from 1798 in the style of a "Gothic castle vestige", which not only emulated the Middle Ages in aesthetic terms, but was also intended to embody political, dynastic, and moral ideals. The so-called "Rittergau" was conceived as a themed landscape park in which architecture, nature, and museum collections formed a unity. The integration of historical components and the spatial sequences of the castle pursued a didactic programme. With the unification building of 1820, Franzensburg Castle was given representative memorial rooms for the House of Habsburg. Laxenburg thus became a place of political self-expression, romantic retrospection, and imperial identity formation in what was a period of upheaval around 1800.

Laxenburg war in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts neben Schönbrunn und Hetzendorf bevorzugter Séjour-Ort der kaiserlichen Familie. Maria Theresia ließ die Schlossanlage durch Grund- und Gebäudeankäufe beträchtlich erweitern und ihr Sohn Kaiser Joseph II. trieb die Neugestaltung der Parkanlage voran.[1] Kaiser Franz II. (I.) schließlich erkor Laxenburg vor allen anderen Séjour-Orten zu seinem bevorzugten Aufenthaltsort und schuf dort – wie nirgendwo anders – eine der großartigsten Gartenschöpfungen Europas. Die nach ihm benannte Franzensburg sollte zum gestalterischen und inhaltlichen Zentrum des Rittergaus – Ort habsburgischer Vergangenheit – werden.[2]

Franzensburg und Rittergau im Kontext des Laxenburger Parks

Der 250 Hektar große Laxenburger Schlosspark,[3] dessen Anfänge als landesfürstliche Sommerresidenz ins 14. Jahrhundert zurückreichen,[4] erfuhr im Laufe der Zeit zahlreiche Neugestaltungen, wobei die sukzessive Umformung zum Landschaftspark das heutige Aussehen am meisten prägte. Während zu Ende des 18. Jahrhunderts die bereits bestehenden Parkgebiete nach und nach Veränderungen in Richtung naturnaher Gestaltung erfuhren, entstand östlich davon in einem durch groß angelegte Wiesenankäufe schrittweise gewonnenen Erweiterungsgebiet eine neue Partie des Laxenburger Parks, die von Beginn an nach den Prinzipien des „Englischen Gartens" gestaltet wurde.[5] Diesen bald als „Rittergau" bezeichneten Teil des Parks charakterisierten die Art der Bepflanzung, die stilistische „Einheitlichkeit" der dort errichteten Bauwerke, deren Gestalt oftmals durch integrierte Altertümer mitbestimmt wurde, und vor allem die Zusammengehörigkeit und inhaltliche Geschlossenheit aller Staffagebauten. Julius Max Schottky beschrieb dies um 1820 folgendermaßen: „*Dichter gepflanzte Bäume und enger verschlungene Wege machen den Wanderer aufmerksam, daß er sich jetzt dem Rittergaue nähert wo das Laub- von dem Nadel-*

1 Elisabeth Springer, Laxenburg. Chronik-Bilder-Dokumente. Ein Heimatbuch, Laxenburg 1988 (Springer 1988).
2 Die Forschungen zur Franzensburg und zum Laxenburger Park erfolgten im Rahmen eines Forschungsprojektes des Fonds für wissenschaftliche Forschung von 1995 bis 2000 unter der Projektleitung von Univ. Prof. Dr. Ernst Bacher; zeitgleich widmete sich ein Forschungsprojekt unter der Leitung von Univ. Prof. Dr. Géza Hajós dem Laxenburger Park.
3 Géza Hajós (Hg.), Der malerische Landschaftspark in Laxenburg bei Wien, Wien – Köln – Weimar 2006 (Hajós 2006); Géza Hajós / Edit Bódi / Michaela C. Schober, Der Schloßpark Laxenburg. Ein Führer durch Geschichte und Gegenwart, Laxenburg 1998.
4 Springer 1988.
5 Lieselotte Hanzl-Wachter, Privates Vergnügen und Denkmal einer Dynastie. Der Rittergau im kaiserlichen Schloßpark zu Laxenburg, in: Die Gartenkunst, 13. Jg., 2001, Heft 2, S. 233–253 (Hanzl-Wachter 2001a).

holze verdrängt wird, und auf die Art nun sehr geschickt den sich sonst fröhlich nach Außen bewegenden Geist heimliche, leisere Freude fühlen läßt. Diese mehr als 150 Joch umfassende Anlage ist ein Hauptbestandtheil des schönen Parkes, prangt mit einer reichen Fülle kostbarer und belehrender Alterthümer und erregt des Kenners lebhafte Theilnahme.“[6] Als zentrales Bauwerk des Rittergaus sollte die 1798 begonnene Franzensburg entstehen, die zunächst als „*Gartenhaus in Gestalt einer gothischen Burgveste*“[7] geplant war. Unmittelbar davor bzw. gleichzeitig wurden in den angrenzenden, bereits bestehenden Parkabschnitten exotisch-pittoreske Gartengebäude errichtet.[8] Hofarchitekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg entwarf die mit Figuren und mechanischen Effekten ausgestattete „Einsiedelei“, einen Chinesischen Pavillon, inmitten einer kleinen Teichanlage und das „Haus der Laune“, das in besonderem Maße spielerische und irrationale Inhalte und Ausgestaltungen vereinte.[9] Hofarchitekt Gottlieb Nigelli zeichnete verantwortlich für ein Ringelspiel in Gestalt einer türkischen Moschee und den „Holzstoß“, der als Überraschung im Inneren ein intimes Kabinett barg. Der Entwurf zum sogenannten „Fischerdörfel“ wird Kaiserin Maria Theresia von Bourbon-Sizilien, der zweiten Gemahlin von Kaiser Franz, zugeschrieben, die generell wohl wichtige Anstöße zur Gestaltung des Laxenburger Parks gab. Allen diesen Bauwerken war kein langes Bestehen beschieden, heute existiert lediglich das Haus der Laune in Resten.

Das „Gartenhaus in Gestalt einer gothischen Burgveste“

Im Dialog und Variantenreichtum dieser Architekturen war wohl das neue Gartengebäude zu sehen, das ab Spätsommer 1798 innerhalb eines Jahres errichtet werden sollte.[10] Nicht chinesisches oder türkisches Formenvokabular wurde dieses Mal benutzt, sondern gotisches (Abb. 1 und 2). Und ausgeführt werden sollte es „*nach den von Sr= Majestät Selbst vorgelegten Plan*“.[11] Erste Entwürfe, die sich im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste und der Albertina erhalten haben, zeigen ein schon allein aufgrund seiner Größe beachtliches Bauwerk, das immerhin drei Mal so groß wie das etwa zur selben Zeit begonnene Haus der Laune projektiert war. Ruinenhafte Züge der ersten Risse weichen schon bald einem intakt „erhaltenen“ Erscheinungsbild. Ein auf den ersten Blick unregelmäßiger Grundriss scheint barockes Regelmaß bewusst zu



Abb. 1: Ansicht der Franzensburg von Osten, kolorierte Handzeichnung, Maria Theresia von Bourbon-Sizilien, um 1803, sign. rechts unten „Therese“



Abb. 2: Franzensburg, Innerer Burghof, Lithographie, Johann Rupp, um 1823

6 Julius Max Schottky, Ausflüge von Wien nach dem k. k. Lustschlosse Lachsenburg, und nach Sebenstein, in: Taschenbuch für die vaterländische Geschichte, 1. Jg., Wien 1820, fol. 108v–109r.
7 Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Akten der Schloßhauptmannschaft Laxenburg (SH), Fasc. 1, 1798/37, Bericht Michael Riedls vom 8. Dezember 1798.
8 Lieselotte Hanzl-Wachter, Staffage und Lustgebäude im Laxenburger Park, in: Hajós 2006, S. 170–188.
9 Annedore Brock, Das Prinzip der Laune und die Kaiserin Maria Therèse aus Neapel, in: Hajós 2006, S. 201–226.
10 Anna Bürgler et al., Die Franzensburg. Ein Führer durch Geschichte und Gegenwart, Laxenburg 1998 (Bürgler et al. 1998).
11 HHStA, SH, Fasc. 1, 1798/37, Bericht Michael Riedls vom 8. Dezember 1798.

„verzerren“,[12] die Fassadenrisse des Innenhofs zeigen kleine „Gebäude“ im Schutz der Wehrmauer, die sich durch unterschiedlich gestaltete Fassaden voneinander abheben, allerdings miteinander verbundene Räume beinhalten, deren Abfolge herrschaftliche „Appartements“ ergeben. Auf ein Vorzimmer folgen „*Gesellschaftssaal des Ritters*“[13], „*Rüstkammer*“ (quasi „*Erste*“ und „*Zweite Antecamer*“) und „*Wohnzimmer des Burgherren*“ (Empfangszimmer), darauf Speise- oder „*Trunksaal*“, dann auf den Torweg das Zimmer der Kammerzofe als „*Eintritt*“ zu Schlafzimmer und Spinnstube der Burgfrau. Wirtschaftsräume, die Burgkapelle und das Verlies sind daran angeschlossen. Das Durchschreiten der Räume sollte ganz bewusst die unterschiedlichsten Empfindungen hervorrufen: Man begann die Runde im Obergeschoß, wo über den Wehrgang – bezeichnet als „*Mordgalerie*“[14] – kleine Räume erreicht werden konnten: Das Zimmer des „*Burgpfaffen*“ sollte Gefühle der Erhabenheit und der Ruhe hervorrufen, darauf die Strenge in der Wohnung des Burgvogts, im Erdgeschoß Angst und Entsetzen im Burgverlies, schließlich Würde und Ehrfurcht in der Wohnung des Burgherren, Freude und Sanftmut in den „*friedlichen Gemächern der Frauen*“[15] bis hin zur Andacht in der Kapelle. So hielt dies Franz de Paula Gaheis 1804 fest. Dass dies auch genau so erlebt wurde, unterstützten die in der Franzensburg stationierten ehemaligen Mitglieder der k. k. Artillerie, die bei Festveranstaltungen die auf den Festungswerken rund um die Burg aufgestellten Kanonen abfeuerten, vor allem aber die Besucher: innen der Burg herumführten und für Geschichten und „special effects“ sorgten.

Die etwa 70 Entwurfszeichnungen, die die formale Entwicklung dieser ersten Ritterburg vor Augen führen, sind dem Hofsteinmetzmeister Franz Jäger d. Ä. bzw. seinem Sohn Franz zuzuschreiben. Sie haben sich im Nachlass des Sohnes erhalten und bilden zusammen mit gotischen Baurissen einen wesentlichen Bestandteil der Sammlung des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste.[16] Franz Jäger d. Ä. hatte sich bereits intensiv mit dem gotischen Formenvokabular auseinandergesetzt, als er in den 1780er Jahren im Auftrag des Kaiserhauses gemeinsam mit Hofarchitekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg an den Restaurierungen der Augustiner- und Minoritenkirche in Wien beteiligt gewesen war.

„Musäum altdeutscher Denkmäler“[17]

Wohl zur Erzielung größtmöglicher Authentizität wurden altertümliche Bauteile integriert (Abb. 3). Die Capella Speciosa, Pfalzkapelle der Babenbergerresidenz in Klosterneuburg, wurde abgetragen und die Spolien an mehreren Stellen eingebaut. Ledertapeten, Kassettendecken, Portale und vieles mehr u. a. aus den Schlössern Greillenstein und Rapottenstein und aus Stift Zwettl kamen nach Laxenburg. Aber darüber hinaus sollte – auch um Materialkosten zu sparen – Ziegelmaterial von „abbruchreifen“ historischen Bauwerken nach Laxenburg transportiert werden, so z. B. aus den Klöstern Waldhausen und Gaming. Treibende Kraft bei der Akquisition wurde bald der Kassier des geheimen Kammerzahlamts, der spätere Schlosshauptmann von Laxenburg und Baden Johann Michael Sebastian Riedl, der über Jahrzehnte die Geschicke dieser Residenzen leitete und wohl auch maßgeblich an der Gestaltung beteiligt war.[18] Die Fülle an gesammelten Altertümern sprengte schließlich das in den ersten Plänen vorgestellte Raumkonzept und führte in letzter Konsequenz zur Errichtung eines weiteren Baus, des Knappenhofes. Dort wurden in Folge u. a. die Wirtschaftsräume untergebracht und in der Burg ein zuvor nicht vorgesehener Raum geschaffen: der Thronsaal, der eine monumentale Kassettendecke aus den Kaiserzimmern des Stiftes Zwettl aufnahm (Abb. 4).[19]

---

12 Renate Wagner-Rieger, Die Baugeschichte der Franzensburg, in: Ausst.-Kat. Romantische Glasmalerei in Laxenburg, Wien 1962, S. 12.
13 Dieser Begriff und die folgenden Raumbezeichnungen sind entnommen: Bürgler et al. 1998.
14 Franz Carl Weidmann, Wien's Umgebungen, Wien o. J. (1824–1827), S. 350.
15 Franz de Paula Gaheis, Wanderungen und Spazierfahrten in die Gegenden um Wien, Bd. 6, 2. verm. Aufl., Wien 1804, S. 95–99.
16 Monika Knofler: Rekonstruktion von Künstlernetzwerken anhand der Sammlung Jäger, in: Christof Metzger / Stephanie Sailer / Sebastian Schütze (Hg.), Zeichnungssammlungen in Wien und Mitteleuropa. Akteure – Praktiken – Rahmendiskurse, Berlin – Boston 2024, S. 231–254.
17 Josef Widemann, Mahlerische Streifzüge durch die interessantesten Gegenden um Wien, Wien 1805, S. 85 f. (Widemann 1805).
18 Am 2. März 1794 erfolgte die Anordnung des Kaisers, Laxenburg aus der aerarischen Verwaltung auszugliedern und in die private Verwaltung zu übernehmen. Vgl. Quirin Leitner, Monographie des kaiserlichen Lustschlosses Laxenburg, Wien 1878, S. 18.
19 Lieselotte Hanzl-Wachter, Die Franzensburg in Laxenburg. Vom Gartenhaus in Gestalt einer gotischen Burgfeste zum dynastischen Denkmal, in: ARX, Burgen und Schlösser in Bayern, Österreich und Südtirol, 23. Jg., 2001, Heft 1, S. 3–8 (Hanzl-Wachter 2001b).



Abb. 3: Franzensburg, Kapelle, Aquarell, Carl Bschorr, 1820



Abb. 4: Franzensburg, Thronsaal, Aquarell, Georg Christoph Wilder, 1824

Von Anbeginn an – also ab Fertigstellung von Ritterschloss und Knappenhof 1801 – konnte die Anlage an bestimmten Tagen von „Jedermann" – „*distinquirte und reinliche Leute, ausgenommen war alles mutwillige Gesindel*"[20] – besucht werden. Es lag ein großes Besucherbuch auf; das „*blaue Buch, worin, in bunterer Reihe als auf einem Gottesacker, die Besuchenden ihre Nahmen aufzeichnen*"[21] und dessen Einträge von der kaiserlichen Familie gelesen und reflektiert wurden. Es scheint, als habe man auch auf Kritik reagiert: Am 30. Mai 1802 hatte „*Cubél – Reitoffizier*" geschrieben: „*Hier habe ich des Alterthums / Kunst und Fleiß verehrt, / Ein Ritterschloß des Herzogthums Sitz / zu seyn so werth; / Doch wünschte ich die schöne Burg / hoch auf einem Berg, / Dort wäre sie ein Rieß' an Größ' / hier ist sie ein Zwerg.*"[22]

Dieser „Wunsch" nach einer Burg auf einem Berg, einer wildromantischen zerklüfteten Bergszenerie, sollte in unmittelbarer Nähe zur Franzensburg erfüllt werden. Am Südufer des Teichs, der sukzessive vergrößert wurde, war eine Grottenanlage in Kombination mit einer unterirdischen Halle und einer auf der Spitze des Berges situierten Burg geplant. Diese Burg sollte die Nachbildung der Habsburg, der Stammburg der regierenden Dynastie, werden.

Der Rittergau – Ort habsburgischer Vergangenheit

Von Anbeginn an war der Rittergau mehr als „nur" abwechslungsreiches Ambiente für die kaiserliche Familie und Besucher:innen des Parks. Inhalte, auf die mit der Zeit scheinbar immer deutlicher Augenmerk gelegt wurde, waren bereits von Anfang an vorhanden.[23] Die Franzensburg mit ihrer bedeutenden Sammlung von Kunstwerken verschiedener Epochen und Darstellungen von Kaiser Franz und seiner Familie war umgeben von begleitenden Architekturen. Die Rittergruft gab Hinweise auf die religiöse Verantwortung, die Rittersäule (Abb. 5) auf die herrschaftliche Gesetzgebung,

20 HHStA, SH, Fasc. 1, 1799/8, Bericht Michael Riedls vom 22. März 1799.
21 Widemann 1805, S. 82.
22 Bundesmobilienverwaltung, Inv. Nr. MD 47693.
23 Hanzl-Wachter 2001a, S. 233–253.



Abb. 5: Laxenburg, Rittersäule, kolorierte Lithographie, Johann Rupp, 1820–26

die Meierei ließ die vorbildhafte wirtschaftliche Nutzung der Ressourcen unter der verantwortungsvollen Leitung des Herrschers und der Turnierplatz den Glanz herausragender höfischer Festveranstaltungen deutlich werden. Mit dem monumentalen Projekt der Ruhmeshalle im künstlich errichteten Berg und der Nachbildung der Habsburg auf dessen Spitze hätte die imaginäre Ritterwelt eine Konkretisierung erfahren. Doch 1805 war dieses Großprojekt bereits weitgehend aufgegeben. Und erst nach 1820 wurde die Baustelle mit geringem finanziellem Aufwand abgeschlossen. Ein hoher Natursteinbogen trat zu der von 1805 bis 1808 errichteten Gotischen Brücke in Dialog. Dem Schwerpunkt „Habsburgische Vergangenheit" wurde im Zuge der Errichtung des Vereinigungsbaus in der Franzensburg selbst Rechnung getragen. Dort schuf man unter anderem den Habsburgersaal, in dem die Statuen der zuvor projektierten Ruhmeshalle Platz fanden.[24]

Die Franzensburg – Burg Kaiser Franz II. (I.)

Bereits unmittelbar nach Fertigstellung von Ritterschloss und Knappenhof war der Plan entstanden, diese beiden Bauten miteinander zu verbinden – zunächst unter Einbindung des damals vorhandenen Kanalsystems. Knapp 50 Pläne sind aus dieser Phase erhalten – u. a. auch von Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg. Doch den kaiserlichen Zuspruch erhielt ein 1808 gezeichneter Entwurf Franz Jägers d. Ä. – wiederum unter Anmerkung, dass dieser Ideen des Kaisers festhalte.[25] Die Ausführung desselben wurde jedoch durch die Belagerung Wiens durch die Franzosen verhindert. Erst 1820 erfuhr das Vorhaben eines Vereinigungsbaus eine Fortsetzung. Den letztlich realisierten Bau entwickelte der Laxenburger „Directions Ingenieur" Georg Felbinger (Abb. 6 und 7). Die neuen Trakte, die nun keine kleinen „mittelalterlichen Gebäude", sondern massive zweigeschossige Baukörper bilden, beinhalten vor allem habsburgische Gedenkräume. Allen voran den Habsburgersaal mit den oben erwähnten Statuen habsburgischer Regenten, den Lothringersaal mit 20 lebensgroßen Porträts des Kaiserpaares Franz I. Stephan von Lothringen und Maria Theresia sowie deren Familienmitgliedern, den Ungarischen Krönungssaal, in dem das Haus Habsburg-Lothringen als ungarisches Königshaus verherrlicht wird, und den repräsentativen Waffensaal, in dem die imposante Waffensammlung der Franzensburg in Tableaus zur Schau gestellt wurde – und in reduzierter Form heute noch wird. Anstelle der zuvor bestehenden, wesentlich kleineren Rüstkammer im älteren Teil der Franzensburg wurde ein zweites Empfangszimmer eingerichtet. Es entstanden darüber hinaus ein neuer Burghof und die „neue Vogtei". In ihr befindet sich passenderweise das Porträt des Schlosshauptmanns Johann Sebastian Michael Riedl als Burgvogt in Form eines Glasgemäldes – eine Würdigung seiner Verdienste um Laxenburg. Die Ausstattung des Vereinigungsbaus setzt sich – wie auch schon bei den älteren Teilen der Anlage – aus neu Geschaffenem sowie aus „Altertümern" zusammen. Die Arbeiten daran endeten erst im Todesjahr von Kaiser Franz 1835.

24 Zyklus von Peter und Paul Strudel, der im Auftrag von Kaiser Leopold I. zwischen 1696 und 1715 geschaffen wurde, ergänzt durch Statuen von Franz Xaver Messerschmidt. Vgl. Anna Bürgler, Zur Identifizierung der Marmorstatuen der Brüder Strudel im Prunksaal der Nationalbibliothek in Wien und im Habsburgersaal der Franzensburg in Laxenburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LV, 2001, Heft 1–2, S. 43–58.

25 HHStA, SH, Fasc. 12, 1808/38, Bericht Michael Riedls vom 24. Dezember 1808.



Abb. 6: Franzensburg, Vogteihof, Lithographie, Anton Beringer, 1829



Abb. 7: Franzensburg, Habsburgersaal, kolorierte Zeichnung, Joseph Viktor Sotira, 1834

Nicht nur die Burg selbst, auch ihre unmittelbare Umgebung war tiefgreifend verändert worden. Das ursprünglich von dem aus Antwerpen stammenden k. k. Ingenieur-Hauptmann Ludwig de Traux entwickelte und umgesetzte „*neue Venedig*“[26] rund um Ritterschloss und Knappenhof – ein Kanalsystem mit Festungswerken,[27] die schon bald nach und nach abgetragen wurden, um einer Verbreiterung der Wasserläufe Platz zu machen – wandelte sich immer mehr zu einer Teichlandschaft. Während der Wasserarm zwischen Ritterschloss und Knappenhof zugeschüttet worden war, um Terrain für einen Vereinigungsbau zu schaffen, vergrößerten sich jene die beiden Festungsbauten umgebenden Wasserflächen. Somit entstand eine „Insel“, auf der Franzensburg und Knappenhof – vom Ufer weit entfernt – eine völlig andere Wirkung entfalten konnten (Abb. 8). Die ursprünglich vorhandenen, kleineren Inseln waren abgetragen worden und die „ungestörte“ Wasserfläche betonte nun die herausragende Stellung der somit vom Betrachter



Abb. 8: Vogelschaubild des Laxenburger Parks, Lithographie, Rudolf von Alt, um 1860

„abgerückten“ Burganlage. Zwar blieb eine der Brücken erhalten, die Besucher:innen sollten aber vor allem mittels einer 1811 gebauten Fähre zur Burg gelangen.[28]

26 Franz de Paula Gaheis, Wanderungen und Spazierfahrten in die Gegenden um Wien, Bd. 4, 2. verm. Aufl., Wien 1801, S. 190 f.
27 Lieselotte Hanzl-Wachter, Der Garten von Laxenburg – „der einzige Gegenstand […], für welchen Sich Eure Majestät zu Ihrem persönlichen Vergnügen, einigen Aufwand erlaube“, in: Volker Mende / Christian Ottersbach (Hrsg.), Festungen in Gärten – Gärten in Festungen, Festungsforschung Band 6, Regensburg 2015, S. 144–155.
28 HHStA, Akten des Oberstkämmereramtes 1811/307.

Kaiser Franz und der Laxenburger Park

Den bedeutenden Stellenwert des Laxenburger Parks reflektiert ein Bericht des Obersthofmeisters Ferdinand Fürst zu Trauttmannsdorff-Weinsberg, der sich 1812, in der politisch unsicheren und finanziell schwierigen Zeit nach dem Staatsbankrott von 1811, dafür aussprach, dass der Garten von Laxenburg, als „*einer der vorzüglichsten, wo nicht der einzige Gegenstand ist, für welchen sich Eure Majestät zu Ihrem persönlichen Vergnügen, einigen Aufwand erlauben, nach und nach vervollkommnet, und in seinen verschiedenen Parthien gänzlich vollendet zu werden, vorzüglich verdienet*“.[29]

Und tatsächlich sollte Laxenburg – auch wenn Kaiser Franz unmittelbar darauf seine persönlichen Vorlieben staatspolitischen Erfordernissen hintanstellte und entschied: „*Von Erweiterung und Fortsetzung der Parkanlage in Laxenburg kann dermalen und in solange Ich hierüber nichts Anderes verordnet keine Frage seyn*“[30] – weiterhin im Blickpunkt des kaiserlichen Interesses bestehen bleiben. Die mehr und mehr zum Großprojekt avancierte Franzensburg – deren Umfang letztendlich die Dimensionen des Alten Schlosses übertraf bzw. übertrifft – konnte schließlich im Todesjahr des Kaisers fertiggestellt werden. Und auch nach dem Tod des Kaisers gelang es dem Schlosshauptmann Johann Sebastian Michael Riedl, mit dem Pavillon auf der Marianneninsel in den frühen 1840er Jahren einen würdigen „Schlusspunkt“ in der Gestaltung des Rittergaus und damit dieser bemerkenswerten und bis heute bedeutenden Gartenanlage zu setzen.

29 HHStA, Akten des Obersthofmeisteramtes, 1813/326.
30 HHStA, Akten des Obersthofmeisteramtes, 1813/326.

Jindřich Vybíral

„Als ein Denkmal der Geschichte – als des Helden Grabeswacht“

Der Umbau von Rožmberk (Rosenberg) im Geiste der gotischen Imagination

“As a monument to history – As the hero’s funeral vigil”
The remodelling of the “Lower Castle” in Rožmberk in the years 1843–1855 is one of the purest expressions of the “Gothic imagination” in Bohemia, which spread from England to the European continent in the second half of the 18th century. While the romantic remodelling of other Bohemian aristocratic residences fundamentally altered their appearance and turned them into sophisticated and cosy settings for “country life”, Rosenberg underwent a reconstruction that was pious by the prevailing standards of the time, with the aim of transforming the ancient castle into a family museum. The central player in the re-Gothicisation process was the builder himself – Count Georg Johann Buqouy – who took on the role of a “gentleman architect”, i.e. a building patron involved in the design. This essay aims to answer the question as to what significance Buquoy attached to the romantic remodelling of Rosenberg.

Der Umbau des „Unteren Schlosses“ von Rožmberk (Abb. 1) gehört in Böhmen zu den reinsten Äußerungen der „gotischen Imagination“, die sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus England auf den europäischen Kontinent ausbreitete.[1] Während in Hrádek u Nechanic (Hradek), in Žleby (Žleb), Sychrov (Sichrow) und auf Hluboká (Frauenberg) romantische Umbauten die Gestalt der Adelssitze durchgreifend veränderten und aus ihnen mondäne und behagliche Kulissen des „Landlebens“ machten, fand auf Rosenberg eine für damalige Verhältnisse pietätsvolle Rekonstruktion statt, deren Ziel es war, die altertümliche Burg in ein Familienmuseum zu verwandeln.



Abb. 1: Unteres Schloss auf Rosenberg/Rožmberk, Böhmen, historische Aufnahme

Die Eigentümer von Rožmberk waren die Buquoy, ein altes französisches Geschlecht aus der Grafschaft Artois. Sie ließen sich in Böhmen nieder, nachdem der kaiserliche General Karl Bonaventura Buquoy (1571–1621) für seine Verdienste den konfiszierten Besitz der rebellischen Familie Schwanberg erhalten hatte. Zu den

1 Der Begriff „gotische Imagination“ wird verwendet in der Definition von Dale Townshend, Gothic Antiquity. History, Romance, and the Architectural Imagination, 1760–1840, Oxford 2019 (Townshend 2019), als spezifische Vernetzung des Interesses an mittelalterlicher Architektur mit gotischer Literatur, wobei architektonische Formen die literarische Produktion inspirieren und vice versa. Diese Studie ist eine überarbeitete Version des Kapitels Rožmberský chrám vzpomínky [Tempel des Andenkens auf Rosenberg] aus dem Buch des Autors Jindřich Vybíral, Století dědiců a zakladatelů. Architektura jižních Čech v období historismu [Jahrhundert der Erben und Stifter. Die Architektur Südböhmens in der Zeit des Historismus], Prag 1999, S.118–131. An diese Untersuchungen knüpften später weitere Publikationen an: Jan Ivanega / Petr Šámal / Petra Trnková, Buquoyský Rožmberk / Buquoys’ Rožmberk, Prag 2013; Petra Trnková (Hg.), Krajina, sídlo, obraz. Romantický řád Jiřího Jana Buquoye / Landscape, Residence, Image. Georg Johann Buquoy´s Romantic Order, Prag 2015 (Trnková 2015).

bedeutendsten Mitgliedern des Geschlechts gehörte Georg Franz August de Longueval (1781–1851), Polyhistor und Autor zahlreicher Schriften aus dem Bereich der Mathematik, Physik, Naturwissenschaft sowie der technischen Fächer und der politischen Ökonomie.[2] Sein Sohn Georg Johann (1814–1883) teilte die gelehrten Interessen des Vaters nicht. Von seinem Onkel Ludwig Ernst, einem bedeutenden österreichischen Landschaftsmaler, oder seiner Mutter hatte er künstlerisches Talent geerbt. Davon zeugen die erhaltenen Skizzenbücher und Zeichnungen, welche die Residenzen der Buquoy und Bauten der verwandten Familien innen wie außen festhalten.[3] Höhere künstlerische Ambitionen, die auf eine öffentliche Präsentation seines Schaffens zielten, hatte der junge Buquoy aber nicht und zur Befriedigung seines Ehrgeizes reichte die Verschönerung der ererbten Familiensitze. Noch zu Lebzeiten seines Vaters realisierte er den Umbau des Schlosses in Nové Hrady (Gratzen) und die gleiche Aufgabe übernahm er auch auf der Burg Rožmberk.

Rožmberk war ein mittelalterlicher Bau und wurde als Sitz des mächtigen böhmischen Geschlechts der Rosenberger schon 1262 erwähnt. Nachdem die Burg die Funktion als Stammsitz des Geschlechts verloren hatte, behielt sie ihr gotisches Aussehen, das beim Umbau für die neuen Eigentümer an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert nur teilweise verändert wurde.[4] Die in Nové Hrady residierenden Buquoy führten hier über zwei Jahrhunderte nur den nötigen Unterhalt aus und der Baukomplex diente hauptsächlich als Sitz der herrschaftlichen Ämter. Im 19. Jahrhundert wurde Rožmberk aber zum beliebten Ziel von Ausflügen der gräflichen Familie.[5] Für die breitere Öffentlichkeit war die Burg nicht nur wegen der malerischen Lage ein attraktiver Ort, sondern auch als Schauplatz von historischen Sagen, deren Protagonisten die mittelalterlichen Burgherren waren. Diese Sagen dienten als Vorlage für „gothic novels", fiktive Narrative mit Elementen von Spannung und Horror, übernatürlichen Wesen und mittelalterlicher Architektur.[6]

Beim von Georg Johann Buquoy von 1843 bis 1855 durchgeführten Umbau verzeichnete das Äußere des Unteren Schlosses bis auf die Errichtung zweier neuer Erker und der Abtragung der neuzeitlichen Helme beider Türme, die durch romantische Zinnen beziehungsweise einen Vierkanthelm ersetzt wurden, keine auffälligen Änderungen. Eine grundlegende Veränderung erfuhr bloß das Schlossinnere, aber auch diese wurde mit „*dem feinen Tacte eines Kenners*"[7] ausgeführt, wie Jan Erazim Vocel, Professor für Archäologie und Kunstgeschichte an der Prager Universität, konstatierte. Die Bauarbeiten begannen mit der Errichtung des Rittersaals und dem Bau einer vierläufigen Holztreppe an der Nordostecke des Innenhofs. Anschließend entstanden der Rosenberger Saal, die Rüstkammer, Ferdinands Gemach und Schlafzimmer und Maximilians Gemach, fertiggestellt Ende September 1846. Die Arbeiten setzten sich im zweiten, zum Wohnen bestimmten Geschoss der Burg fort. In der zweiten Phase der Bauarbeiten nach 1851 wurde an der Nordwand eine Galerie mit den Porträts der berühmtesten Helden der Kreuzzüge erbaut, deren Vorbild die Grande salle des croisades in Versailles war. (Abb. 2)

Mit dem Projekt des Umbaus betraute der Graf Wenzel Hagenauer (1809–?), der seit den Vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis ungefähr 1856 als Architekt der Buquoys tätig war.[8] Ihm können wir mit Sicherheit das Projekt und die Leitung der Bauarbeiten zuschreiben, am Entwurf der Treppe und dem Arrangement der Innenräume hat sich aber wahrscheinlich auch der Maler Friedrich Ströbel (1814–1863) beteiligt, der Schöpfer der Porträts der Kreuzfahrergalerie, der

2 Michal Morawetz, Romantik in Böhmen. Die Grundlagen des philosophischen Denkens des Grafen Georg von Buquoy, Stuttgart 2017.

3 Petr Šámal, Umění jako rodová tradice. Jiří Jan Buquoy v kontextu šlechtického diletantismu [Kunst als Familientradition. Georg Johann Buquoy im Kontext des aristokratischen Dilettantismus], in: Trnková 2015, S. 66–93 (Šámal 2015).

4 Jiří Kuthan, Hrad Rožmberk [Burg Rosenberg], České Budějovice 1987.

5 Petra Trnková. Rytíři, poutníci, turisté, archeologové a starožitníci na Rožmberku [Ritter, Pilger, Touristen, Archäologen und Antiquitätenhändler auf Rosenberg], in: Trnková 2015, S. 94–147.

6 Vgl. Franz Isidor Proschko, Die Mordschlucht im böhmischen Hochwalde, Auf Schloss Rosenberg, in: Gemeinde-Zeitung, 20.07.1869, Beilage, S. 1; 27.07.1869, S. 1; Franz Isidor Proschko, Ein deutsches Schneiderlein. 7. Die Teufelsmauer, in: Gemeinde-Zeitung, 09.11.1872, Beilage, S. 1–2; Vgl. Townshend 2019, S. 2–14.

7 Erasmus Wocel, Bericht über eine kunstarchäologische Reise in Böhmen und Mähren, VII. Rosenberg, in: Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, III, 1858, S. 175.

8 Hagenauer ist auch bekannt als Architekt der neugotischen Pfarrkirche in Lubenec, die 1844–1846 vom Grafen Prokop Lažanský errichtet wurde, und des 1855 vollendeten Militärbadehaus mit Kapelle in Karlovy Vary (Karlsbad). Nowý kostel v Lubenci [Die neue Kirche in Lubenec], Pautník I, 1846, S. 282; Aus Prag und vom Lande, Der Tagesbote, 13.07.1855, S. 2; Die Einweihungs- und Eröffnungs-Feier des k.-k. Militär-Badehauses in Karlsbad am 12. Juli 1855, in: Oesterreichischer Soldatenfreund, 25.08.1855, S. 588–591; Aus Prag und vom Lande, Tagesbote aus Böhmen, 15.02.1856, S. 2.

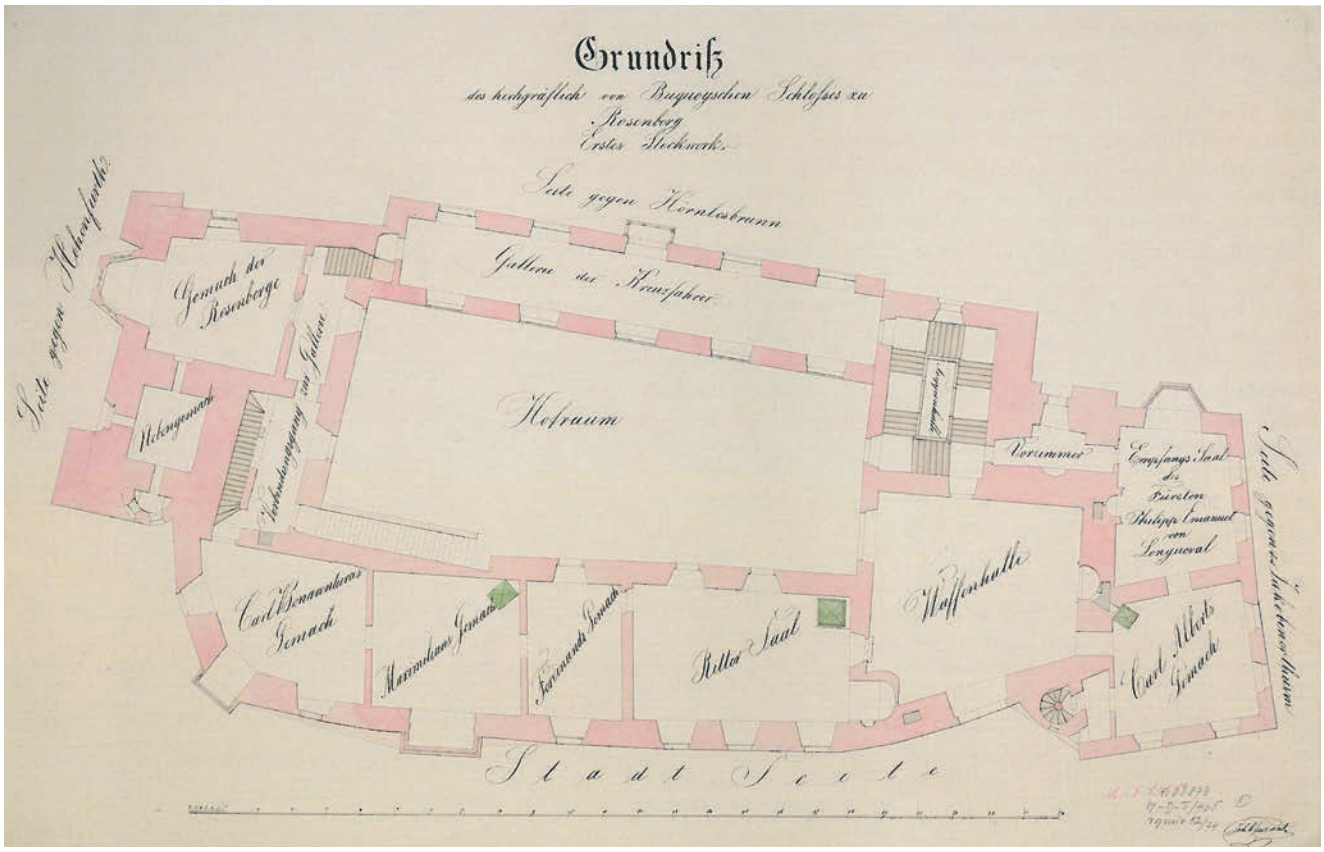


Abb. 2: Grundriss des ersten Stocks des Unteren Schlosses auf Rosenberg, Johann Bažant, nach 1853

in den gräflichen Diensten auch mit kleineren architektonischen Entwürfen betraut wurde.[9] Daneben war der zentrale Akteur der Regotisierung der Bauherr selbst, Graf Georg Johann Buquoy, der hier die Rolle eines Architekten-Gentleman, also eines sich am Entwerfen beteiligenden Baupatrons ergriff.

Buquoy hatte neben künstlerischem Talent auch historische Interessen, die er unter anderem mit der Mitgliedschaft in der „Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen“ und im „Wiener Alterthumsverein“ kundtat, in denen er geistesverwandte Aristokraten und Vertreter der entstehenden Denkmalpflege traf.[10] Die erhaltenen Instruktionen zur Verschönerung der Familiensitze von 1847 sowie die aus seiner Hand stammenden Alternativentwürfe für den Umbau zeigen, dass er sich aktiv an der Gestaltung der endgültigen Erscheinung der Burg Rožmberk beteiligt hat. Sein Ziel war es, ohne kostspielige Eingriffe in die Bausubstanz das altertümliche Aussehen der Unteren Schlosses zu verstärken, die Räume des Hauptgeschosses aus den Zusammenhängen der modernen, profanen Welt herauszulösen und der poetischen Vision einer wiederbelebten Historie als Denkmal für den Ruhm der Buquoys unterzuordnen. Die einzelnen Säle wurden nach führenden Persönlichkeiten des Geschlechts benannt und stellten ihre Geschichten dar. Die Hauptheldеn

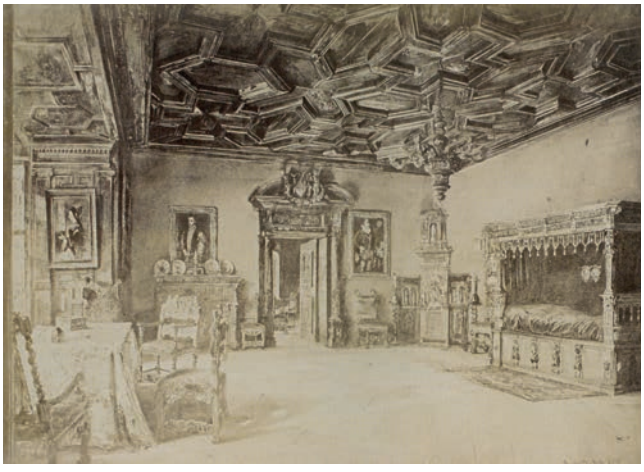


Abb. 3: Maximilans Gemach im Unteren Schloss auf Rosenberg, fotografische Reproduktion eines Aquarells von Rudolf Alt durch Franz Polak, um 1868

9 Šámal 2015.
10 Časopis Musea království Českého XXXV [Zeitschrift der Museen des Königreichs Böhmen Neue Kirche in Lubenec], 1861, S. I; Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien: Berichte 1861, S. 14.



Abb. 4: Karl Bonaventuras Gemach im Unteren Schloss auf Rosenberg, historische Aufnahme

der materialisierten Familienlegende waren der Generalissimus Karl Bonaventura und sein Vater Maximilian (1537–1581), der erste Graf Buquoy, dem das schönste Gemach des Schlosses geweiht wurde (Abb. 3 und 4). Die anliegenden Räume trugen die Namen weiterer Grafen des 17. Jahrhunderts und des zweiten Trägers des Fürstentitels, Philipp Emanuel (1674–1703). An den Wänden wurden ihre authentischen oder fiktiven Porträts aufgehängt, Porträts der Ehefrauen und Verwandten sowie auch der Herrscher, in deren Diensten die Buquoy ihr Blut vergossen, oder historische Persönlichkeiten, mit denen sich ihre Lebenswege kreuzten. In weiteren Sälen vertraten Wappen die Adeligen. Die Haupttreppe des Schlosses war den Wappen ihrer Gemahlinnen vorbehalten (Abb. 5). An die Schlüsselmomente in der Geschichte des Geschlechts wie den Sieg Karl Bonaventuras am Weißen Berg 1620 oder die Erlangung des Fürstentitels in Spanien wurde wiederholt erinnert. In Buquoys „Tempel des Andenkens" fanden auch die ursprünglichen Eigentümer der Burg ihren Platz, für die der Graf das neogotische Gemach der Rosenberger einrichtete. Diese Schöpfung des romantischen Historismus par excellence sollte nach den Anweisungen von 1847 mit Kopien von Porträts des Geschlechts, darunter auch die legendenumwobene „Weiße Frau Perchta von Rosenberg", sowie mit Faksimiles von Dokumenten zur Geschichte der Vorgänger der Buquoys ausgestattet werden (Abb. 6).

Um den Schatten seiner Vorfahren ein authentisches Umfeld zu schaffen, ergänzte Georg Johann das Fami-

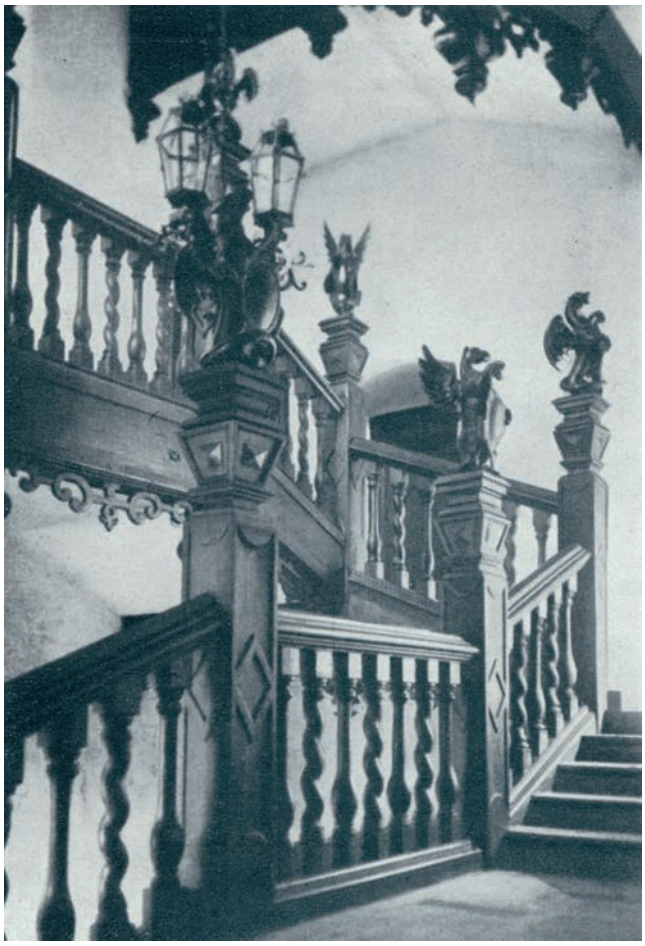


Abb. 5: Haupttreppe im Unteren Schloss auf Rosenberg, historische Aufnahme

lienmuseum mit gotischem und Renaissance-Mobiliar. In einem Brief von 1855 an Konrad Oppolzer, den Direktor der Herrschaft, schrieb der Graf: „*Da diese Sammlungen von Alterthümern, welche sich in dem merkwürdigen Schlosse Rosenberg befinden, die Früchte zwölfjähriger Anstrengungen und Entbehrungen aller Art sind, und mein halbes Leben an ihrer Unversehrtheit hängt.*"[11] Aus Rechnungen und der Korrespondenz geht hervor, dass Buquoy die Kunstgegenstände selbst oder mithilfe des Malers Ströbel zum größten Teil bei Antiquitätenhändlern in Prag, Linz, Regensburg und Nürnberg gekauft hat. Einer Beschreibung der Schlossinterieurs von 1847 kann man entnehmen, welche Wertgegenstände er am meisten schätzte: Das war ein aus Belgien gebrachtes geschnitztes Bett (Abb. 7), ein Betstuhl und ein Festpokal im Stil Benvenuto Cellinis in Maximilians Gemach, ein Schrank aus Palisanderholz mit Zinnmarketerie im Saal Karl Alberts und ein geschnitzter Eichenschrank

11 Brief dat. vom 14.04.1855. Státní oblastní archiv Třeboň [Staatliches Regionalarchiv Wittingau], Bestand Velkostatek Rožmberk [Großgut Rosenberg, weiter nur VSR], Inv.-Nr. 577, Kart. 58.



Abb. 6: Gemach der Rosenberger im Unteren Schloss auf Rosenberg, aktuelle Aufnahme

in dem Gemach Philipp Emanuels. Für seine Vorliebe für Antiquitäten war kein ausgeprägtes Interesse an Gegenständen von zweifelsfreier künstlerischer Qualität charakteristisch, sondern das Bestreben, ein Ambiente zu schaffen, in dem Objekte unterschiedlichen Werts und Alters zu einem einzigen Ganzen verschmelzen. Der Graf unterschied wenig zwischen authentischen Antiquitäten und Imitationen. Seine Instruktionen verraten, dass das Kriterium „Altertümlichkeit“ nicht den historischen Ursprung des Gegenstands meinte, sondern das Aussehen: Der Ausdruck „altgotisch“ passte für Möbel aus dem 15. Jahrhundert genauso wie für solche aus dem 19. Jahrhundert. Die Maler Rudolf Gaupmann, Friedrich Ströbel und der gelegentlich hinzugezogene Karl Philippot kopierten eifrig Porträts historischer Personen aus Gemäldegalerien von Schlössern und Klöstern oder alten Büchern für die Rosenberger Interieurs und nicht anders wurden die alten Möbel durch neue Stücke ergänzt, die von südböhmischen Handwerkern angefertigt wurden. Der Kunsthistoriker Albert Ilg sprach deswegen in seinem Bericht über die Rosenberger Innenräume von 1891, in dem er den Umbau nicht mehr so positiv wie Vocel bewertete, berechtigte Zweifel an der Authentizität vieler Gegenstände und an der Weise ihrer Ausstellung aus. Nach ihm waren sie „*im modern decorativen*

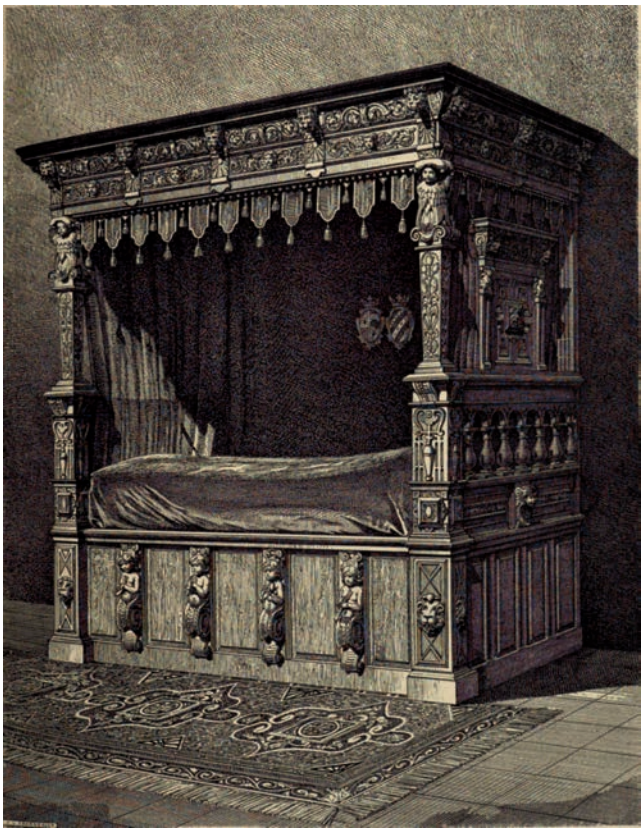


Abb. 7: Himmelbett aus Maximilians Gemach, Illustration von Johann Georg Fahrnbauer, um 1875

Geiste unwissenschaftlicher Antiquitätensammlungen à la Maler-Ateliers arrangirt“.[12] Aber auch Ilg konnte den hohen Wert mancher Kunstwerke aus der Buquoy-Sammlung nicht leugnen, unter denen er die Madonna mit Heiligen, ein Werk der venezianischen Malerschule, sowie ein 1563 datiertes Porträt Kaiser Karls V. an erster Stelle nannte.

Ähnlich wie seine britischen Vorgänger, die neogotische Schlösser zur Präsentation ihrer Kunstsammlungen erbauten, ließ auch Buquoy die Innenräume seines Familienmuseums von renommierten Malern und Fotografen verewigen, veröffentlichte ihre Beschreibungen in Druck und machte die Burg für die Öffentlichkeit zugänglich. Mit dieser Entscheidung setzte er allerdings seine Sammlungen einem unvorhergesehenen Risiko aus. Besonders nachdem Rudolf Alt 1855 in Wien seine Aquarelle, welche die Burggemächer festhielten, ausgestellt hatte, quälten den Graf ernste Sorgen. „*Erstens: Befürchte ich sehr, daß diesen Sommer eine Masse Neugieriger nach Rosenberg strömen werde, was die Überwachung der werthvollen Gegenstände viel*

12 Albert Ilg, Kunst-topographische Mittheilungen aus den fürstlich Schwarzenbergischen Besitzungen in Südböhmen, IV, in: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, XVII N. F., 1891, S. 89–97, hier: 95.

schwieriger machen wird. Zweitens: Befürchte ich noch vielmehr, daß sich unter der Zahl von Beschauern einige Antiquare, Spekulanten und nicht allzu gewissenhafte englische Touristen befinden.“[13] Den Direktor der Herrschaft, an den diese Worte adressiert waren, machte der Graf persönlich für den Schutz der Sammlungen und für die Einhaltung von strengen Sicherheitsmaßnahmen verantwortlich. Die respektlose Erwähnung britischer Besucher passt zur kritischen Bemerkung über die Moral der Engländer, die sein Vater 1844 in der Zeitschrift „Isis“ geäußert hatte.[14]

Die Innenräume der Burg Rožmberk bezeugen allerdings keine Ressentiments gegenüber der englischen Kultur. Wie beim Umbau weiterer böhmischer Adelssitze vor 1848 hatte das englische Vorbild der romantischen Architektur auch für den Umbau von Rožmberk eine entscheidende Bedeutung. In den erwähnten Instruktionen Georg Johanns kann man die ausdrückliche Forderung nach der Anschaffung von englischen Stühlen und Fensterrahmen finden. Der bedeutendste Beleg für Buquoys Interesse am englischen gotischen Revival sind die Möbel für das Gemach der Rosenberger und die Kreuzfahrergalerie. Petra Trnková verdanken wir den Fund ihrer konkreten Vorlagen in August W. Pugins bekannter Publikation „Gothic Furniture in the Style of the 15th Century“ von 1835.[15] Eine Vorlagensammlung von Joseph Nash und anderen britischen Künstlern bot den Anhaltspunkt für die Entwürfe weiterer Schlossräume, in denen das Phänomen des elisabethanischen und jakobinischen Revivals deutlich zur Geltung kam.

Eine Vorstellung von Buquoys Geschmack und Sensibilität können wir uns anhand der erwähnten Instruktionen vom Februar 1847 machen.[16] Die Bedeutung, die er dem romantischen Umbau von Rožmberk beimaß, verdeutlichen jedoch noch besser die Gedichte aus der Gedenkschrift, die an die Fertigstellung der Räumlichkeiten in der ersten Phase des Umbaus erinnert. Die einleitenden lyrisch-epischen Gedichte gleichen sich in Inhalt und Form. Nach dem Muster einer „gothic novel“, die in verfallenen Schlössern spielt, erwachen die Geister vergangener Krieger zum Leben und wandeln in den Mauern des Familiensitzes.[17] Im älteren Text ist es der erste Longueval aus der Zeit der Kreuzzüge, der „*belebend, athmend von der kalten Wand*“ auftritt, im zweiten Gedicht verlässt Karl Bonaventura als „*ein edler Schatten*“[18] die Gruft in der Vorburg und irrt nachdenklich durch die Schlossgemächer. Während aber in den britischen Romanen die architektonische Imagination des Erzählers den ursprünglichen Zustand verfallener Adelssitze rekonstruiert, hat sich auf Rožmberk gleichsam wie durch ein Wunder die alte Burg in einer Gestalt erhalten, in der sie die wiederbelebten Ritter kannten. Der modernen Zeit fehlt es womöglich an Größe und ritterlichen Tugenden, aber für die erwachenden Vorfahren werden alle Verluste durch das Wiedersehen mit den frommen und edlen Nachkommen ausgeglichen: „*Hoher Enkel!, dem der Monumente schönstes ist geglückt*“, spricht der Erzähler den Erneuerer des alten Familiensitzes und des Familienruhms an. „*Dein Rosenberg erscheint*



Abb. 8: Galerie der Kreuzfahrer im Unteren Schloss auf Rosenberg, aktuelle Aufnahme

13 Brief zit. in Anm. 11, Kunstausstellung im April, in: Ost-Deutsche Post, 14.04.1855, S. 1.
14 Georg von Buquoy, Zur Charakteristik der Engländer, in: Isis. Enzyklopedische Zeitschrift, 1844, S. 322.
15 Trnková 2015, S. 127.
16 Ankäufe, Verschönerungen und Baulichkeiten für das Jahr 1847, Státní oblastní archiv Třeboň, Bestand Rodový archiv Buquoyů [Buquoy-Familienarchiv, weiter nur RAB], Inv.-Nr. 222, Kart. 63.
17 Townshend 2019, S. 276.
18 Erinnerung an die Einweihung des Ritter-Saales von Rosenberg am 2. Juli 1843; Rosenberg. Eine Vision, am 24. August 1845, VSR, Inv.-Nr. 577, Kart. 58.

ihm doppelt schön in seiner Pracht: Als ein Denkmal der Geschichte – als des Helden Grabeswacht.“[19]

Die Gedichte im Gedenkbuch schildern die Vorfahren der Buquoys als Muster ritterlicher Sitten und Tugenden und betonen ihre treuen Dienste für das Haus Habsburg und ihre Rolle als Kämpfer für die Sache des Glaubens. Diese heldenhafte Note der Familienlegende lebt besonders in der Kreuzfahrergalerie auf, in welcher der Gründer des Familienruhms in der Gefolgschaft berühmter Recken der Zeit der ersten Kreuzzüge nach Palästina dargestellt wird (Abb. 8). Die „Kreuzritterburg“, „*ein unsterblich Denkmal des Kreuzes hehren Gestalten*“,[20] stellt zweifellos die ideelle Essenz des romantischen Umbaus von Rožmberk dar. Für ihren Hauptakteur war das mittelalterliche Rittertum nicht nur ein modischer literarischer Stoff, sondern das Symbol eines goldenen Zeitalters von echtem Edelmut, Heldentum und Frömmigkeit. Buquoy erbaute sich auf Rožmberk eine nostalgische Illusion dieser verlorenen Welt. Hier konnte er von der Erneuerung einer konservativen Sozialordnung träumen, von der er häufig in katholischen Vereinen sprach. In seinen Ansprachen rief er zum Kreuzzug gegen das moderne Heidentum auf: „*Lasset uns daher freudig in den heiligen Kampf ziehen und auf unsere Fahne schreiben: Im Kreuze allein liegt der Sieg*.“[21] Im gleichartigen Geiste bekannte er 1875 in einem Brief an seinen Neffen das Verlangen, dem Sieger in der Schlacht am Weißen Berg, Karl Bonaventura, „*diesem großen Kämpfer für die katholische Sache […] im christlichen Heldenmuth möglichst ähnlich zu werden*“.[22]

Georg Johann war Vorsitzender des böhmischen Katholikenvereins, Ehrenmitglied des Malteserordens, Träger des Großkreuzes des päpstlichen St. Gregor-Ordens und galt als militantester Vertreter der ultramontanen Adelspartei in Böhmen. Ein umso größeres Aufsehen erweckte eine Affäre 1877, nachdem er „*einen Bauernknaben, der auf einem der gräflichen Güter in Böhmen als Kutscher bedienstet war, mißbraucht*“[23] haben soll. Es gab zwar keine gerichtliche Verurteilung, wie es die Prokuratur forderte, aber die weiteren Jahre verbrachte er in der Pflege von Psychiatern. Auf seine südböhmische Herrschaft kehrte er nicht mehr zurück.[24] Die „Imagined community“ mittelalterlicher Ritter bot Georg Johann Buquoy möglicherweise die Illusionen emotionaler Bande und Anreize an, die er im realen Leben entbehrte.[25]

19 Erinnerung an die Einweihung des Ritter-Saales von Rosenberg am 2. Juli 1843; Rosenberg. Eine Vision, am 24. August 1845, VSR, Inv.-Nr. 577, Kart. 58.
20 Galerie der Kreuzfahrer, Gedicht des Buquoy’schen Arztes Dr. Acricola, RAB, Inv.-Nr. 577, Kart. 58.
21 Ansprache im Katholischen Verein von Oberösterreich in Linz, 13.11.1871 und im Katholischen politischen Kasino in Prag, 27. 12. 1871. RAB, Inv.-Nr. 1110, Kart. 233.
22 Ebenda.
23 Die Affaire des Grafen Buquoy, in: Die Neue Zeit: Olmützer politische Zeitung, 06.06.1877, S. 1–2.
24 Strafgerichtliche Verfolgung eines Herrenhaus-Mitgliedes, in: Prager Tagblatt, 01.06.1877, S. 3–4; Die bekannte Affaire Buquoy, in: Morgen-Post, 30.06.1877, S. 3.
25 Aus der umfangreichen Literatur zu diesem Thema vgl. Whitney Davis, The site of sexuality. William Beckford’s Fonthill Abbey, in: Robert A. Schmidt / Barbara L. Voss (Hg.), Archeologies of Sexuality, London – New York 2000, S. 104–113; Dominic Janes, Picturing the Closet. Male Secrecy and Homosexual Visibility in Britain, Oxford 2015; Matthew M. Reeve, Gothic Architecture and Sexuality in the Circle of Horace Walpole, University Park, Pennsylvania 2020.

Eva-Maria Gärtner

Theophil Hansens Ausstattung von Schloss Hernstein

Denkmalschutz zwischen Theorie und Praxis

Theophil Hansen's decoration of "Hernstein Castle"

This article examines the decoration of Hernstein Castle by Theophil Hansen as an example of the treatment of listed cultural assets in Austria. Between 1856 and 1880, Hansen created a synthesis of the arts between Neo-Gothic and Renaissance, designing not only architecture but also interiors, furniture and décor. Many of these pieces ended up on the art market following the castle's sale. Using specific objects – such as the ancestral hall chair, an armchair from the smoking room or the ceremonial table service – the text underscores how the Federal Monuments Office's Department for Movable Monuments, International Cultural Property Transfer, endeavours to keep these cultural assets in the country. Despite losses, some of the inventory was saved for public collections. The case of Hernstein represents an example of the challenges and successes of monument protection with regard to movable cultural assets.

Inmitten eines weitläufigen englischen Landschaftsparks an einem künstlich angelegten großen Schlossteich liegt südlich von Wien das Schloss Hernstein (Abb. 1). Dieses fand sich einst im Besitz von Erzherzog Rainer, Bruder von Kaiser Franz II. (I.) und Vizekönig von Lombardo-Venetien, der es 1853 seinem ältesten Sohn Erzherzog Leopold Ludwig vererbte. Im Juni 1943 verkaufte Anton Habsburg-Lothringen das Schloss an die Erste Österreichische Sparkasse und heute ist das Schloss im Besitz der Kammer für gewerbliche Wirtschaft Österreichs, die die Anlage als Seminarhotel nutzt.

Dieser Beitrag nimmt die Praxis der Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer im Bundesdenkmalamt in den Blick. Eine der Aufgaben der Abteilung ist es, bewegliche Objekte, für die es aufgrund ihrer geschichtlichen, künstlerischen oder sonstigen kulturellen Bedeutung für Österreich geboten erscheint, im Inland zu verbleiben, vor einer Verbringung ins Ausland zu schützen. Immer wieder gelangen Objekte, die von Relevanz für den österreichischen Kulturbestand oder bereits denkmalgeschützt sind, in den Kunsthandel. Welche Ergebnisse die Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer erzielen kann, soll anhand einiger Beispiele der Inneneinrichtung von Schloss Hernstein, die Theophil Hansen für diesen herrschaftlichen Bau entworfen hat, gezeigt werden. Hilfreich dabei waren die von Franz Alt zwischen 1874 und 1881 geschaffenen Aquarelle für das Album von Hernstein. In ihnen hielt der Künstler die Ausstattung und das Interieur des Stiegenhauses, des Gartensalons, der Bibliothek, des Speisesaals, des Rauchzimmers, des Empfangssaals, des Ahnensaals, des Schreibzimmers, des Schlafzimmers und der Kapelle fest. Aber auch das „*Verzeichniss der in der Bibliothek vorhandenen Bücher und die Beschreibung der sowohl als Einzelblätter vorhandenen, wie auch der in Büchern enthaltenen Ansichten der Sammlungen, welche in dem Schlosse Hernstein Sr. k. u. k. Hoheit des Herrn Erzherzog Leopold aufgestellt sind*“,[1] als auch die Inventarlisten aus dem Jahr 1919 und 1943 sowie die Hernstein Inventar-Kartei von 2002.[2]

Die heutige Gestalt verdankt das Schloss Hernstein Erzherzog Leopold Ludwig, einem leidenschaftlichen Jäger, der als nichtregierendes Mitglied des Kaiserhauses und frei von militärischen Verpflichtungen seine Zeit dem Um- und Aufbau des älteren Anwesens – eines

1 Franz Schnürer, Schloss Hernstein: Seine Bücher- und Kunst-Sammlungen, Bibliothek und Ansichten-Sammlung, Wien 1897.
2 Wissenschaftliches Inventarverzeichnis 2002: Schloss Hernstein – Niederösterreich, im Auftrag der Wirtschaftskammer Wien (WKW), Wien 2002.



Abb. 1: Schloss Hernstein

einfachen Meierhofs – in ein Jagdschloss widmete, das vor allem der Repräsentation diente. Dafür beauftragte Erzherzog Leopold Ludwig Theophil Hansen, einen der bedeutendsten Architekten der Zeit, mit der Aufgabe einer „*Restauration im gotischen Stil*“[3]. Während sich Hansen bei der Gestaltung des Äußeren den Stilwünschen seines Auftraggebers beugte, ging er bei der Gestaltung des Inneren nach und nach auf die ihm wesentlich mehr entsprechenden Formen der Renaissance über. Während beispielsweise die Kapelle und die Prunkstiege im gotischen Stil errichtet wurden, werden andere Repräsentationsräume wie etwa Rauchzimmer, Empfangssalon, Speisesaal oder Ahnensaal überwiegend oder gänzlich von Formen der Renaissance bestimmt.

Hansen zeichnete nicht nur für die Konzeption und Umsetzung der äußeren und inneren Raumhülle verantwortlich, er entwarf auch zahlreiche Interieurdetails, Möbel und Gebrauchsgegenstände, deren Ausführung den renommiertesten Manufakturen übertragen wurden. Mehr als zwanzig Jahre – von 1856 bis 1880 – sollten die Arbeiten dauern.[4] Sie ließen ein prunkvolles Domizil entstehen, in dem das Verständnis von Hansens architektonischem Werk deutlich zum Ausdruck kommt: Architektur und Dekoration, Mobiliar sowie Zier- und Gebrauchsgegenstände wurden als gesamtkunstwerkliche (Bau-)Aufgabe gesehen.

Theophil Hansen (1813–1891), in Kopenhagen geboren, kam 1846 nach Wien und trat zunächst in das Atelier von Ludwig Förster (1797–1863) ein, ehe er sich 1852 selbstständig machte. Seine erste eigenverantwortliche Bauaufgabe war das – zunächst gemeinsam mit Förster entworfene – Waffenmuseum Arsenal in Wien. Mit diesem Bau hatte sich Hansen gut in Wien eingeführt und wurde nun zu einem führenden Architekten der Stadt. Er arbeitete für das finanzkräftige Großbürgertum, für Mitglieder des Kaiserhauses, erhielt Bauaufträge von kirchlicher und staatlicher Hand. Wie kein Zweiter sollte er das Erscheinungsbild Wiens prägen. Theophil Hansen entwickelte Bauten unter Verwendung byzantinischer, renaissancehafter und antiker Stilelemente und plädierte für den Einsatz von Polychromie, womit er entscheidende Impulse „*für den historistischen Stildiskurs in Wien*“[5] setzte.

3 Anna Maria Sigmund, Das Haus Habsburg. Habsburgs Häuser, Wohnen und Leben einer Dynastie, Wien 1995, S. 61, zit. n. Verena Benedek, Schloss Hernstein. Über Hansens historistische Räume, ihre Ausstattung und ihr Interieur, Diplomarbeit der Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Wien 2008, S. 6.

4 Cornelia Reiter / Robert Stalla (Hg.), Theophil Hansen. Architekt und Designer, Weitra 2013, S. 197 (Reiter / Stalla 2013).

5 Reiter / Stalla 2013, S. 19.

Einen besonderen Stellenwert unter den von Hansen außerhalb Wiens errichteten Adelsdomizilen nimmt sicherlich Erzherzog Leopold Ludwigs Wohn- und Jagdsitz in Hernstein ein. Es bot sich bei dieser Bauaufgabe dem Architekten auch die Möglichkeit, gestalterische Vorstellungen zu erproben, um sie dann an prominenter Stelle in der Metropole umzusetzen.

Aufgrund des Widerstands von Kirche und Adel war es im 19. Jahrhundert nicht gelungen, ein Ausfuhrverbotsgesetz oder ein Denkmalschutzgesetz durchzusetzen. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs nahm der Denkmalschutz in der jungen Republik neue Gestalt an: Die Materie des Denkmalschutzes fand eine gesetzliche Basis mit dem Ausfuhrverbotsgesetz von 1918 und dem Denkmalschutzgesetz von 1923. Mit dem Zerfall der Monarchie hielt man es für notwendig, ein Gesetz betreffend das Verbot der Ausfuhr und der Veräußerung von Gegenständen geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung zu schaffen, um den Abfluss von Kunst- und Kulturbesitz von habsburgischen und anderen aristokratischen Besitztümern ins Ausland zu verhindern. Nur wenige Wochen nachdem die demokratische Republik Deutsch-Österreich am 12. November 1918 ausgerufen worden war, wurde am 5. Dezember 1918 das Ausfuhrverbotsgesetz in Österreich eingeführt.

1919 erfolgte unter dem damaligen Sekretär des Staatsdenkmalamtes Dagobert Frey eine entsprechende Bestandsaufnahme des gesamten Mobiliars des Schlosses Hernstein zur Sicherstellung als Staatsgut, inklusive der Wäsche, einer Kalkgrube mit 16 hl Kalk und einem Verzeichnis über die Entnahme und Anlieferung von Kupfer- und Messinggegenständen an die Metallzentrale A.G. Wien I. Im April 1943 erfolgte die bis heute gültige Unterschutzstellung des Schlosses, wobei in der Begründung des Unterschutzstellungsbescheides die Innenausstattung in verschiedenen Stilarten hervorgehoben wird. Die Unterschutzstellung umfasst somit nicht nur das Hauptgebäude, sondern auch die Inneneinrichtung als unteilbares Ganzes.

Auch der Jurist und Kunsthistoriker Herbert Seiberl, seit 1938 vorerst provisorischer Leiter der Zentralstelle für Denkmalschutz, später kommissarischer Leiter der Abteilung für geschichtliche Kulturdenkmale und zuständig für die Verwaltung sowie Verwahrung der auf Antrag der Zentralstelle ab März 1938 angeordneten zahlreichen sichergestellten Sammlungen, schaltete sich ein.[6] Am 29. April 1943 erging ein Schreiben an Oberstleutnant a. R. Carl Zwilling, um ihn für denkmalpflegerische Fragen zu sensibilisieren, die ein Verkauf des Schlosses nach sich ziehen würde: „*Ich schicke voraus, dass mir die Ausstattung des Schlosses Herrnstein in ihrer Gesamtheit als die künstlerisch bedeutendste erscheint, die das Wiener Kunstgewerbe in der zweiten Mitte des vorigen Jahrhunderts hervorgebracht hat. Sie geht in ihrem wesentlichen Bestande auf eine geniale Konzeption Theophil Hansens zurück und besitzt in ihrer grossartigen, einmaligen Harmonie wahrhaft europäische Bedeutung. Man kann daher das Schloss als ein Nationaldenkmal ersten Ranges bezeichnen. […] Ausstattungsstücke, wie Leuchter, Obst- und Tafelaufsätze, die stilistisch zu den Räumen gehören, [sind] meiner Auffassung nach zu belassen. Als besonders erhaltenswerter Raum erscheint mir auch der Gartensaal, der gleichfalls unverändert erhalten werden muss.*“[7]

Wenngleich der seit 1943 bestehende Denkmalschutz für die Erhaltung des Schlosses und seiner Ausstattung dienlich war und ist, so sind Teile des Mobiliars und der Ausstattung auf oft rätselhafte Weise abhandengekommen oder wurden unrechtmäßig transloziert. Bis heute ist beispielsweise nicht geklärt, warum das originale flämische Triptychon aus dem 16. Jahrhundert, das im Unterschutzstellungsbescheid als „bemerkenswerter gemalter Flügelaltar“ angeführt ist und den Altar der 1860 fertiggestellten neugotischen Schlosskapelle schmückte, nach dem Verkauf der Liegenschaft durch die Erste Bank 1963 an die Wirtschaftskammer Wien nicht in der Schlosskapelle von Hernstein verblieb. Theophil Hansen entwarf für den Flügelaltar das gotisierende Maßwerk, das von Johann Welz vergoldet wurde, wie durch eine Signatur von 1868 dokumentiert ist.[8] Der Flügelaltar gelangte 2015 in einem Wiener Auktionshaus zur Versteigerung und anschließend in belgischen Privatbesitz.[9] Aufgezählt werden im Unterschutzstellungsbescheid auch eine Geweihsammlung und die Bücherei.

2001 langte in der Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer ein Ansuchen um eine befristete Ausfuhr für einen nachweislich aus

6 https://www.lexikon-provenienzforschung.org/seiberl-herbert (04.07.2025).
7 Archiv des Bundesdenkmalamtes.
8 Olga Kronsteiner, Familie Welz. Die Geschichte einer Dynastie, in: Der Standard, 18. November 2018, https://www.derstandard.at/story/2000091445134/familie-welz-die-geschichte-einer-dynastie (01.06.2025), (Kronsteiner 2018).
9 Kronsteiner 2018.



Abb. 2: Ahnensaal in Schloss Hernstein, Farbdruck nach Aquarell von Franz Alt von 1879



Abb. 3: Rauchzimmer in Schloss Hernstein, Farbdruck nach Aquarell von Franz Alt von 1878

dem Ahnensaal des Schlosses Hernstein stammenden Armlehnstuhls ein. Für den Ahnensaal, der zu den prunkvollsten und größten Räumlichkeiten des Schlosses zählt, entwarf Theophil Hansen Lehnstühle und Sofas, die in das Raumprogramm einbezogen sind und mit der wandfesten Ausstattung korrespondieren (Abb. 2). Die großen Armlehnstühle sind rot gepolstert, mit Goldstickerei verziert und deren hohen Lehnen tragen das von zwei Löwen gehaltene gekrönte Monogramm des Erzherzogs. Da es sich um eine befristete Bewilligung handelte, kehrte das Exponat nach Österreich zurück und befindet sich immer noch in Privatbesitz. Wann der Armlehnstuhl aus dem Schloss Hernstein entfernt wurde, ist bis heute unbekannt.

Im Jahr 2008 wurden in einem Wiener Auktionshaus ein Satz aus drei sogenannten Laufsesseln angeboten, die eindeutig als solche aus dem Schloss Hernstein stammend identifiziert wurden. In der Hoftischlerei Heinrich Dübell in Wien ausgeführt, wurden sie aus Buchenholz geschnitzt, schwarz gefärbt und teilweise vergoldet. Sie haben balusterförmige zarte Füße, Zargen mit Noppendekor sowie kannelierte Seitenteile, deren Enden als Delfine gestaltet sind, und weisen die originale Stoffbespannung auf. Zwei der drei Stühle konnten von öffentlichen Sammlungen erworben werden, der dritte wurde von einem Kunst- und Antiquitätenhändler erworben.[10] Ein weiterer, identer Polsterstuhl wurde 2014 in einem Berliner Auktionshaus angeboten. Jedoch gab es für dieses Sitzmöbel keine Befassung der Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer für eine etwaige endgültige Ausfuhr aus Österreich.

2019 fand sich im Wiener Kunsthandel ein Fauteuil, den Theophil Hansen für das Rauchzimmer des Schlosses entworfen hat (Abb. 3). Im Zuge der Bearbeitung eines Ausfuhrverfahrens stellte sich heraus, dass er der letzte Erhaltene seiner Art ist. Laut historischer Inventarlisten und des Aquarells von Franz Alt aus dem Jahr 1878 existierten einst sechs Stück (Abb. 4). Sie sind Beispiele für Hansens Vorliebe für antikisierende Formen. Aus Mahagoni gefertigt und teilweise vergoldet, hat sich die dunkel gemusterte Tapezierung im Original



Abb. 4: Fauteuil aus dem Rauchsalon von Schloss Hernstein, Entwurf Theophil von Hansen, um 1875

10 Wien Museum, Bundesmobiliendepot.



Abb. 5: Gartensalon in Schloss Hernstein, Farbdruck nach Aquarell von Franz Alt von 1877



Abb. 6: Shawl-Fragment, Teil der ehemaligen Plafondbespannung des Gartensalons von Schloss Hernstein

erhalten; „*wahrscheinlich war der dunkle Farbton nicht nur dem pompejanisch inspirierten Stil des Rauchzimmers mit seinen roten Wandbespannungen geschuldet, sondern auch schon in Hinblick auf Verfärbungen durch Tabakgenuss gewählt worden*“.[11] Wenngleich der Fauteuil nicht in das Schloss Hernstein rückgeführt werden konnte, so gelang es durch den intensiven Einsatz der Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer, das Sitzmöbel im Inland zu halten. Es fand im Wien Museum seine neue Heimat.

Neben dem Arbeitszimmer und der Bibliothek bildete der Gartensalon den architektonischen und gesellschaftlichen Mittelpunkt im Erdgeschoss (Abb. 5). Der Gartensalon hatte die Aufgabe einer Sala Terrena und sollte den Garten in das Gebäude verlängern. Daher wurden die drei Wände von Josef Hoffmann mit illusionistischen Landschaftsdarstellungen geschmückt. Von Sofas umrahmte Springbrunnen und der Plafond, der mit einem 13 m langen und 5 m breiten kostbaren Seidenstoff bespannt war, den einst Napoleon I. von syrischen Beduinenscheichs als Geschenk erhalten hatte, schufen eine orientalische Atmosphäre.[12] Leider existiert diese Raumausstattung Theophil Hansens heute nicht mehr.

Im Jahr 2021 langte im Bundesdenkmalamt in der Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer ein Ansuchen um eine endgültige Ausfuhr für ein Textil ein, das laut Angaben des Einbringers aus dem Kunsthandel stammt und sich seit ungefähr 40 Jahren in Familienbesitz befindet (Abb. 6). Laut aktuellem Wissensstand handelt es sich hierbei um einen Teil der Stoffbespannung des Plafonds des Gartensalons, der von Herbert Seiberl 1943 „*als besonders erhaltenswerter Raum*“ *angesehen wurde, der „unverändert erhalten werden muss*“.[13] Im Verzeichnis vom 4. Juli 1919 findet sich der Eintrag für den Gartensalon „*als Plafonddecke ein orientalischer Shawl*“ und in der Inventarliste von 1963 findet sich der Eintrag „*eine Decke orientalischer Shawl aus den Nachlass Napoleons I. 12,64 lang und 5,37 m breit (sehr stark beschädigt) mit dem Vermerk DS* (Anm.: bedeutet Denkmalschutz)“. Aufgrund des aufrechten Denkmalschutzes konnte dem Ersuchen von 2021 nicht stattgegeben werden, die Ausfuhr wurde nicht bewilligt.

Waren für Herbert Seiberl 1943 das Schloss samt Ausstattungsstücken wie Leuchter, Obst- und Tafelaufsätze, die stilistisch zu den Räumen gehören, seiner Auffassung nach zu belassen, so „*besteht gegen eine Entfernung des Trink- und Essgeschirrs sowie aller jener Möbel, die nicht dem Stilcharakter des Schlosses entsprechen (also aller Barockmöbel) kein Einwand*“.[14]

So tauchte das eigens für das Schloss gestaltete Prunktafelservice, das in den heute noch vor Ort befindlichen von Hansen entworfenen Kredenzkästen des großen Speisesaals im Obergeschoss verwahrt wurde,[15] 2016 in einem Wiener Auktionshaus auf. Gefertigt wurde das Porzellanservice 1858/59 in der Kaiser-

11 Daniel Resch, Der letzte seiner Art! Ein Sessel aus dem Rauchzimmer von Schloss Hernstein, in: Denkmal heute. Magazin für Denkmalpflege in Österreich, Jg. 12, Heft 1, 2020, S. 24.
12 burgen-austria.com, Hernstein – Schloss, https://www.burgen-austria.com/archive.php?id=1841 (01.06.2025).
13 Archiv des Bundesdenkmalamtes.
14 Archiv des Bundesdenkmalamtes.
15 Bestehend aus drei Einzelservicen – aus einem 115-teiligen Silberbesteck, einer 125-teiligen Trinkgarnitur aus Glas, einem 148-teiligen Speiseservice aus Porzellan und einigen Tafelaufsätzen.

lichen Porzellanmanufaktur in Wien, die Trinkgläser in der Glasfirma Wilhelm Hofmann und das Besteck trägt die Meistermarke des Wiener Silberschmieds Vincenz Blasowitz.[16] Bereits in der 1889 herausgegebenen mehrbändigen Publikation *Hernstein in Niederösterreich* wird das Tafelservice erwähnt, „*welches, wie überhaupt das ganze Mobiliar bis zu den Beschlägen der Fenster und Thüren nach den Entwürfen des Architekten Freiherrn von Hansen künstlerisch hergestellt worden ist*“.[17] Der Inventarliste von 1919 ist zu entnehmen: „*Kredenzkästen. Im rechtstehenden ist aufbewahrt: ein feines Porzellan Serviese mit Tierköpfen verziert, an der Verzierung teilweise beschädigt. Im linksstehenden: ein feines Glas-Service, alles für 12 Personen/komplett.*“[18] Eine detaillierte Darstellung der Speisezimmerausstattung findet sich in der Österreichischen Kunsttopographie, Band XVIII, von 1924, in der auch auf das Porzellangeschirr Bezug genommen wird: „*Porzellanservice aus der Wiener Manufaktur (Blindmarke 1859). Bordüre rote, gotische Ranke auf Goldgrund, unterbrochen von vier Wappenschilden. Terrinen und Senftöpfe mit plastischen Tierfiguren oder Köpfen an den Seiten und am Deckel (Hunde-, Eber-, Hasenköpfe, Eber, Auerhahn, Eichhorn, Fuchs, Rebhuhn*“.[19]

Noch 1931 befand sich das Tafelservice im Schloss Hernstein, wie ein Artikel von Hilda Strauß-Gutmann im „Neuen Wiener Journal“ beweist. Neben der wandfesten Ausstattung und einigen Zier- und Gebrauchsgegenständen findet das Tafelgeschirr explizite Erwähnung: „*Die mächtigen Kredenzen […] von dem Wiener Tischlermeister Dübell enthalten Porzellan aus der Wiener Manufaktur, an dessen Herstellung zwei Jahre gearbeitet wurde, Schüssel und Teller mit roter, gotischer Bordüre und Wappenbildern, Töpfe und Terrinen kunstvoll verziert, mit Tierköpfen als Henkel. […] Die Bestecke sind mit gotischem Dekor und Wappen reichgeschmückt, zwei prachtvolle Tafelaufsätze aus vergoldeter Bronze stellen humorvolle Jagdszenen dar*“.[20] Bis zum Jahr 2016 verblieb das exquisite Tafelgeschirr in habsburgischem Besitz, ehe es versteigert wurde. Da das festliche Tafelservice von Schloss Hernstein ein bedeutendes Zeugnis der höfischen bzw. hocharistokratischen Tafelkultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellt und „*zudem ein einzigartiges Dokument eines von einem hochrangigen, heimischen Architekten geschaffenen Tafelgeschirrs, das gestalterisch in ein umfassendes Gesamtkonzept eingebunden wurde*“[21], wurde der noch erhaltene Bestand durch die Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer unter Denkmalschutz gestellt. Verschiedene Eigentümer:innen ersteigerten das Tafelservice, das aufgeteilt wurde. Die Bundesmobilienverwaltung erwarb mehrere vollständige Gedecke der Glas- und Porzellangarnitur sowie das gesamte Silberbesteck. Diese befinden sich nun in den Beständen der Silberkammer in der Wiener Hofburg (Abb. 7).



Abb. 7: Hernstein-Service

Obwohl Teile des von Theophil Hansen exklusiv für den Auftraggeber gestalteten Mobiliars, Ausstattungsteile und kunstgewerbliche Gegenstände, die im Kunsthandel, bei Auktionen oder im Privatbesitz auftauchen, zwar nicht in das Schloss Hernstein rückgeführt werden konnten, so konnte doch ein repräsentativer Teil dieses bedeutenden kulturellen Erbes Österreichs durch Aufmerksamkeit, Engagement und Geduld der Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer Eingang in öffentliche Sammlungen finden und ist dort für das interessierte Publikum und die Wissenschaft zugänglich.

16 Rosa Pum-Maderthaner, Wildschweinkopf und Rebhuhnknauf, in: Denkmal heute. Magazin für Denkmalpflege in Österreich, Jg. 15, Heft 1, 2023, S. 22 (Pum-Maderthaner 2023).
17 Wenzel Schaffer, Hernstein in Niederösterreich, Wien 1889, S. 157.
18 Archiv des Bundesdenkmalamtes.
19 Österreichische Kunsttopographie, Band XVIII, Die Denkmale des Politischen Bezirks Baden, Wien 1924, S. 319 f.
20 Hilda Strauß-Gutmann, Besuch im Schloß Hernstein, in: Neues Wiener Journal, 28. Oktober 1931, S. 6.
21 Pum-Maderthaner 2023, S. 22.

Alicia Waldstein-Wartenberg

Das Wasserschloss Anif im Kontext romantischer Schlossverglasungen

The moated castle of Anif in the context of romantic castle glazing

The essay examines Anif Water Palace as an important example of neo-Gothic architecture in Salzburg, with a particular focus on its stained glass windows. Remodelled between 1838 and 1848 by Count Alois von Arco-Stepperg the palace became a stylistically unified work of art in which numerous artists and craftsmen from southern Germany were involved. The stained glass windows – some with coats of arms, tendril ornaments, and personalised initials – are outstanding examples of Romantic glazing, embedded in a finely coordinated interior design. When compared to other residences of its kind, such as Hohenschwangau, Lichtenstein or Franzensburg, Anif stands for an independent solution, one that dispenses with historical collections of panes and emphasises in its place the decorative designs of contemporary artists. By this means it occupies a unique position in the history of palatial stained glass in the 19th century.

Ein wichtiger Aspekt der Ausstattung neugotischer Residenzen war die Gestaltung der Fenster, wobei häufig auch Glasmalerei eine Rolle spielte. Schloss Anif in Salzburg, dessen Baugeschichte und Ausstattung hier vorgestellt werden sollen, hat seine Verglasung bis heute behalten. Das neugotische Bauwerk geht auf eine ältere Anlage zurück, die die Fürstbischöfe von Chiemsee bis 1814 als Sommersitz nutzten. Es steht in einem vier Hektar großen künstlich angelegten Weiher im Zentrum eines um 1800 gestalteten englischen Parks vor einer Berglandschaft.[1] Wend von Kalnein, der sich umfassend mit dem Bauwerk befasste, nannte es „*das bedeutendste Zeugnis der Romantik auf Salzburger Boden*“.[2]

1837 erwarb Graf Alois von Arco-Stepperg (1808–1891) Anif als Sommersitz mit Unterstützung seiner Mutter, der bayerischen Kurfürstin-Witwe Maria Leopoldine von Habsburg-Este (1776–1848). Sie spielte eine bedeutende Rolle im gesellschaftlichen und politischen Leben Münchens und hatte 1804 den bayerischen Obersthofmeister Graf Ludwig von Arco (1773–1854) geehelicht. Mit Anif bot sich eine perfekte Basis für ein romantisches Burg-Schloss. Beeinflusst vom Umkreis der Münchner Neugotik und einer Reise nach England, engagierte der Bauherr im Sommer 1838 den Berchtesgadener Salinenbaudirektor Mennas Schönauer (um 1806–1879), dem Heinrich Schönauer (geb. 1812) als angestellter Bauführer nachfolgte. Daneben waren zahlreiche Künstler und Handwerker aus München, Salzburg und der Umgebung beteiligt, etwa der Bildhauer Joseph Entres (1804–1870), der die meisten figürlichen Teile schuf. Um das Wasser einzubeziehen, baute man zum Weiher hin eine Terrasse mit gedeckter Anlegestelle für Boote und auf der nördlichen Hofseite schuf man als Pendant zum neuerrichteten Turm mit Kapelle einen sogenannten „Nymphensaal“, den Aufstellungsort von Ludwig Schwanthalers (1802–1848) „Nymphe“, einem Hauptwerk romantischer Skulptur.[3] Später wurde die Halle zum Bildersaal umgewandelt und die Skulptur wanderte in den Verbindungstrakt zum Hauptbau. Der Umbau zum ersten neugotischen Bauwerk Salzburgs 1838–1848 war von Beginn an eine Sehenswürdigkeit, die u. a. König Ludwig I. von Bayern, Erzherzog Johann von Österreich und die russische Zarin besuchten.

1 Zu Baugeschichte und Beschreibung vgl. Walter Krause, Schloss Anif bei Salzburg, in: Gerbert Frodl (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 5, 19. Jahrhundert, München – Berlin – London – New York – Wien 2002, S. 192 f.

2 Wend von Kalnein, Schloss Anif. Ein Denkmal bayerischer Romantik in Salzburg, in: Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Band IX, München 1988 (Kalnein 1988).

3 Zur Skulptur vgl. Selma Krasa-Florian, Die Nymphe von Schloss Anif, in: Gerbert Frodl (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 5, 19. Jahrhundert, München – Berlin – London – New York – Wien 2002, S. 481.

Die Ausstattung

Im ersten Stock hatte man ein Appartement für den Schlossherrn und seine Gäste eingerichtet, im zweiten lagen die gemeinsamen Wohnräume des Ehepaars und die repräsentativen Zimmer. Deren Herzstück ist der rote Saal, der ehemalige Speisesaal der Fürstbischöfe. Da Anif nur als Sommersitz diente, blieb die neugotische Einrichtung bis heute erhalten.

Großen Anteil an der Ausstattung hatte der arrivierte Salzburger Tischlermeister Joseph Wessicken (1810–1899). Er führte Türen, Fensterfüllungen, Parkettböden und Kassettendecken aus sowie über 200 Möbel, darunter sechs nach Vorlagen von August Welby Pugin (1812–1852), wie sie in seinem 1835 erschienenen Buch *Gothic furniture of the 15th century* abgebildet sind: einen Gewehrschrank, einen Toiletteschrank, eine ausladende Bank, zwei große Tische und eine achteckige Etagere. Vergleichbares findet sich auf dem Kontinent nur in Schloss Rožmberk (Rosenberg) in Tschechien, wo gleichzeitig ganz ähnlich Möbel entstanden. Die



Abb. 1: Salzburg, Schloss Anif, Roter Saal, Maßwerkfenster mit Arco-Wappen, Detail, Ausführung Brüder Scherer, 1843

Glaserarbeiten übernahm der Glasermeister Philipp Aichinger, ein Schwager des Tischlers. Fast alle Fenster erhielten in den Oberlichtern farbige Scheiben, manche bemalt, andere mit einem geschliffenen „A“ verziert. Ihre Dekoration verband sich mit der übrigen Ausstattung zu einem einmaligen Gesamtkunstwerk[4] und für Hans



Abb. 2: Salzburg, Schloss Anif, Roter Saal, Maßwerkfenster mit Jagdszenen, Detail, Entwurf Johann Rüssemayer

4 Elgin Vaassen, Bilder auf Glas. Glasgemälde zwischen 1780–1870, in: Kunstwissenschaftliche Studien, Band 70, München – Berlin 1997, S. 71 (Vaassen 1997).

Biehn zählten diese Glasmalereien „*zu den besten Leistungen romantischer Glasmalerei*“.[5]

Der „rote Saal“ ist nach seiner Wandbespannung mit rotem Seidendamast benannt. Neben der Decke aus dem frühen 17. Jahrhundert dominiert hier ein großer Marmorkamin mit gedrehten Säulen und einem hölzernen Aufsatz, geschmückt mit Edelleuten in altdeutscher Tracht vom Münchner Maler Karl Grünwedel (1815–1895). Die Saalwände sind bis auf halbe Höhe vertäfelt und von spitzbogigen Maßwerkfenstern durchbrochen. Über Diwanen hängen lebensgroße Porträts des Erbauers Alois von Arco-Stepperg und seiner Frau, der Markgräfin Irene Pallavicini (1811–1877), in historischen Kostümen. Vis-à-vis dem Kamin führt ein bodentiefes Maßwerkfenster mit Türen zu einem Balkon. Im Fünfpass des Spitzbogens ist das Arco-Wappen abgebildet (Abb. 1). Diese Glasmalerei lieferte 1843 das Münchner Glasmaleratelier der Brüder Scherer.[6] Die vier übrigen Fenster sind im Maßwerk mit feinen Rankenornamenten und Jagdszenen geschmückt (Abb. 2). Als Urheber der Entwürfe wird der Salzburger Ornamentzeichner und Maler Johann Rüssemayer (1817–1890) angesehen, ein Onkel Hans Makarts.[7]



Abb. 3: Salzburg, Schloss Anif, Grüner Salon, Balkontüre, Detail

Links neben dem Kamin kommt man durch eine Türe vom Entreesalon zum gelben Salon der Hausherrin, dessen Wände mit gelbem Seidendamast bespannt sind. Das exquisite Mobiliar stammt aus dem Besitz der Familie Pallavicini. Die reiche Kassettendecke zierten früher ungewöhnliche, herabhängende Blüten und Dolden, ausgeführt von Joseph Entres. Die gemalten Fensteroberlichter des sogenannten „Vorsalons“ und des gelben Salons greifen die herabhängenden stilisierten Blüten in leuchtenden Farben auf.

Das angrenzende Schreibkabinett der Gräfin, heute „grüner Salon“ genannt, besitzt eine grüne Seidendamasttapete und einen Marmorkamin in französischer Art, darüber eine Etagere mit Porzellan. Die Deckenvertäfelung besteht aus einem fächerförmigen Scheingewölbe. Eine große verglaste Türe mit aufwendigem Maßwerk führt zum Balkon über dem See. Das Maßwerk zeigt oben zwei Wappen und darunter geharnischte Schildträger mit den Initialen der Hausherren, zuunterst eine Grafenkrone (Abb. 3). Weinstöcke, Laubwerk, Blüten und Trauben umrahmen das Ganze, eventuell auch von Rüssemayer entworfen. Durch eine Tapetentüre setzt sich das Appartement der Hausdame fort und man gelangt in das sogenannte „Toilettezimmer“, den Garderobenraum und das Schlafzimmer.

Die drei repräsentativen Räume sind mit dem Speisesaal im Turm durch einen Korridor verbunden. Diesen Gang verzieren Malereien von Karl Grünwedel, die schreitende Paare in spätgotischer Tracht zeigen und an das Dürerfest in München 1840 erinnern.[8] Der große Speisesaal wird dominiert von einer Kredenz mit Arco-Wappen und Baldachin sowie der großen Kassettendecke. Darunter ist in den Zwischenräumen der Sprengbögen eine Wappenreihe mit der Genealogie des Hausherrn gemalt. Die Wände besitzen eine kassettierte Vertäfelung, unterbrochen von großen Spitzbogenfenstern, deren Maßwerk feines Blumen- und Rankendekor von Rüssemayer zeigt (Abb. 4). In einer Nische über der darunter liegenden Kapellenapsis ist die sogenannte „Trinkstube“ untergebracht. Die vier

5 Heinz Biehn, Residenzen der Romantik, München 1970, S. 210 (Biehn 1970).
6 Zu den Brüdern Scherer vgl. Vaassen 1997, S. 228–235.
7 Kalnein 1988, S. 59.
8 Vgl. Biehn 1970, S. 206–211.



Abb. 4: Salzburg, Schloss Anif, Speisezimmer, Maßwerkfenster, Entwurf Johann Rüssemayer

umlaufenden Bänke sind nach dem Vorbild der „großen goldenen Stube" in der Festung Hohensalzburg gestaltet.[9] Die drei schlanken Fenster mit Bleiverglasung zeigen ebenfalls ein Rankenmuster. Im Turm befinden sich über dem Speisesaal noch weitere Etagen mit Billardsaal, Waffen- und Rüstkammer sowie einer Turmstube.

Unter dem Speisesaal, im Untergeschoss des Schlossturms, liegt die dreijochige Kapelle mit Apsis. Ihre Höhe reicht über zwei Stockwerke und die Ausstattung, z. B. den marmorverkleideten Altartisch, darauf ein Altarschrein mit einer Krönung Mariens, begleitet von einer hl. Irene und einem hl. Aloisius von 1846, gestaltete überwiegend Joseph Entres. 1847 entstand die Verglasung der Eingangstüre und des großen Spitzbogenfensters „*mit gemalten Tafeln*",[10] dessen Arabesken- bzw. Rankenornament Karl Grünwedel entwarf.

Neugotik und Glasmalerei

Die neugotische Architektur ist eng verbunden mit der Glasmalerei. Deren Wiederbelebung zu Beginn des 19. Jahrhunderts steht in direktem Zusammenhang mit romantischer Gotikbegeisterung, Sammlertätigkeit und beginnender Denkmalpflege.[11] Im deutschsprachigen Gebiet markiert das Gotische Haus in Wörlitz den Start dieser Entwicklung. Es entstand nach einer Englandreise des Fürsten Lepold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740–1817), die ihn auch nach Strawberry Hill

9 Johannes Graf Moy, Fürst Pückler und Salzburg, in: Mitt(h)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Band 120–121, 1981, S. 442.
10 Kalnein 1988, S. 69.
11 Zu diesem Themenkomplex vgl. u. a. Claudia Schumacher, Zur Rezeption der Glasmalerei im 19. Jahrhundert, in: Katalog Himmelslicht, Köln 1998, S. 115.



Abb. 5: Laxenburg, Niederösterreich, Franzensburg, Fenster im Speisesaal, Ausschnitt, Entwurf Gottlob S. Mohn, um 1822

(1749–1776) von Horace Walpole (1717–1797) führte. Zurück in Dessau ließ er sein Gartenreich mit Parkanlage nach englischem Vorbild errichten und darin ab 1773 das Gotische Haus, das er später privat bewohnte.[12] Als er 1782 in die Schweiz nach Zürich reiste, traf er den Pfarrer Johann Caspar Lavater (1741–1801). Er erwarb von ihm eine Reihe wertvoller Schweizer Scheiben, um damit sein Haus so zu schmücken, wie er es in England gesehen hatte: alte Scheiben im Maßwerk, darunter Blankglas für den Ausblick in die Landschaft. Am Ende umfasste seine Sammlung 231 Scheiben vom Ende des 15. bis ins 17. Jahrhundert.[13]

In Österreich begann Kaiser Joseph II. ab 1782 den Garten seiner Sommerresidenz Laxenburg im neuen Stil umzugestalten. Unter seinem Nachfolger Franz II. entstand dort ab 1798 die sogenannte „Franzensburg" nach Vorbildern in Wörlitz und Kassel (Löwenburg 1793), zunächst als pittoreske Gartenarchitektur, dann als antinapoleonisches Symbol der glanzvollen Vergangenheit Habsburgs. Im Jahr 1800 wurde der Schlossverwalter und Bauleiter Johann Michael Riedl (1763–1852) für den weiteren Ausbau zuständig, darunter für repräsentative Räume wie Ahnensaal, Thronsaal und Schatzkammer. Das Bauwerk wurde mit Spolien, Antiquitäten und Waffen ausgestattet, aber die Mehrheit der Möbel waren Neuanfertigungen und laut Biehn in „*Laxenburger Manier*"[14] gestaltet.

Als eine Mischung aus Alt und Neu zeigt sich auch die qualitativ hochwertige Ausstattung mit mittelalterlichen Glasmalereien aus Maria am Gestade und Gaming, gemischt mit Neuanfertigungen ab 1813 von Gottlob Samuel Mohn (1789–1825), Wilhelm Voertel (1793–1844) und Anton Kothgasser (1769–1851), teilweise als hybride Schöpfungen,[15] die überwiegend repräsentativen Charakter haben (Abb. 5).

Später wurde noch der neugotische Mariannentempel als Lusthaus für die Kaiserin Maria Anna (1803–1884) errichtet und 1841 mit Veduten als Glasmalereien des akademischen Landschaftsmalers Carl Geyling (1814–1880) geschmückt.

Zeitgleich erklärte man im Zuge der napoleonischen Befreiungskriege den Rhein zum Symbol der deutschen Freiheit und seine Burgen sowie den Kölner Dom zu nationalen Denkmälern. Nachdem das Rheinland unter preußische Verwaltung geraten war, schenkte die Stadt Koblenz 1815 Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. von Preußen (1795–1861, ab 1840 König) die Ruine Stolzenfels, die er nach seiner Heirat mit Elisabeth Ludovika von Bayern (1801–1873), einer Tochter König Maximilians I. (1756–1825), ab 1836 von Karl Friedrich

12 Zu Wörlitz vgl. Paul Clemen, Strawberry-Hill und Wörlitz. Von den Anfängen der Neugotik, in: Erich Fidder (Hg.), Neue Beiträge deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag, Königsberg 1943, S. 37–60.
13 Zum Gotischen Haus vgl. Mylène Ruoss / Barbara Giesicke, Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz, Berlin 2012.
14 Biehn 1970, S. 95.
15 Eva Frodl-Kraft, Die Glasmalereien der Franzensburg in Laxenburg, in: Gerbert Frodl (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 5, 19. Jahrhundert, München – Berlin – London – New York – Wien 2002, S. 270 f.; Hubert Winkler, Alte und neue Glasmalerei der Franzensburg in Laxenburg, in: ÖZKD, LXVI, Heft 3/4, 2012, S. 440–449.

Schinkel (1781–1841) und Friedrich August von Stüler (1800–1865) umbauen ließ. Schinkel schuf einen romantischen Baukomplex mit lauschigen Innenhöfen und komfortablen Wohnräumen, wobei das Schloss von Beginn an der Öffentlichkeit zugänglich war.[16]

Auch hier setzte man Glasmalereien zur Ausstattung ein, etwa im Wohnzimmer des Königs. Die fünf Scheiben des Erkers, gerahmt von einem Rankenwerk, zeigen oben die Wappen der neuen Besitzer und der ehemaligen Amtmänner der Burg, darunter Scheiben aus dem 17. Jahrhundert (Abb. 6). Für den Großen Rittersaal ließ Friedrich Wilhelm IV. beim Berliner Glasmaler Friedrich Wilhelm Zebger 1840 ein Fenster ankaufen. Dargestellt sind in einer Tabernakelarchitektur auf der rechten Seite der Trierer Kurfürst Arnold II. von Isenburg als Erbauer der Burg mit dem Grundriss, links ein preußischer Herold mit einem Modell des neuen Schlosses.[17]

Schon etwas früher als der preußische Kronprinz hatte sein Neffe, der bayerische Kronprinz Maximilian (1811–1864, ab 1848 König) mit seinem einflussreichen Burgprojekt begonnen. 1832 erwarb er die idyllisch über dem Alpsee und dem Schwansee gelegene mittelalterliche Burg Schwanstein und ließ sie bis 1837 in seine Sommerresidenz Hohenschwangau umbauen. Bauleiter war sein ehemaliger Zeichenlehrer, der Architektur-, Hof- und Theatermaler Domenico Quaglio (1787–1837), der das Schloss malerisch quasi in die Landschaft hineinkomponierte und damit den ersten romantischen Schlossbau in Bayern schuf.[18]

Das Innere wurde mit plastischem Dekor und Wandbildern aus der mittelalterlichen Sagenwelt geschmückt, teils nach Moritz von Schwinds Entwürfen. Örtliche Handwerker fertigten die Möbel an, dazu kamen Antiquitäten, darunter alte Rüstungen und Glasmalereien. Der Kronprinz hatte seit seinem 18. Lebensjahr über 100 Einzelscheiben angekauft, meist Schweizer Wappen und niederländische Roundels aus der Mitte des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Diese schmückten ab 1835 u. a. die Flügeltüren zwischen Billardzimmer und Schwanenrittersaal. Der Großteil dieser Scheiben kam



Abb. 6: Koblenz, Deutschland, Burg Stolzenfels, Wohnzimmer des Königs, Erkerfenster, Ausschnitt

16 Vgl. auch die preußischen Bauten wie Burg Rheinstein (1825–1844), Schloss Babelsberg (ab 1833), Burg Sooneck (1842–1845) oder Burg Hohenzollern (ab 1844).

17 Vgl. dazu Claudia Schumacher / Ivo Rauch, Die historische Verglasung von Schloss Stolzenfels am Rhein, Gutachterliche Stellungnahme, 2004.

18 Zur Baugeschichte vgl. Gisela Haasen, Hohenschwangau. Vom Zauber eines romantischen Schlosses, München 1998, S. 32–37.

nach dem Ende der Monarchie in das Schloss Berchtesgaden.[19]

Zu dieser Sammlung alter Scheiben kamen neuere aus bedeutenden zeitgenössischen Ateliers. Da das Schloss keine Kapelle erhielt, wurde die mit Rüstungen und Waffen geschmückte Vorhalle auch als Andachtsraum genutzt und auf der Rückwand kapellenartig gestaltet. 1842 lieferte die von König Maximilian I. gegründete Glasmalereianstalt in München dafür zwei Fenster mit berühmten Ahnen des Bauherrn: Kaiser Ludwig dem Bayern (1282–1347) und Kurfürst Maximilian I. (1573–1651). Als Vorbilder dienten Statuen von Ludwig Schwanthaler in der Münchner Residenz, wobei die Wiedergabe von Kaiser Ludwig auf Dürers Bild von Kaiser Karl dem Großen im Ornat referenziert.[20] Unter den neueren Scheiben finden sich weitere Dürer-Reminiszenzen.[21]

In Bezug auf Anif interessant ist das marmorne Felsenbad, das stimmungsvolle rote Glasscheiben besitzt und mit einer Melusine von Schwanthaler ausgestattet wurde, die in etwa zeitgleich mit der Nymphe in Anif entstand. Durch die Beziehung des Kronprinzen zu den Brüdern Arco kann man einen großen Einfluss von Hohenschwangau auf den Umbau von Anif annehmen.

In Württemberg errichtete Graf Wilhelm (1810–1869), der spätere Herzog von Urach, in etwa zeitgleich zum Anifer Umbau sein Schloss Lichtenstein (1838–1842) auf einer Burgruine. Für seine Sammlung von Büchern, wertvollen Gemälden, Glasmalereien, Trinkgefäßen, Rüstungen und vor allem Waffen hatte er nach einem geeigneten Ort gesucht und war auf dem Lichtenstein fündig geworden, dessen Größe und Lage ihm günstig erschien und durch den gleichnamigen Roman von Wilhelm Hauff (1802–1827) populär geworden war. Er beauftragte den renommierten Nürnberger Architekten und kgl. bayerischen Konservator Carl Alexander von Heideloff (1789–1865) mit Entwürfen. Dieser hatte 1838 Hohenschwangau besichtigt und versuchte nun, die neue Burg in die Landschaft zu integrieren und eine gute Fernwirkung zu erzielen. Heideloff besorgte für die Inneneinrichtung von Nürnberg aus Möbel, Öfen, Glasmalereien u. a. Der erste Bauabschnitt konnte 1842 in Anwesenheit der königlichen Verwandten gefeiert werden.[22]

Im Erdgeschoss gelangt man von der Waffenhalle in die Kapelle, wo sich in einer Nische hinter dem Altar ein Bogenfenster mit Glasmalereien des 14. und 16. Jahrhunderts aus verschiedenen Kirchen und Klöstern wie Augsburg, Ulm oder Schwäbisch Hall befindet. Daneben ist eine Nische zum Gedenken der Toten, wobei ein Fenster mit roter Scheibe für stimmige Beleuchtung sorgt, ähnlich dem Felsenbad in Hohenschwangau. Den größten Raum im Schloss nimmt der Rittersaal im ersten Stock ein, dessen Dekoration von der schwäbischen Ritterschaft, der Ulrich-Sage und Hauffs Lichtenstein-Roman inspiriert wurde. Die Drillingsfenster im Saal und die drei Lanzettfenster im Erker besitzen in ihren Nonnenköpfen Ranken und Wappen der Hausherren, darunter auch ein bayerisches, da Herzog Wilhelm II. von Urach mit einer bayerischen Prinzessin verheiratet war. Die deutlichste Referenz zu Hohenschwangau befindet sich im Turm. Dort ist in einen fernglasartigen Ausguck ein Glasbild installiert, das einen Blick nach Hohenschwangau simuliert (Abb. 7). Als Vorlage diente ein bekanntes



Abb. 7: Lichtenstein, Deutschland, Schloss Lichtenstein, Turm, Glasmalerei mit Schloss Hohenschwangau

19 Zu der Sammlung vgl. Maria Thesing, Die Glasmalereisammlung von Maximilian II. von Bayern. Sammlungsgeschichte, Magisterarbeit, Universität Zürich 2014.

20 Elgin Vaassen, Die kgl. Glasmalereianstalt in München 1827–1874. Geschichte, Werke, Künstler, Berlin 2013, S. 125 f.

21 Im Speisezimmer ein Glasbild, das Kaiser Maximilian und Dürer zeigt, von Joseph Sauterleute (1831), im Orientzimmer ein Wandschirm mit einem Dürer-Bildnis von Friedrich Hoffstadt (1832) sowie im Schwanenrittersaal eine Scheibe mit dem hl. Sebald nach einer Dürer-Vorlage von Johann Jakob Kellner (1836). Vgl. dazu die Abbildungen und Beschreibungen im Katalog zu Ausstellung Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland, hg. CVMA Potsdam, Leipzig 1993, S. 146 f., 150 f. und 154 f.

22 Vgl. Katharina Hild / Nicola Hild, Lichtenstein. Reutlingen 2000, S. 50.

Bild, das u. a. auch als Teller-Dekor in Nymphenburger Porzellan produziert wurde.

Obwohl Kaiser Franz Josef I. viele Fenster für Sakralbauten stiftete,[23] sucht man im Kaiserpark in Ischl vergeblich nach Glasmalereien. Das neugotische Marmorschlössl besaß eine Blankverglasung aus teilweise bodentiefen Spiegel- und Solintafeln, die den Innenraum mit der Natur verbanden. Laut einer Rechnung der Wiener Glashandlung von A. Bruckmüller vom 19. November 1859 über Spenglerarbeiten im Cottage der Kaiserin wurde jedoch ein gotisches Fenster mit einem geschweiften eisernen Bogen angefertigt,[24] über dessen Beschaffenheit und Verbleib keine weiteren Angaben bekannt sind.[25]

Eine klassische historistische Schlossverglasung kann man aber in einem weiteren kaiserlichen Park entdecken, dem Lainzer Tiergarten, wo der Kaiser 1882–1886 für seine Gemahlin die Hermesvilla von Carl von Hasenauer errichten ließ. Dort sind Kabinettscheiben aus dem 16. und 17. Jahrhundert in zeitgenössische Kunstverglasungen mit Bordüren eingefügt (Abb. 8), angefertigt um 1885 von der traditionsreichen Glasmalereiwerkstatt von Carl Geyling's Erben in Wien.[26]

Im übrigen Kaisertum Österreich entstanden zeitgleich viele weitere romantische neugotische Schlossbauten als fürstliche Residenzen in Böhmen und Mähren, etwa Rožmberk, Hluboká (Frauenberg), Sychrov (Sichrov), Žleby (Schleb) oder Lednice (Eisgrub). Und auch dort gab es sekundäre Verwendungen historischer Scheiben in teilweise aufwendig gestalteten Fenstern.

Im Vergleich dazu griff man in Schloss Anif jedoch nicht auf eine Sammlung alter Scheiben, dynastische



Abb. 8: Wien, Hermesvilla, Fenster, Ausschnitt, Carl Geylings Erben, 1885

Repräsentation oder historische Bezüge zurück, sondern ließ die Fenster von zeitgenössischen Künstlern dekorieren. Die Motive orientieren sich an grafischen Vorbildern und erinnern teilweise an filigrane Buch-, Porzellan- oder Emailglasmalerei. Sie lassen sich am ehesten mit den Fensterbordüren in Stolzenfels (Abb. 6) vergleichen und sind damit vielleicht – zumindest auf österreichischem Boden – singulär.

23 Zu den bedeutendsten zählen die Kirchen von St. Epvre in Nancy (1867), St. Joseph Artisan in Paris (1868) und S. Maria dell' Anima in Rom (1876). Der Entwurf zu letzterer wird in der Kaiservilla in Bad Ischl ausgestellt. Vgl. dazu Alicia Ysabel Spengler, Kaiserfenster. Stiftungen vom und für das Kaiserhaus in der Regierungszeit Kaiser Franz Joseph I. (1848–1916), in: ÖZKD, LXVI, Heft 3/4, 2012, S. 450–457.

24 HHStA, PFF GDPFF SR 31-4, Aktzahl 342/860, Rechnung Nr. 375.

25 Laut mündlichem Hinweis von Daniel Resch, Bundesdenkmalamt, könnte es sich um das Oberlicht zur Eingangstüre gehandelt haben.

26 Zur Glasmalerei des Historismus in Wien vgl. Alicia Waldstein-Wartenberg, Glasmalerei des Historismus in Wien, unter besonderer Berücksichtigung der ehemaligen Ausstattung des Stephansdoms, in: Glasmalerei-Monografien Band 3, Wien – Erfurt 2023.

Christina Wais-Wolf

(Krypto-)Porträts

Zur Frage personenbezogener Inszenierung auf Glasmalereien des 19. und 20. Jahrhunderts

Elisabeth Oberhaidacher-Herzig zum 75. Geburtstag

(Crypto) portraits: on the question of personalised staging in 19th and 20th century glass paintings
Elisabeth Oberhaidacher-Herzig on her 75th birthday

Portraits – including the special form of the so-called "crypto-portrait" – have characterised monumental glass painting in Austria since the late 13th century, as Elisabeth Oberhaidacher-Herzig has pointed out in the course of her many years of research. While glass painters initially used images of various kinds as visual models for their portraits transferred to glass, the medium of photography opened up new avenues of media image propaganda for this type of image in the 19th and 20th centuries. The article sheds important light on various examples from the art genre of stained glass, demonstrating the iconographic diversity of the corresponding productions. The focus here is, in particular, on the monumental picture windows of St Mary's Cathedral in Linz, the largest sacred building in Austria, as well as a window from a less well-known location in research, namely the parish church of "Umhausen" in the Tyrolean Ötztal.

Unter einem Porträt versteht man das Abbild einer Person auf einem Gemälde, einer Zeichnung oder einer Fotografie, bei dem das Gesicht und der Ausdruck des Porträtierten im Mittelpunkt der Darstellung stehen. Generell wird zwischen einem Bildniskopf, einer Büste, einem Brustsẗück oder einem halb- bis ganzfigurigen Porträt unterschieden.

Eine Sonderform der Porträtmalerei stellt das sogenannte „Kryptoporträt" dar, das in der Literatur auch als „verstecktes" oder „Inkognitoporträt" bezeichnet wird.[1] Als Kryptoporträts gelten Bildnisse, bei denen Heilige beziehungsweise biblische, mythologische oder historische Helden mit den Gesichtszügen von Zeitgenossen abgebildet wurden. Über solche Kryptoporträts versuchte man zeitgenössische Bezüge zu den jeweils dargestellten Szenen herzustellen, indem die biblische oder mythologische Szene durch das Kryptoporträt aktualisiert wurde, gleichzeitig aber die ikonographische Tradition erhalten blieb. Die dargestellten Personen sollten erkennbar sein und zugleich im inhaltlichen Kontext zur jeweiligen Szene stehen.

Kryptoporträts finden sich auch im Bereich der monumentalen Glasmalerei. Elisabeth Oberhaidacher-Herzig verwies im Zuge ihrer Forschungen zur mittelalterlichen Glasmalerei auf zwei prominente Beispiele: Um ein sehr frühes Kryptoporträt noch aus dem späten 13. Jahrhundert handelt es sich bei einer Darstellung des hl. Innozenz auf einem Glasgemälde, das heute im Fenster der südlichen Gruftkapelle auf der Burg Kreuzenstein (NÖ) eingesetzt ist (Abb. 1).[2] Es ist um 1280/85 entstanden und stammte ursprünglich wohl aus der ehemaligen Kreuzkapelle von Stift Heiligen-

1 Friedrich Polleroß, Die Anfänge des Identifikationsporträts im höfischen und städtischen Bereich, in: Frühneuzeit-Info, 4. Jg., 1993, Heft 1, S. 17–36 (Polleroß 1993).

2 Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Burg Kreuzenstein, Südliche Gruftkapelle, Kapitel Komposition, Ikonographie, in: Günther Buchinger / Elisabeth Oberhaidacher-Herzig / Christina Wais-Wolf, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, 3. Teil: Sammlungsbestände (ohne Stiftssammlungen) / Burgenland (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Österreich Band V,2), Wien – Köln – Weimar 2017, S. 118–124 (Oberhaidacher-Herzig 2017).

kreuz (NÖ).[3] Auf diesem Glasgemälde ist der Heilige, der gegen Ende des 3. Jahrhunderts den Märtyrertod erlitt, als Ritter mit Lanze und Schild in der Kriegstracht des 13. Jahrhunderts zu sehen. Auf seinem Haupt liegt ein Herzogshut mit Hermelinkrempe und Scheitelborte. Besonders auffallend ist der weiße Schild mit einem roten Doppelkreuz geschmückt. Eine solche Kreuzreliquie ist bis heute im Besitz von Stift Heiligenkreuz und wurde vom Babenberger Herzog Leopold V. von seiner ersten Pilgerfahrt aus Jerusalem mitgebracht und 1188 seinem Lieblingskloster Heiligenkreuz vermacht. Elisabeth Oberhaidacher-Herzig konnte überzeugend nachweisen, dass es sich bei dem auf dem Glasgemälde als hl. Innozenz ausgewiesenen Heiligen eigentlich um den Stifter der großen Kreuzreliquie, nämlich den Kreuzfahrer Herzog Leopold V., handelt, der in der Gestalt des hl. Innozenz dankbar verehrt werden sollte. Damit handelt es sich bei dieser Darstellung um ein Kryptoporträt.[4]

Die Tatsache, dass man für diesen Zweck den berühmten Bannerträger der thebäischen Legion ausgewählt hatte, geht wohl auf die im Fürstenbuch des Jans Enikel von 1280 erwähnte Erzählung zurück, wonach Leopold V. nach dem Zwischenfall auf der Feste Akkon und dem Sieg der Österreicher das österreichische Banner aufpflanzte, das der englische König Richard Löwenherz wieder entfernen ließ. Als Richard auf der Heimfahrt nach einem Schiffbruch zu Fuß weiterreisen musste, wurde er von Leopold in der Nähe von Wien festgesetzt, was diesem in der Folge ein stattliches Lösegeld, aber auch den Kirchenbann einbrachte. Laut Elisabeth Oberhaidacher-Herzig könnte dieser Makel dazu geführt haben, seine Memorialdarstellung zu verschlüsseln, wofür auch der Name Innozenz, d. h. „Der Unschuldige", sprechen würde.[5]

Noch ein zweites Kryptoporträt konnte Elisabeth Oberhaidacher-Herzig im Zuge ihrer Forschungen zur mittelalterlichen Glasmalerei identifizieren. Dabei handelt es sich um die Darstellung des hl. Leopold, des wichtigen Landespatrons von Österreich, in einem Fenster im Hochchor des Münsters in Freiburg im Breisgau. In der Darstellung dieses Heiligen verbirgt sich – worauf



Abb. 1: Burg Kreuzenstein, Fenster der südlichen Gruftkapelle, hl. Innozenz, um 1280/85

Elisabeth Oberhaidacher-Herzig hinwies – ein Kryptoporträt Kaiser Maximilians I.. Ausgeführt wurde dieses Glasgemälde im Jahr 1512 von Jakob Wechtlin in der Werkstatt des Hans von Ropstein.[6]

Kryptoporträts wie die hier genannten fanden auch Eingang in die Ikonographie von Glasmalereien des 19. und 20. Jahrhunderts. Zu den aktuell im Fokus der Glasmalereiforschung stehenden Standorten in Österreich zählt der Linzer Mariendom, dessen 112 Bildfenster

3 Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Die Odyssee einer Ornamentverglasung des späten 13. Jahrhunderts, in: Tim Ayers / Brigitte Kurmann-Schwarz / Claudine Lautier / Harmut Scholz (Hg.), Glasmalereisammlungen und ihre Geschichte, Akten des 25. Internationalen Kolloquiums des Corpus Vitrearum in St. Petersburg, Staatliche Eremitage, 2010, Bern u. a. 2012, S. 111–121.

4 Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Die Glasgemälde aus der ehemaligen Pfarrkirche von Heiligenkreuz, in: ÖZKD, L, 1996, Heft 3, S. 167–177.

5 Oberhaidacher-Herzig 2017, S. 121.

6 Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, Buchbesprechung von Rüdiger Becksmann, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Freiburg im Breisgau (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland II,2), Berlin 2010, in: ÖZKD LXV, 2011, Heft 1/2, S. 174 f.

in einer Zeitspanne von den späten 1860er bis in die 1990er Jahre entstanden sind.[7] Die größte zusammenhängende, aus 45 Fenstern bestehende Gruppe aus dem primär zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts befindet sich im Lang- und Querhaus des Doms. Aufgrund ihrer außergewöhnlichen Ikonographie sind diese Fenster für die Kunstgeschichtsforschung von großem Interesse. Anstelle von Heiligendarstellungen oder biblischen Szenen wurden bei den Bildkompositionen dieser Fenster monumentale Historienbilder umgesetzt, deren figurale Protagonisten inhaltlich primär auf die Stadt Linz, den Mariendom beziehungsweise das Land Oberösterreich Bezug nehmen.

Die meisten in diesen Fenstern dargestellten Personen können bis heute anhand ihrer spezifischen Physiognomien namentlich identifiziert werden.[8] Im Fall von prominenten Persönlichkeiten aus der Geschichte Österreichs wie Kaiser Maximilian I. oder Ferdinand I. dienten den Künstlern der Tiroler Glasmalereianstalt in Innsbruck, die diese Fenster schufen, Bilder aus Büchern oder Druckwerken als zeichnerische Vorlagen. Im Fall der in den Fenstern dargestellten Zeitgenossen aus der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts hingegen griff man bei der Umsetzung auf Glas vielfach auf Fotografien zurück, die größtenteils explizit im Vorfeld des Herstellungsprozesses der Fenster angefertigt wurden. Die fotografischen Porträts konnten in der weiteren Folge direkt in die Entwurfszeichnungen miteinbezogen und anschließend in die 1:1-Fenster-Kartons eingefügt werden, um so die Übertragung auf das Medium Glas zu erleichtern. Waren es anfänglich Fotografien der Köpfe, so zeigte es sich im Verlauf des langjährigen Projektes von Vorteil, die auf den Fenstern darzustellenden Personen von Beginn an ganzfigurig und bereits in der für die Fensterdarstellung vorgesehenen Haltung und Pose fotografieren zu lassen.[9]

Zu den ikonographisch besonders interessanten Fenstern des Doms zählt das sogenannte Kaiserfenster (Abb. 2). In der unteren Bildzone dieses in der Zeit von 1911 bis 1914 geschaffenen Fensters findet sich die Darstellung der hl. Elisabeth und damit zugleich der



Abb. 2: Linz, Mariendom, Kaiserfenster, ausgeführt in der Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt Innsbruck, 1911–1914

7 Im Zuge einer groß angelegten Restaurierungskampagne werden seit 2020/21 jährlich drei Fenster des Linzer Mariendoms unter der Aufsicht des Bundesdenkmalamtes restauriert.

8 Eine wichtige Quelle für die Identifizierung der in den Bildfenstern dargestellten Personen stellt die Publikation von Florian Oberchristl, Die neuen Gemälde-Fenster des Linzer Domes, Linz 1924 (Oberchristl 1924), dar.

9 Ausführlich beschrieben bei Christina Wais-Wolf, Die jüngere Fensterausstattung des Linzer Mariendoms. Ein landesgeschichtliches Denkmal ersten Ranges aus Zeiten historischen Umbruchs, in: The Concept and Fabrication of Stained Glass from the Middle Ages to Art Nouveau, Tagungsband des 30. Internationalen Kolloquiums von Corpus Vitrearum, hg. Katalanischen Komitee des Corpus Vitrearum, 4.–7. Juli 2022, Barcelona 2022, S. 92–99.



Abb. 3: Linz, Mariendom, Kaiserfenster, hl. Elisabeth mit den Gesichtszügen der Kaiserin Elisabeth, 1911–1914



Abb. 4: Porträt der Kaiserin Elisabeth, Fotografie, Fotoatelier Ludwig Angerer, um 1868, mit der Retusche des Fotografen Carl Pietzner, im Archiv der Tiroler Glasmalerei, Innsbruck

Namenspatronin der Jubilarin, Dr. Elisabeth Oberhaidacher-Herzig. Die Heilige ist durch ihre Krone und den roten Umhang als eine Fürstin ausgewiesen, die sie als Gemahlin des Landgrafen Ludwig von Thüringen auch war (Abb. 3). In ihren Händen hält sie Rosen, ihr übliches Attribut, das sich auf das im Zusammenhang mit ihrer Biographie legendenhaft erzählte Rosenwunder bezieht. Danach wären Brote, die die Heilige aus Fürsorge, aber ohne das Wissen ihres Gemahls an Arme verteilt hatte, auf dessen Nachfrage hin auf wunderbare Weise zu unverdächtigen Rosen verwandelt worden. Ungewöhnlich bei der Darstellung in Linz sind die porträthaften Züge der hl. Elisabeth. Diese sind nicht wie üblicherweise bei Heiligenfiguren in idealisierter Form wiedergegeben, sondern nehmen auf die Gemahlin von Kaiser Franz Joseph I., Kaiserin Elisabeth (1837–1898) Bezug (Abb. 4), die zum Zeitpunkt der Anfertigung dieses Fensters im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bereits verstorben war.

Wie Reinhard Rampold aufgezeigt hat, ging dem tatsächlich ausgeführten Bildfenster ein mehrere Jahre andauernder und intensiver Entstehungsprozess voraus, im Zuge dessen es auch zu einer mehrmaligen Änderung des kompositionellen und ikonographischen Aufbaus gekommen war.[10] Die verstorbene Kaiserin wäre ursprünglich als eine engelhafte Lichtgestalt dem vor einem Bildstock knienden Gemahl Franz Joseph entgegengeschwebt (Abb. 5) – ein Bildsujet, das von anderen Bildmedien dieser Zeit durchaus bekannt war.[11] Neben der Darstellung der Kaiserin waren von Anbeginn an auch noch weitere Mitglieder aus dem engsten familiären Umfeld Kaiser Franz Josephs angedacht gewesen, darunter seine beiden Töchter, Erzherzogin Gisela und Erzherzogin Marie Valerie. Diesen realen

10 Reinhard Rampold, Das Kaiserfenster im neuen Dom zu Linz, in: ÖZKD, LXVI, Heft 3/4 (Sonderheft: Dynastische Repräsentation in der Glasmalerei. Akten des 26. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum), Horn – Wien 2012, S. 458–467.

11 Genannt sei an dieser Stelle die Postkarte „Ave Caesar Imperator! Omnes precamus nos tibi salutem“, gedruckt im Kunst-Verlag „Mars“ in Graz.



Abb. 5: Früher, nicht ausgeführter kolorierter Entwurf für das Kaiserfenster im Linzer Mariendom, Archiv der Tiroler Glasmalerei Innsbruck, bez. 22. Mai 1911



Abb. 6: Hl. Georg mit Erzherzogin Marie Valerie (Ausschnitt aus Abb. 5)

Personen aus der österreichischen Geschichte wären insgesamt drei Schutzheilige beigestellt gewesen: in den Dreipässen des Maßwerks die Namenspatrone des Kaisers, die Heiligen Franziskus und Josef, sowie hinter der knienden Erzherzogin Marie Valerie der hl. Georg als einer der wichtigen Schutzpatrone des Hauses Habsburg (Abb. 6).

Dank der erhaltenen Entwurfszeichnungen im Archiv der Tiroler Glasmalerei lässt sich der Prozess der Findung der letztendlich ausgeführten Komposition anschaulich aufzeigen. So entschloss man sich in der Folge, anstelle der Engelsfigur, mit der die verstorbene Kaiserin gemeint gewesen wäre, ihre Namenspatronin, die hl. Elisabeth, ins Bildfenster einzufügen. Dadurch erhielt der für die untere Bildzone von Anbeginn an vorgesehene hl. Georg ein ikonographisches Pendant, eben die hl. Elisabeth. Im Unterschied aber zu den im Maßwerk gezeigten Heiligen Franziskus und Josef sollten sowohl der hl. Georg als auch die hl. Elisabeth die Gesichtszüge realer Personen aufweisen, wofür man für die hl. Elisabeth das Porträt der verstorbenen Kaiserin heranzog (Abb. 4) sowie für den hl. Georg die Gesichtszüge von Erzherzog Franz Salvator (1866–1939) vorsah. Damit einhergehend sollte dessen Gemahlin, Erzherzogin Marie Valerie (1868–1924), die ursprünglich vor dem hl. Georg gekniet hätte (Abb. 6), nunmehr stehend neben ihrem Gemahl, der in das Kostüm des hl. Georg geschlüpft war, dargestellt werden und ebenso porträthafte Züge aufweisen (Abb. 7, 8). Damit kam es im Kaiserfenster des Linzer Mariendoms letztendlich zu einer außergewöhnlichen und in dieser Form vermutlich beispiellosen Verschmelzung unterschiedlicher Porträttypen, darunter auch eine interessante Ausformung des sogenannten



Abb. 7: Linz, Mariendom, Kaiserfenster, Erzherzogin Marie Valerie mit ihrem Gemahl Erzherzog Franz Salvator von Österreich-Toskana, 1911–1914



Abb. 8: Porträt von Erzherzogin Marie Valerie und ihrem Gemahl Erzherzog Franz Salvator, Fotografie, 1912

Kryptoporträts, indem innerhalb eines Fensters ein lebender Zeitgenosse, Franz Salvator, neben einem bereits verstorbenen Familienmitglied, der Kaiserin Elisabeth, in die Rolle von Heiligenfiguren geschlüpft ist.

Ähnlich wie im Fall von Herzog Leopold V. als hl. Innozenz oder Kaiser Maximilian I. als hl. Leopold, steckt hinter solchen Darstellungen letztendlich immer die Absicht, dem Betrachter eine gezielte Bildbotschaft zu vermitteln. Der Wunsch nach der „Sakralisierung" des habsburgischen Kaiserhauses wurde so – ganz im Sinne der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs als „mit der Würde des Heiligen ausstatten" – vortrefflich uminterpretiert – ein Ansinnen, das vor dem Hintergrund der habsburgischen „Pietas Austriaca" durchaus nachvollziehbar erscheint. Der Kaiser und mit ihm seine engste Familie sollten der Bevölkerung und damit seinen Untertanen als heiligmäßige Vorbilder vorgestellt werden und – wie es bei Florian Oberchristl zu lesen ist – neben dem Kaisergebet die „*durch Glaube und Liebe, Gebet und Arbeit geheiligte Familie*"[12] präsentieren.

Die Elisabeth-Ikonographie fügte sich in diesen Kontext vortrefflich ein, zumal diese auch schon zu Lebzeiten der Kaiserin Elisabeth mit ihr in Beziehung gesetzt wurde. Bis heute gibt es eine Reihe von Bildfenstern, die – stets Bezug nehmend auf die Kaiserin – die hl. Elisabeth zeigen, wobei ihr entweder Brote und/oder Rosen beigegeben sind. Beide Attribute sind wichtige Motive, die die allgemeine Fürsorge der hl. Elisabeth den Armen gegenüber unterstreicht. Im Fall des Linzer Fensters entschied man sich für die Darstellung der Rosen, die vielleicht bei manchen Zeitgenossen Assoziationen an ältere Bildwerke der noch jungen bayerischen Prinzessin weckten, die – worauf wiederum das Dampfschiff in der unteren Bildzone des Kaiserfensters verweist – im April des Jahres 1854 auf ihrer Brautfahrt Richtung Wien in Linz-Urfahr Halt gemacht hatte.

Im Fall der porträthaften Darstellung Franz Salvators, die dem Typus eines Kryptoporträts im eigentlichen Sinn folgt, ergibt sich die Zuweisung an den hl. Georg aufgrund der erhaltenen schriftlichen und bildlichen Quellen. Ohne letztere könnte der als geharnischter Ritter ausgewiesene Heilige mit der rot-weißen Fahne auch als ein hl. Florian und damit als der Landespatron von Oberösterreich interpretiert werden.[13] Zur Darstellung des hl. Florian kam es in Linz auf dem nur wenige Meter vom Kaiserfenster entfernt gelegenen St. Florian-Fenster. Auf mehreren Ebenen wird hier in Form einer Bildgeschichte die Legende der Entstehung des Stiftes St. Florian erzählt, das nachweislich über dem Grab des hl. Florian errichtet wurde. Der Heilige erhielt – ähnlich

12 Oberchristl 1924, S. 36.

13 Vgl. dazu etwa die Darstellung des hl. Florian mit dem mutmaßlichen Kryptoporträt Kaiser Friedrichs III. (1415–1493) auf dem Melker Altar von Jörg Breu d. Ä., 1501/02. Zum Altar vgl. Lukas Madersbacher, Melker Altar, in: Artur Rosenauer (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band III: Spätmittelalter und Renaissance, S. 479–480, Kat.Nr. 245.

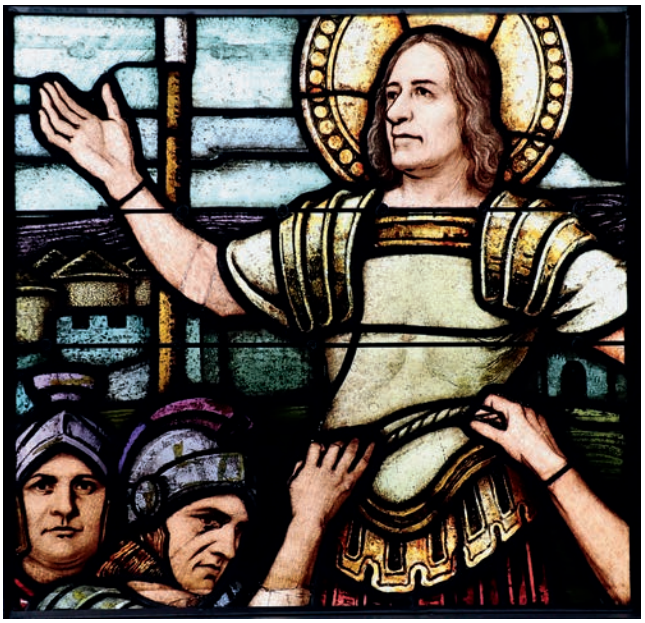


Abb. 9: Linz, Mariendom, St. Florian-Fenster, hl. Florian mit den Gesichtszügen von Propst Josef Sailer, 1911–1916

wie dies im Fall der Darstellung des hl. Georg im Kaiserfenster geschehen ist – die Gesichtszüge damals lebender Zeitgenossen. Sowohl der auf der Ennsbrücke mit erhobenem Arm stehende hl. Florian im oberen Bildfeld (Abb. 9) als auch der bereits am Ufer des Ennsflusses verstorbene hl. Florian tragen die Gesichtszüge von Propst Josef Sailer, gest. 1920.[14] Im Fall des St. Florian-Fensters war es nicht der Adel, sondern der geistliche Stand, der sich bewusst in die Rolle des für das Land Oberösterreich so wichtigen Schutzpatrons begab. Der Stifter tritt damit im Kryptoporträt als Teilhaber einer zu einer Historie gewordenen Erlösungsprophezeiung dem Betrachterpublikum entgegen.[15] Genau diese Intention lässt sich im St. Florian-Fenster des Linzer Mariendoms gut nachvollziehen.

Den inhaltlichen Variationsreichtum von Porträtdarstellungen unterschiedlicher Art führt auch das Bildnis Kaiser Karls (1887–1922) auf Fenstern zweier österreichischer Standorte deutlich vor Augen. Zunächst einmal findet sich sein Porträt gemeinsam mit jenem seiner Gemahlin Zita von Bourbon-Parma im Mariazeller-Fenster des Linzer Mariendoms (Abb. 10). Das Ehepaar ist Teil einer Pilgergruppe unmittelbar vor der Basilika von Mariazell. Die Verbundenheit der Dargestellten zu diesem Ort bestand darin, dass beide Mariazell als junges Paar im Zuge ihrer Hochzeitsreise besucht hatten. Anstelle von Karl und Zita wäre den



Abb. 10: Linz, Mariendom, Mariazeller-Fenster, Kaiser Karl I. mit seiner Gemahlin Zita von Bourbon-Parma, 1915–1918

14 Oberchristl 1924, S. 84.
15 Polleroß 1993, S. 29, Fn. 155.



Abb. 11: Umhausen, Pfarrkirche hl. Vitus, Hll. Georg und Wolfgang mit den Gesichtszügen von Kaiser Karl I. und Bischof Franz Egger, 1928

schriftlichen und bildlichen Quellen zufolge[16] zunächst das Bildnis Kaiser Franz Josephs I. angedacht gewesen. Sein Tod im November 1916 brachte eine inhaltliche Planänderung, indem nun Karl als der an der Staatsspitze stehende weltliche Repräsentant des Volkes in Uniform porträtiert wurde.

Eine ganz andere Bildaussage hingegen liegt der Darstellung Karls auf einem Fenster der südlichen Langhauswand der Pfarrkirche von Umhausen im Tiroler Ötztal zugrunde (Abb. 11).[17] 1928 – und damit bereits sechs Jahre nach dem Tod Karls von Pfarrer Thöni beauftragt – zeigt dieses Fenster das Porträt des letzten Kaisers von Österreich, das zweifelsfrei nach einer bildlichen Vorlage ausgeführt, dem Körper eines hl. Georg in goldener Rüstung mit Lanze und dem Drachen als seinem Attribut aufgesetzt wurde. Karls Haupt ist – entsprechend der Ikonographie eines Heiligen – von einem blauen Nimbus hinterlegt.



Abb. 12: Kolorierter Entwurf für das Fenster in Umhausen, Pfarrkirche hl. Vitus, mit den Darstellungen der Hll. Jörg und Wolfgang, Archiv der Tiroler Glasmalerei Innsbruck, um 1928

Ebenso auf die Vorlage einer bildlichen Quelle geht das Porträt des rechts neben dem hl. Georg dargestellten hl. Bischofs zurück. Dank der inschriftlichen Bezeichnung auf der im Archiv der Tiroler Glasmalerei, Innsbruck, erhaltenen kolorierten Entwurfszeichnung (Abb. 12) lässt sich dieser als der hl. Wolfgang identifizieren. Den Namen des Porträtierten erfährt man über den Eintrag im Bestellordner vom 5. Juni 1928. Darin wurde vermerkt: „*Pfarrer Thöny kommt in die Tiroler Glasmalerei, bringt die Farbenskizze zurück und bestellt das Fenster; Ablieferung Anfang Oktober; genaue Maße und Widmung folgen noch. Genaue Instruktion bezüg-*

16 Wichtiges Quellenmaterial zu den Bildfenstern des Linzer Mariendoms findet sich einerseits im Archiv der Tiroler Glasmalerei, Innsbruck, andererseits im Archiv des Mariendoms Linz und wird aktuell im Zuge des Forschungsprojektes „Corpus Vitrearum" an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften aufgearbeitet.

17 Auf dieses Fenster wurde die Autorin dankenswerterweise von Dr. Reinhard Rampold hingewiesen.

lich Ausführung des Fensters: Fotografie des Bischofs Egger (St. Wolfgang). Preiszuschlag für die 2 Porträts S(chilling) 50,- Wenn dieses Fenster gut ausfällt, dürften bald weitere Bestellungen erfolgen.“[18]

Das Porträtbildnis bezieht sich demnach auf den 1836 im Zillertal geborenen Franz Egger, der von 1912 bis zu seinem Tod 1918 Fürstbischof von Brixen war.[19] Eine direkte Verbindung zur Pfarre Umhausen bestand über seinen älteren Bruder Blasius, der 14 Jahre als Kurat in Umhausen tätig war,[20] ehe er 1913 als Domdekan von Brixen verstarb.

Im Feld unterhalb der Hll. Georg und Wolfgang sieht man das Bild eines schwerverwundeten Soldaten des Ersten Weltkrieges, dem, von einem Kriegskameraden gestützt, ein Geistlicher das Heilige Sakrament reicht.[21] Die Szene bezieht sich auf das Thema des Fensters, das „den Heimkehrern des Ersten Weltkrieges“ gewidmet ist. In Verbindung mit der Darstellung Bischof Eggers, der für seinen karitativen Einsatz während des Ersten Weltkrieges bekannt war (in Vertretung durch seinen Weihbischof Sigismund Waitz war Egger gleichsam unsichtbar nachweislich bei den Truppen und in den Militärhospitälern gegenwärtig), scheint hier zunächst die ikonographische Verbindung zwischen den beiden Bildmotiven hergestellt zu sein.

Diese Erklärung allein kann der intendierten Bildaussage jedoch nicht ausreichend gerecht werden. Die Thematik der Kriegsheimkehrer und deren diffuse Klagen über eine vermeintliche Undankbarkeit der Heimat, die im zeitgenössischen und später historiographischen Diskurs häufig als Referenzpunkt und Beweis für die teilweise gescheiterte Reintegration der Heimkehrer diente, bestimmte Tirol in der Zwischenkriegszeit in großem Ausmaß. Eine von Oswald Überegger veröffentlichte Studie zeigt auf, dass die Vorwürfe primär militärelitären Deutungsmustern heimkehrender Offiziere entsprangen. Letztere berichteten, dass sie von der Bevölkerung beschimpft wurden oder man ihnen ihre Auszeichnungen von der Brust riss. Unabhängig vom historischen Wahrheitsgehalt dieser Erzählungen und der gleichzeitigen Tatsache, dass ein eben großer Teil der ehemals höheren k.u.k. Berufsoffiziere ihr durch die historische Zäsur von 1918 verursachtes Verlustempfinden bewusst durch ihr aktives Mitwirken in legitimistischen Organisationen wie dem Reichsbund der Österreicher oder des Kaiserschützenbundes kaschierten, trug dieses Denkmuster „*ganz wesentlich zum Entstehen einer Art Phantompräsenz der Monarchie und ihrer Glorie in der Republik bei, die in jenem Maße stärker und penetranter wurde, wie sich die geschichtspolitische Neuorientierung infolge der konservativen politischen Wende auf das politisch-kulturelle Klima insgesamt übertrug.*“[22]

Der Kirche kam in diesem Prozess der Reintegration eine maßgebliche Rolle zu. Aufgrund der weitgehenden Unterstützung des staatlichen Kriegsapparates und der Verstrickung in die staatliche Kriegspropaganda[23] war die gesellschaftliche Kritik im Krieg gerade an ihr beständig vorhanden gewesen und hatte gegen Ende des Krieges und in den ersten Nachkriegsjahren einen Höhepunkt erreicht. Erst im Laufe der Zwischenkriegszeit gelang es der Kirche erneut, das in der Bevölkerung vorhandene religiöse und spirituelle Potential zu nutzen und ihre dominante gesellschaftliche Position zumindest teilweise wieder zurückzugewinnen. Gefallenenkult und Kriegsritual blieben in Tirol letztlich vorwiegend religiös dominiert. Es ist bemerkenswert, dass den Kirchgängern der Pfarre Umhausen gerade in einer solchen Zeit das Porträt des letzten Kaisers von Österreich im Gewand eines hl. Georg vorgeführt wurde. Der eigentliche Ideengeber dahinter muss in der Person des Auftraggebers, Pfarrer Johann Georg Thöni, verortet werden. Dieser war nicht nur im Ersten Weltkrieg von 1916 bis 1917 als Standschützenfeldkurat im Ortlergebiet im Einsatz, bevor er noch vor Kriegsende als neuer Pfarrer in Umhausen präsentiert wurde, sondern nachweislich zugleich auch ein begeisterter Fotograf. Die von Pfarrer Thöni angefertigten Fotografien druckte und verkaufte dieser im von ihm gegründeten Verlag „Photoverlag J.G. Thöni in Vent“. Darüber hinaus produzierte Thöni auf Basis seiner eigenen Fotografien Panoramabilder, die er als Drucksorten herausbrachte.[24] Gerade jemand wie Pfarrer Thöni, der mit der Fotografie dermaßen vertraut

18 Archiv der Tiroler Glasmalerei, Innsbruck, Bestellordner 1928, S. 158v.
19 Josef Gelmi, Egger, Franz (1836–1918), Fürstbischof, in: ÖBL Online-Edition, Lfg. 7 (14.12.2018) (Gelmi 2018).
20 Neue Tiroler Stimmen, Jg. XXV, 16. Juli 1885, Nr. 159, S. 3.
21 Laut der erhaltenen Entwurfszeichnung (Abb. 12) war anstelle des Priesters zunächst noch ein Mann in Tiroler Tracht vorgesehen gewesen.
22 Oswald Überegger, Erinnerungskriege. Der Erste Weltkrieg, Österreich und die Tiroler Kriegserinnerung in der Zwischenkriegszeit, Innsbruck 2011, S. 55 f.
23 Bischof Egger etwa hatte den Klerus und das Volk sogar dazu aufgefordert, die Opfer und Heimsuchungen des als gerecht, ja, heilig empfundenen Krieges bereitwillig auf sich zu nehmen. Vgl. Gelmi 2018.
24 Edith Hessenberger, Venter Kurat mit Vision und Hund. J. G. Thöni zum 150. Geburtstag (online über Ötztaler Museen: https://oetztalermuseen.at/venter-kurat-mit-visionen-und-hund-zum-150-geburtstag-von-johann-georg-thoeni/, (13.06.2025).

war, wusste sehr genau um die propagandistische Wirkung dieses Bildmediums. Fotos hatten schon in der Kriegspropaganda eine ganz entscheidende Rolle gespielt, indem das Foto als ein entscheidender Faktor im Zusammenhang mit der Erinnerungskultur eingesetzt wurde. Von Bedeutung waren in diesem Zusammenhang etwa Fotos von Frontbesuchen Kaiser Karls.

Dank des Mediums der Fotografie wurden somit auch für die Kunstgattung der Glasmalerei im 19. und 20. Jahrhundert neue Türen medialer Vermittlungsstrategien geöffnet, indem man Fotografien als unmittelbare Vorlage für die porträthafte Darstellung der in den Fenstern abgebildeten Personen heranziehen konnte. Die im Beitrag vorgestellten Beispiele unterschiedlicher Porträttypen vom Mittelalter bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts – darunter auch das sogenannte Kryptoporträt – führen die ikonographische Vielfalt der entsprechenden Inszenierungen anschaulich vor Augen. Zugleich wirft dieser Themenkomplex ein Licht auf das Potential, das die Kunstgattung Glasmalerei in der Vermittlung bestimmter Bildbotschaften an bestimmten Orten über Jahrhunderte hinweg in sich trug.

Astrid Steinegger

Gartenarchäologische Untersuchungen im Schlosspark Damtschach in Kärnten

Ein Exkurs zur Mittelalterrezeption in Gartenarchitekturen durch Verwendung von mittelalterlichen Spolien

Archaeological investigations in the "Damtschach" Castle Gardens (Carinthia): an excursus on the presence of the Middle Ages in garden architecture through the use of medieval spolia

Damtschach Castle is located on the eastern edge of the village bearing the same name near Wernberg in Carinthia. It was built after 1511 by Maximilian Augustin von Khevenhüller as an aristocratic residence, and was acquired by the Jöchlinger von Jochenstein family at the beginning of the 18th century following a period of changing ownership. The castle was not only furnished by the last male representative of the Felix family (1786–1846) in a manner typical for the period, but was also given a castle garden that combined elements of the Baroque garden with those of an English landscape garden, and which is now listed under monument protection. In addition to a greenhouse for exotic plants, an artificial, medieval-looking ruin was built to the south of the castle, along with other structural elements – such as the "Baadhaus" at other locations in the garden – in keeping with the romanticising spirit of the times. Archaeological excavations were carried out in the 2010s both in the greenhouse – which was demolished in the 20th century – and in the grotto of the ruins.

Der schlossartige Edelmannsitz Damtschach – in alten Quellen auch „*Tantschach*" – befindet sich am östlichen Rand der gleichnamigen Ortschaft nebst Wernberg in Kärnten.[1] Die Örtlichkeit wird 1436 als Hof und Lehen des Hans von Sternberg genannt und nach 1511, dem Jahr der Erlaubnis zur Errichtung durch den Landesfürsten, von Maximilian Augustin von Khevenhüller als Adelssitz neu erbaut bzw. unter der Einbeziehung älterer Bausubstanz erweitert. Vor Ort dürften sich bereits ein zur Burg Aichelberg gehörender Wirtschaftshof und ein zugehöriger Sakralbau befunden haben. Um das Schloss und die Geschäfte kümmerten sich jedoch Pfleger der Khevenhüller wie ein Teil der Villacher Bürgerfamilie Hämbl, welche sich in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts nach dem Edelsitz Damtschach nannten. Paul Khevenhüller verließ 1629 als Protestant das Land und veräußerte Damtschach zusammen mit Aichelberg und Wernberg an Sigmund Graf Wagensperg. Nach einer Phase wechselnder Besitzer – zu nennen wären hier Graf Werdenberg, die Familie der Freiherren von Coronini, die Familien Breunner und Eibiswald – folgte in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts die Familie Galler. Diese verkauften zwar 1672 Schloss und Herrschaft Wernberg an das Stift Ossiach, zeichneten jedoch auch für die barocke Umgestaltung der Schlossanlage von Damtschach verantwortlich. Es handelt sich bis heute um einen zweigeschoßigen Bau mit Walmdach. Das Gebäude erstreckt sich in drei Flügeln um einen rechteckigen Hof. Die mit dem Schloss eng verbundene Filialkirche des hl. Johannes des Täufers, welche 1431 das erste Mal urkundlich erwähnt und in ihrer heutigen Form von Gräfin Maria Isabella Galler er-

1 Zur Geschichte des Schlosses und seiner Besitzer:innen vgl. Peter Wiesflecker, Wernberg. Aus der Geschichte einer Kärntner Gemeinde, Klagenfurt 2001, S. 42–49 und 184 f. (Wiesflecker 2001); Dehio-Handbuch Kärnten, 3. Auflage, Wien 2001, S. 68 f.; Claudia Fräss-Ehrfeld, Geschichte Kärntens II. Die Ständische Epoche, Klagenfurt 1994, S. 211; Franz X. Kohla, Kärntens Burgen, Schlösser und wehrhafte Stätten, Klagenfurt 1953, S. 35; Franz X. Kohla / Gustav A. von Metnitz / Gotbert Moro, Kärntner Burgenkunde. Ergebnisse und Hinweise in Übersicht, I. Kärntens Burgen, Schlösser, Ansitze und wehrhafte Stätten. Ein Beitrag zur Siedlungstopographie, Klagenfurt 1973, S. 30; Anna Spitzmüller, Die Kunstdenkmäler des Politischen Bezirks Villach (= Die Kunstdenkmäler Kärntens III), Klagenfurt 1929, S. 45.

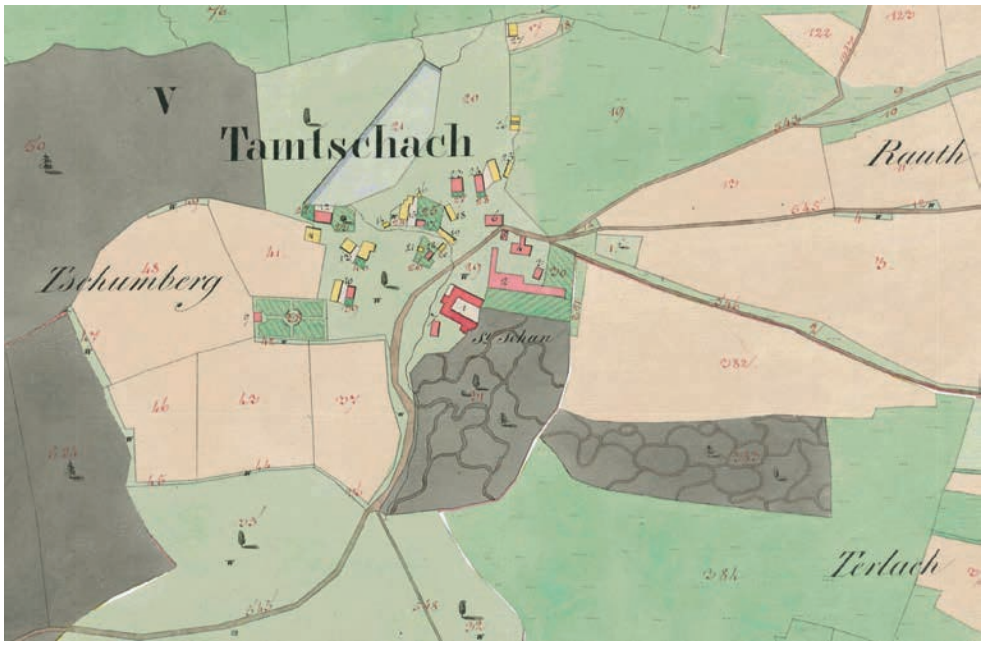


Abb. 1: Schloss Damtschach und Umgebung, Ausschnitt aus dem Franziszeischer Kataster, 1826

richtet wurde, befindet sich im Südflügel. An der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert gehörte Damtschach der Familie Kaiserstein, von welcher es durch Heirat 1703 an die Familie Jöchlinger von Jochenstein überging und bei dieser bis 1846 verblieb.

Von besonderer Bedeutung für Damtschach stellte sich Felix Freiherr Jöchlinger von Jochenstein (1786–1846), der letzte dieser Familie, heraus.[2] Er wurde von der Witwe seines Urenkels, Gräfin Marianne Orsini-Rosenberg, als „*wilder Geselle, ein Prachtexemplar von einem Mann; scheute keine Gefahr und nahm sich vom Leben, was er wollte, kannte keine Schranken, war rücksichtlos*“[3] bezeichnet. Der Pfarrer von Gottestal nannte ihn bei seiner Bestattung einen „*Mann mit bestem Herzen, aber schlechter Erziehung*“[4]. Seinem anscheinend wohl eher mäßigen Charakter stand jedoch ein ausgesprochen guter Geschmackssinn entgegen, der durch von ihm erworbene Möbel, Hausrat und Ausstattungselemente[5] verdeutlicht wird und zeigt, dass sich ländliches Leben und aristokratischer Lebensstil am Puls der Zeit nicht widersprachen. Ausdruck hierfür ist auch der von ihm in den Jahren zwischen 1817 und 1846 errichtete Schlossgarten.[6] Zwar sind weder ein Plan noch der ausführende Architekt des Damtschacher Gartens überliefert, doch dürfte der Schlossherr selbst stark in die Konzeption involviert gewesen sein.[7] Der Franziszeische Kataster des Jahres 1826 (Abb. 1) zeigt schematisch angedeutet einen englischen Landschaftsgarten, der im Osten des Schlosses beginnt und nach Süden und Südosten ein von einem Bach und verwinkelten Wegen durchzogenes Waldareal aufweist. Der sich nach Nordosten gegen den Wirtschaftstrakt hin erstreckende Teil war hingegen nicht bewaldet, sondern war zu Beginn noch als Wiese ausgewiesen. Dieses Areal an der Südseite des Wirtschaftstrakts, welches auch heute wieder durch Wiese und Sträucher geprägt wird und jenseits des Gartentores mit einem biedermeierlichen, runden Springbrunnen beginnt, dürfte jedoch bereits vor Felix Freiherr Jöchlinger von Jochenstein angelegt und durch eine Folge von im Barock beliebten Parterres

2 Zu seinem Leben vgl. Peter Wiesflecker, Aus der Geschichte von Burg Aichelberg. Eine Kärntner Burg als mehrfacher Erinnerungsort, in: KulturLandMenschen. Beiträge zur Volkskunde, Geschichte, Gesellschaft und Naturkunde 9-10, 2024, S. 94 f. (Wiesflecker 2024).

3 Brigitte Orsini-Rosenberg / Barbara Putz-Flecko / Peter Putz (Bearb.), Damtschach 1800–1988. Hier ist wie überall alles verändert, Ausstellungskatalog, Damtschach 1988, o. S.

4 Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Gottestal, Pfarrchronik, Eintragung zum Jahr 1846, zit. n. Wiesflecker 2024, S. 95 Fn. 24.

5 Vgl. hierzu Christian Witt-Dörring, Der Luxus des Einfachen, in: Brigitte Orsini-Rosenberg (Hg.), Einfacher Luxus – Kunst, Natur und Arbeit in Schloss Damtschach, Wien 2014, S. 33–113.

6 Er zählt heute in seinen Resten zu den wichtigsten historischen Gärten Kärntens und steht als solcher unter Denkmalschutz (Bescheid GZ: 18.575/4/2004 vom 11. August 2004 bzw. GZ; 18.575/8/2013 vom 9. Oktober 2013).

7 Werner Sellinger / Géza Hajós / Martin Draxler, Denkmalpflegerisches Leitkonzept für die Außenanlage des Schlosses Damtschach; Gemeinde Wernberg/Kärnten. Grundsätze zur Pflege und konzeptionellen Weiterentwicklung der historischen Aussenanlagen als Kulturdenkmal, im Auftrag des Bundesdenkmalamtes, Wien 1993, S. 5 (Sellinger / Hajós / Draxler 1993).

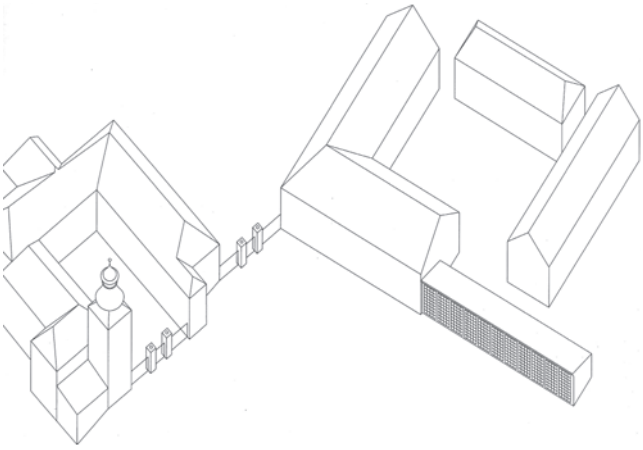


Abb. 2: Schloss Damtschach, Schematische Darstellung des Gewächshauses

gegliedert worden sein. Die aktuell nur noch erahnbaren Terrassen erstreckten sich ursprünglich bis zu einem Küchengarten.[8] Im Laufe der Jahre lassen sich im immer neu adaptierten Kataster allerdings Veränderungen ausmachen, die aufzeigen, dass sich die Entstehung des Gartens über Jahre erstreckte und tiefergreifende Veränderungen wie die Umlegung des Bachbettes nötig waren, um das von Jöchlinger erträumte Ziel zu erreichen.[9] Zudem bedurfte es einer Vielzahl an Pflanzen, die etwa aus Baumschulen in Wien, Ebenthal und Körmend herbeigeschafft wurden. Die Listen des „Inventarial Protokol über sämtl. Gehölze, Sträucher und Blumengattungen in den Gärten des Herrn Baron Felix Jöchlingerschen Herrschaft Damtschach Pro Anno 825" aus der Zeit von 1817 bis 1835 verzeichnen den Ankauf von rund 600 Arten von Pflanzen, die gezielt an unterschiedlichen Stellen des Gartens gepflanzt und auch gezüchtet wurden.[10]

Für die exotischen Pflanzen bestand im Norden des Parks bereits ab 1817 ein Gewächshaus („*Warm- und Kalthaus*"[11]). Dieses 6 m hohe und breite sowie 30 m lange Gebäude ist im Franziszeischen Kataster zu erkennen und schloss im Osten an das mit der Nummer 2 versehene Stallgebäude an. Eine zeichnerische Rekonstruktion der Anlage im 19. Jahrhundert zeigt den Standort des langrechteckigen Gebäudeteils (Abb. 2). Das Gewächshaus mit markantem Pultdach wurde wohl um die Mitte des 20. Jahrhunderts abgerissen, ist jedoch fotografisch überliefert.[12] Im Zuge der Errichtung eines kleinen Glashäuschens im Anschluss an eine bereits bestehende Sonnenterrasse wurde im



Abb. 3: Schloss Damtschach, freiliegende Mauerreste des Gewächshauses (links) und Arbeitsfoto mit Schloss und Stall im Hintergrund (rechts)

8 Sellinger / Hajós / Draxler 1993, S. 5; Géza Hajós, Der „englische" Lustgarten in Damtschach. Eine Landschaftsverschönerung im Biedermeier, in: Brigitte Orsini-Rosenberg (Hg.), Einfacher Luxus – Kunst, Natur und Arbeit in Schloss Damtschach, Wien 2014, S. 127 (Hajós 2014).
9 Sellinger / Hajós / Draxler 1993, S. 5 f.
10 Ebenda, S. 8–10 und 80–107; Hajós 2014, S. 137–142.
11 Sellinger / Hajós / Draxler 1993, S. 10.
12 Ebenda, Abb. 36; Wiesflecker 2001, Abb. S. 183.

Jahr 2018 zur Vorbereitung des geplanten Standortes eine Böschung angegraben und ein kleines Plateau geschaffen (Abb. 3 rechts). Hierbei konnten nördlich des jetzigen Gartenhäuschens Mauerreste freigelegt und dokumentiert werden,[13] die dem ehemaligen Gewächshaus zuzurechnen sind (Abb. 3/links). Es handelt sich um eine annähernd von Westen nach Osten verlaufende etwa 1,0 m hoch erhaltene Bruchsteinmauer mit einer Breite von 0,8 m, die auf einer Länge von rund 6,0 m freigelegt werden konnte. Auf der unteren Hälfte der Mauer ist feinkörniger kalkiger Putz von hellbeiger Farbe in einer Stärke von 2 cm erhalten. Interessant ist, dass der freigelegte Mauerteil nicht einheitlich ausgebildet ist, sondern im Westen mit einer deutlichen Baufuge an eine zweite, anscheinend schmälere Mauer anstößt. Diese läuft ebenfalls nach Westen auf die südliche Front des Stallgebäudes zu, auch wenn sie innerhalb der Grabungsfläche nur auf einer Länge von rund 1,0 m freigelegt werden konnte. Vermutlich handelte es sich beim Warm- und Kalthaus – auch funktionsbedingt nachvollziehbar – um ursprünglich baulich getrennte Bereiche. Der festgestellte Befund lässt an eine ehemalige Ecksituation denken, die hiermit erklärt werden könnte. Womöglich befand sich im Bereich der schmäleren Mauer ursprünglich ein zu einem unbestimmten späteren Zeitpunkt geschlossener Zugang zu den beiden Räumlichkeiten.

Der Garten bietet jedoch viel mehr: Neben der verschlungenen Wegführung, die zu zeittypischen Staffagebauten wie dem hölzernen „Baadhaus“ an besonders malerischen Stellen des Gartens führt, hatte eine künstlich erbaute, mittelalterliche Ruine südlich des Schlosses einen bedeutenden Anteil an der erwünschten romantisierenden Stimmung des englischen Landschaftsgartens (Abb. 4). Durch sie sollte einerseits auf die menschliche Vergänglichkeit hingewiesen und Erinnerungen an vergangene Zeiten hervorgerufen werden, jedoch auch ein eindrucksvolles Zeugnis für die Verbindung von Natur und Architektur geschaffen werden.[14] Ein im Schloss aufbewahrtes, nach dem Tod des Gartenstifters zusammengestelltes Arrangement von Zeichnungen zeigt charakteristische Gartenbereiche wie etwa den „Buchenhain“. Im Zentrum steht jedoch eine Ansicht des Schlosses von Südwesten, auf welchem neben der alten Mautmühle auch die künstliche Ruine dargestellt ist.[15] Die Ruine besteht aus zwei



Abb. 4: Schloss Damtschach, Blick auf die künstliche Ruine mit Wehrtürmen, Durchführung des Bachs und ehemaliger Grotte von Norden

13 Astrid Steinegger, Bericht zur Mnr.: 75451.18.02, in: Fundberichte aus Österreich 57/2018, Wien 2020, S. D898–911.
14 Hajós 2014, S. 130–134; Jürgen Obmann / Derk Wirtz / Philipp Groß, Ruiniert euch, um Ruinen zu machen. Antikisierende Ruinenarchitekturen in deutschen Gärten des 18. und 19. Jahrhunderts, Weimar 2016.
15 Die Zeichnungen stammen aus der Hand von Felix Leopold Graf Palffy-Daun und sind mit einer Widmung an den bereits verstorbenen Felix Freiherr Jöchlinger von Jochenstein versehen; vgl. Sellinger / Hajós / Draxler 1993, S. 5; Eva Berger, Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930, Bd. 2. Oberösterreich, Salzburg, Vorarlberg, Steiermark, Kärnten. Wien u. a. 2003, S. 359 f.; Hajós 2014, S. 134.



Abb. 5: Ehewappenstein von Hans II. (circa 1385–1437) von Khevenhüller und der Katharina geb. Pibriach, ursprünglich aus der Burg Aichelberg, heute auf der Burg Hochosterwitz

kleinen Wehrtürmen, die durch unverputztes, mit Zinnen besetztes Bruchsteinmauerwerk verbunden werden. In die Mauer wurden aus den Ruinen Landskron und Aichelberg herbeigebrachte Spolien verbaut. Auch im Bereich der Türme fanden skulptierte Werksteine wie Wappensteine der Familie Khevenhüller aus dem 15. und 16. Jahrhundert oder Schießscharten eine neue Heimat. Ein Ehewappenstein der Khevenhüller-Pibriach aus der Spätgotik wurde jedoch in neuerer Zeit entfernt und ist heute an der zum Burghof führenden Stiege auf der Burg Hochosterwitz eingemauert (Abb. 5).[16] Zwischen den Wehrtürmen wurden außerdem zwei Öffnungen unter Wiederverwendung spätgotischer Gewände hergestellt: Der Bach wird in der Talsohle durch einen Kragbogen geleitet, ein Rund- bzw. Segmentbogen öffnete sich auf eine danebengelegene Grotte (Abb. 6).

Im Zuge der Revitalisierung des Gartens und der Ruine sollte im Hinblick auf eine Rekonstruktion archäologisch geklärt werden, ob sich im Innenraum der verfallenen Grotte neben dem Bachdurchlass Hinweise auf einen Fußboden erhalten haben.[17] Unter einer dünnen Humusschicht konnte ein nach Nordwesten bis unmittelbar vor die nördliche Abschlusswand der Grotte ziehendes und dort in einer Sickergrube endendes Gerinne festgestellt werden. Seine Sohle und Wangen bestanden aus Glimmerschiefer-Bruchsteinen sowie Flusskieseln und waren in gelblichem Kalkmörtel versetzt. Die Abdeckung des Gerinnes wurde überwiegend aus plattigen Glimmerschiefersteinen gebildet. Beiderseits des Gerinnes konnte eine Lage aus Rollsteinen dokumentiert werden (Abb. 7 links). Die Nordwand besteht überwiegend aus Glimmerschiefer-Bruchsteinen und gründet auf einem mächtigen, profilierten Gesimsblock, der gleichzeitig das teilweise sichtbare Fundament für eine aus Natursteinen aufgerichtete Kaskade in der Nordwestecke des Raumes bildet (Abb. 7 rechts). Neben diversen Glimmerschieferplatten fanden sich auch hier vor der



Abb. 6: Schloss Damtschach, Blick auf die künstliche Ruine mit Grottenportal und der Durchführung des Baches von Südwesten

16 Karl Dinklage, Kärnten um 1620. Die Bilder der Khevenhüller-Chronik, Wien 1980, S. 70.
17 Claus Vetterling, Bericht zur Mnr. 75451.11.01, in: Fundberichte aus Österreich 50/2011, Wien 2012, S. D639–645 (Vetterling 2012).



Abb. 7: Schloss Damtschach, freiliegendes Gerinne (links) und Gesimsblock an der Nordmauer (rechts)

Nordmauer faustgroße Flusskiesel. Hierbei ist wohl an ursprünglich flächig verlegtes Rollsteinpflaster zu denken. Stuckornamente in Muschelform sowie echte Muschelschalen in der Planierung über den Resten der Lage aus Rollsteinen können als Hinweise auf die ehemalige Ausstattung der Grotte gewertet werden. Der Ausgräber Claus Vetterling hält es für vorstellbar, dass das Wasser des vorbeifließenden Bachs umgeleitet und so durch die Nordwand der Grotte geführt wurde, dass es als Kaskade über die Natursteine bis auf das profilierte Gesims fiel, um dann im Boden zu versickern, wo es vom Gerinne durch den Raum zurück in den Bach geleitet wurde.[18]

Felix Freiherr Jöchlinger von Jochenstein verfasste im August 1833 auf einem Ausflug in Ungarn sein Testament und bat darin, seinen Garten weiter zu pflegen: „*Ich habe auch noch in dieser ernsten Stunde des Lebens die Schwachheit und Vorliebe vor Tantschach und dessen schönen Umgebungen und Garten an Tag zu legen, und die künftige Besitzerin von Tantschach zu bitten, mein Andenken in der Erhaltung des Gartens zu wahren; dessen Anlage haben viele Mühe, Zeit und einen großen Kostenaufwand erfordert, und sind nun die Zierde der ganzen Umgegend, ja man kann sagen, des ganzen Landes geworden.*“[19]

Nach seinem Tod wurde der Park von seinen Erben noch bis etwa 1862 regelmäßig gepflegt, man widmete sich aber zunehmend verstärkt der Forstwirtschaft. 1839 heiratet Johanna Jöchlinger, eine der Töchter und spätere Erbin Jöchlingers, in die Familie Orsini-Rosenberg ein. Dieser Familie gehört Schloss Damtschach noch heute.

18 Vgl. Vetterling 2012, S. D639–645.
19 Kärntner Landesarchiv (KLA), Landesgericht Klagenfurt, Testamente, Fasz. 22, 1846, Nr. 20, zit. n. Wilhelm Wadl, Adeliges Landleben auf schmaler finanzieller Grundlage. Die Herrschaft Damtschach im 18. und 19. Jahrhundert, in: Brigitte Orsini-Rosenberg (Hg.), Einfacher Luxus – Kunst, Natur und Arbeit in Schloss Damtschach, Wien 2014, S. 24 Fn. 14.

Nachruf Wilhelm Sydow

„*Wilhelm von Sydow (*1939), österreichisch-deutscher Archäologe*“ (so Wikipedia[1]) ist am 15. April 2025 verstorben. Am 17. Mai 2025 fand die Trauerfeier in der übervollen Bergkirche Klaus in Oberösterreich statt. Die Ansprachen von Bürgermeistern und kirchlichen Vertretern betonten das soziale Engagement des stets bescheiden im Hintergrund bleibenden „Herrn Baron“ für die Region. Die Vielfältigkeit dieses Engagements sei hier lediglich anhand eines einzelnen Textes von der Homepage[2] der Gemeinde Klaus an der Pyhrnbahn verdeutlicht:

„*Anstelle der Weihnachtsfeier für die ältere Generation wurden heuer Gastrogutscheine übermittelt. Damit soll ein wenig Freude mit einem guten Essen vermittelt werden. Falls der Lockdown verlängert wird, kann man diese Gutscheine auch zur Speisenabholung in den Gasthöfen Kaiserin Elisabeth und Schinagl verwenden. Weiters wurde über ‚Sydow bewegt‘ den Ausgleichszulagenbeziehern/innen ein Gutschein vom Dorfladen Steyrling übermittelt und allen ehemaligen Gemeindebürger/innen in den Altenheimen ein Präsent vorbeigebracht. Neben dem ‚Sydow Mittagstisch‘ und der musikalischen Früherziehung in der GTS der Musikvolksschule Klaus und dem Heimtransport der Kinder nach Steyrling ermöglicht ‚Sydow bewegt‘ auch den pädagogisch begleiteten Gratistransfer der Kindergartenkinder in unseren Kindergarten nach Steyrling. Auch die Sommererlebnistage auf Schloss Klaus wurden gefördert. Dank ‚Sydow bewegt‘ sind wir auch die einzige Gemeinde, in der die Rufhilfe gratis verfügbar ist und mit Elisabeth Weber eine Diplomkrankenschwester für Hilfeleistungen und die SELBA-Gruppe zur Verfügung steht. Bürgermeister Rudi Mayr bedankt sich bei Herrn Baron Dr. Wilhelm von Sydow und seiner Familie für die großzügige Unterstützung, bei Gemeindeärztin Angelika Reitböck, Direktor Jürgen Kieninger und Diplomkrankenschwester Elisabeth Weber für die ausgezeichnete Zusammenarbeit in der ‚Ursula von Sydow-Privatstiftung‘ in Kooperation mit dem Sozialausschuss der Gemeinde zum Wohl unserer Gemeindebevölkerung!*“

Die angeführte Stiftung, mit der Wilhelm Sydow und seine Schwester Adelheid ganz wesentlich zur Unterstützung hilfsbedürftiger Bürger:innen in der Region beitrugen und beitragen, ist nach der Mutter der beiden, Ursula von Sydow, geb. von Criegern-Thumnitz, genannt von Treskow-Criegern (24. August 1910 – 14. Dezember 2003), benannt; sie war 1925 von ihrem Großonkel Johann Carl Sigismund von Treskow (1. Oktober 1864 – 23. Mai 1945) adoptiert worden und hatte 1945 das Forstgut Klaus mit dem baufälligen Schloss und der – durch den seit 1967 stattfindenden „Musik Sommer Klaus“ zusätzlich bekannten – Bergkirche geerbt,[3] dessen Bewirtschaftung sie dann übernahm. Von den Geschicken des imposanten Schlosses Klaus vermeldet ein anlässlich einer Ehrung von Wilhelm Sydow durch die Evangelische Kirche A. B. in Österreich geposteter Text:

„*Die Familie von Sydow verpachtete das vom Bundesdenkmalamt bereits aufgegebene Schloss Klaus vor mehr als 50 Jahren der ‚Missionsgemeinschaft der Fackelträger – Schloss Klaus‘, einem evangelisch-kirchlichen, gemeinnützigen und mildtätigen Verein. Das Schloss und die Burg wurden zu einem Freizeitzentrum und Bildungshaus ausgebaut. Darüber hinaus ist Schloss Klaus auch in Missions- und diakonischen Projekten sowie in Tagesheimstätten und Wohnheimen für Menschen mit Beeinträchtigungen tätig. Im Jahr 2013/2014 entschloss sich Baron Wilhelm von Sydow, das Schloss der Missionsgemeinschaft zu schenken mit der Widmung, es weiterhin als christliches Jugend- und Freizeitzentrum sowie Verwaltungszentrum für diakonische Aktivitäten, aber auch Aktivitäten für Mission und Entwicklungszusammenarbeit zu führen. ‚Eine solche Übergabe ist Anlass von viel Freude. Allein das Schenken ist schon sehr schön. Dann kommt für mich dazu, dass ich weiß, dass dieses Haus jetzt in guten Händen ist und weiterhin sein wird. Das ist für mich eine große Beruhigung‘, so der Geehrte.*“

---

1 https://de.wikipedia.org/wiki/Sydow_(deutsches_Adelsgeschlecht) (10.06.2025).
2 https://www.gemeinde-klaus.at/top/aktuelles-news/news-details/detail/sydow-bewegt-herzlichen-dank-dafuer/ (01.06.2025).
3 https://de.wikipedia.org/wiki/Sigismund_von_Treskow (10.06.2025).



Abb.: Wilhelm Sydow zwischen Christa Farka (links, ehem. Leiterin der Abteilung für Bodendenkmale des Bundesdenkmalamts) und Waltraud Kofler-Engl (rechts, ehem. Landeskonservatorin für Südtirol) auf der Konservatorentagung 1989 in Südtirol

„*Dr. phil. Wilhelm Hans Manfred von Sydow*“[4] war somit schon durch den Besitz seiner Familie in Oberösterreich auch im Privaten mit den Herausforderungen der Denkmalpflege konfrontiert; die oben erwähnte, 1616–1618 als evangelische Pfarrkirche errichtete, heute katholische Bergkirche wurde ab 1960 mitsamt der bedeutenden Innenausstattung des späteren 17. Jahrhunderts aufwendig restauriert und die lange Zeit übertünchten Fresken von Casparus Podevin freigelegt.

„Freilegen“ sei das Stichwort, auf die berufliche Tätigkeit von Wilhelm Sydow einzugehen: 1979 bis 1998 war er als für Tirol und Vorarlberg zuständiger Archäologe des Bundesdenkmalamts für die Freilegung und Dokumentation zahlreicher archäologischer Befunde zuständig, worunter die Entdeckung früh(christlich)er Kirchen einen besonderen Platz einnimmt, denen Sydow ein monografisches Standardwerk[5] gewidmet hat und denen auch seine letzte wissenschaftliche Arbeit[6] galt. Beide Publikationen sind nach seiner aktiven Dienstzeit erschienen und Zeugnis der Selbstverpflichtung des Wissenschaftlers Sydow zur Zugänglichmachung von Grabungsergebnissen und damit zu deren Diskussion. Sydow selbst meint dazu in einem Schreiben aus dem Jahr 1982 an das Bundesdenkmalamt, in dem er auch auf die Pragmatisierung und „*die sich aus der Pragmatisierung ergebende Qualifikation für einen leitenden Posten*“ und die Vorrückung in eine höhere Dienstklasse verzichtete: „*Ich habe gerade jetzt, wo der Abgabetermin für die Grabungsberichte bevorsteht, wieder gesehen, wie wenig Zeit für die Ausarbeitung der Publikationen nach der langen Grabungsperiode verbleibt. Die Vorlage dieser Ergebnisse halte ich aber für meine wissenschaftliche Pflicht, der ich wie bisher auch weiterhin pünktlich nachkommen möchte.*“ Sydow schließt in diesem Brief noch an: „*Abgesehen davon bin ich mit meiner Arbeit sehr zufrieden, sie entspricht genau meinen Wünschen.*“[7]

Was war nun Sydows Arbeit am Bundesdenkmalamt, was ist ihr vorangegangen, was ihr nachgefolgt? Nachgefolgt sind – abgesehen von der Betreuung des Forstguts und dem oben angesprochenen sozialen Engagement – schöne Sommer im Haus in Micheldorf und angenehme Winter in der Wohnung im geliebten Rom, jeweils mit Besuchen bei Freunden und kulturellen Ereignissen. Warum Rom im Winter? Dazu die als Anekdote überlieferte Frage von Sydow: „Welches

4 So im Bewerbungsbogen vom 30.11.1978 im Personalakt des Bundesdenkmalamts „SYDOW WILHELM v. (1978–1998)“.
5 Kirchenarchäologie in Tirol und Vorarlberg: die Kirchengrabungen als Quellen für Kirchen- und Landesgeschichte vom 5. bis in das 12. Jahrhundert, Fundberichte aus Österreich, Materialhefte A9, 2001.
6 Früher Kirchenbau in Tirol und Vorarlberg / Katalog der frühen Kirchenbauten in Tirol und Vorarlberg (B1-B41), in: Hans Rudolf Sennhauser (Hg.), Frühe Kirchen im östlichen Alpengebiet: Von der Spätantike bis in ottonische Zeit, Band 1, Bayerische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen Neue Folge 123, München 2003, S. 223–231 und 233–271.
7 Im Personalakt.

Straßencafé empfehlen Sie denn für den heurigen Jänner in Micheldorf?“ Der Ewigen Stadt war Sydow seit seiner Anstellung am Deutschen Archäologischen Institut (DAI) Rom (1971–1976) zeitlebens engstens verbunden geblieben; der Beschäftigung am Bundesdenkmalamt vorausgegangen waren eine Anstellung in der Redaktion des DAI Berlin (1969–1971) und ein Reisestipendium des DAI (1968/69), das Sydow mit seinem VW-Bus (fast) um das ganze Mittelmeer führte; von dieser prägenden Reise wusste Sydow immer wieder einmal etwas zu berichten.

Sydow und seine Autos: In der Tiroler/Vorarlberger Zeit gab es – neben einem „Kamel“ genannten und für größere Transporte genutzten Kombi – den alten Peugeot mit Fetzendach, vom lokalen Mechaniker „Pougeot“, von Sydow liebevoll „das Poigottl“ genannt. Darin saß der polyglotte (*italienisch, französisch, englisch: gut; spanisch, portugiesisch: zur Verständigung ausreichend*)[8] Lenker mit feschem hellem Strohhut und einer schlanken Zigarre in der Hand, deren Asche aus dem geöffneten Dach geschnippt wurde. Fesche Zeiten mit feinem Essen (Sydow war selbst ein ausgezeichneter Koch: Fisch, Rehrücken) und gutem (wenn weiß, bitte ausreichend gekühltem!) Wein, geistvollen Gesprächen und einer mit zwei übereinander angezogenen Sakkos durchgestandenen wunderbaren Aufführung auf der kalten Bregenzer Seebühne – so hat der Verfasser dieser Zeilen Sydow kennen und lieben gelernt als 1986 gerade erst ans Bundesdenkmalamt gekommener junger Archäologe für die Steiermark, den man zum Einarbeiten ins westlichste Bundesland zum erfahrenen Kollegen geschickt hatte; eine weise Ausbildungs- und Bildungsmaßnahme vergangener Zeiten.

Wie der Verfasser war Sydow von seiner Ausbildung her (1959 Matura am Internat Landschulheim Holzminden in Niedersachsen) Klassischer Archäologe (Studium nach zwei Semestern Wirtschaftswissenschaften „*im Hauptfach Archäologie mit den Nebenfächern Kunst-, Vor- und Frühgeschichte, Althistorie und Ägyptologie in Frankfurt am Main, Wien und Tübingen. Dort promovierte ich 1967* magna cum laude *bei Prof. Hausmann*“[9]) und Autor bemerkenswerter Veröffentlichungen[10] im Kerngebiet dieses Fachs. Vielfältig eingearbeitet hatte er sich aber nicht in Österreich, sondern in Deutschland, in Italien und sonst wo in der mediterranen Welt, wozu auch 1962 eine Grabungsmitarbeit in Ephesos bei Hermann Vetters (1. Juli 1915 – 24. Mai 1993) gehörte. Der Präsident des Bundesdenkmalamts, Erwin Thalhammer, schreibt am 22. Dezember 1978: „*Dr. Sydow verfügt über eine außerordentlich hohe fachliche Qualifikation und verspricht überdies auch als Persönlichkeit den inhaltlich beim BDA gestellten Anforderungen ausgezeichnet zu entsprechen. Eine Übernahme in den ha. Personalstand würde demnach einen besonderen fachlichen Gewinn bringen*“.[11]

Der Gewinn für das Bundesdenkmalamt und die österreichische Archäologie lässt sich anhand der zahlreichen Veröffentlichungen und der Ausgrabungen in Tirol und Vorarlberg, unter denen wie erwähnt die Untersuchungen in Kirchen hervorstechen, leicht belegen; die fachliche Vielseitigkeit Sydows zeigen Publikationen auch zur Urgeschichte und Römerzeit, von denen nur an das Standardwerk zu einem höchstbedeutenden Hortfund im Tiroler Oberland erinnert sei.[12] Sydow kündigte sein Dienstverhältnis im Dezember 1997 nach einem fünfmonatigen Karenzurlaub „*aus gesundheitlichen und privaten Gründen*“ ohne in Pension zu gehen und beendigte damit die „*Arbeit am Bundesdenkmalamt, der ich nun über 19 Jahre mit viel Freude nachgegangen bin.*“[13] Sein letzter Arbeitstag war der 31. Mai 1998.

Wie sich die Vorstellungen von den Tätigkeiten eines „Mitarbeiters im Rahmen der Abteilung für Bodendenkmalpflege (Außenstelle Innsbruck)“ an der Dienststelle „Bundesdenkmalamt Landeskonservator für Tirol“ im Laufe der Zeit auch damals geändert haben, zeigt die

8 Bewerbungsbogen vom 30.11.1978 im Personalakt.
9 Handschriftlicher Lebenslauf von 1978 im Personalakt. – Ulrich Hausmann (1917–1996).
10 Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr., Antiquitas 8, Bonn 1969; Un monumento circolare in Pietrabbondante, I quaderni della conoscenza 2, Roma 1990.
11 Im Personalakt.
12 Der hallstattzeitliche Bronzehort von Fließ im Oberinntal, Fundberichte aus Österreich, Materialhefte A, Band 3, 1995.
13 Schreiben vom 20.11.1997 im Personalakt.

Aufstellung von 1979[14] gegenüber der Arbeitsplatzbeschreibung von 1996[15], wobei sich der Schwerpunkt von eher behördlichen Aufgaben zugunsten eigener Grabungen und deren Dokumentation und Publikation verschoben hat. Das war dann ja auch das Arbeitsgebiet, in dem sich Sydow seine bleibenden Verdienste erworben hat.

Bei der Trauerfeier am 17. Mai 2025 in der bis auf den letzten Platz besetzten Bergkirche Klaus stand nicht der Wissenschaftler, sondern der großzügige Mann und elegante Herr im Mittelpunkt, der, das sei unbedingt angemerkt, auch ungemein charmant und unterhaltsam sein konnte. In Klaus, Rom, Innsbruck (letzte Adresse: Rennweg 1) und Micheldorf erinnern sich viele an ihn, an den behutsamen Jagdherrn und Arbeitgeber, an den geistreichen Kenner unterschiedlichster (auch fernöstlicher) Kulturen, klassischer Musik und moderner Literatur, an das maschinengewehrartige Klappern der Schreibmaschine im Nebenbüro, der wir seine Publikationen verdanken, an den selbstlosen Wohltäter, an Spaziergänge im Innsbrucker Hofgarten mit Besuchen bei den damals dort frei lebenden Papageien, an den verbindlichen Gesprächspartner, der sein umfassendes Wissen nie in den Vordergrund stellte, noch weniger seine vielen berühmten nahen und fernen, historischen und lebenden Verwandten, zu denen ein bekannter Schauspieler[16] (der Portier des Wiener Innenstadthotels, in dem Sydow öfter nächtigte, hoffte lange Zeit, dass auch dieser kommen würde …) oder der Präsident des schwedischen Reichsrats und ehem. Verteidigungsminister[17] gehörten.

Im Lebenslauf aus 1978 steht noch: „*Am 24. 4. 39 wurde ich in Bern geboren, wo mein Vater* [Manfred Renatus, 20. April 1895 – 20. Oktober 1943] *als Diplomkaufmann tätig war. Bei Ausbruch des Krieges übersiedelten meine Eltern nach Ostdeutschland, 1943 starb mein Vater. 1945 flohen wir […] Wir hatten seit 1952 auch einen Wohnsitz in Klaus an der Pyhrnbahn, 1962*[18] *übersiedelten wir von dort in die Nachbargemeinde Micheldorf.*“

Die Urne von „Willo“, wie ihn seine Freunde nennen durften (bitte beim Familiennamen Sydow das „w“ nicht als Konsonanten, höchstens als gehauchten Halbvokal sprechen!), ruht im Familiengrab am kleinen Friedhof der Bergkirche Klaus.

Bernhard Hebert

14 Erhebungen für Unterschutzstellungen 25 %, Vornahme von Rettungsgrabungen mit Dokumentation 10 %, Erhebungen für Raumordnung und Flächenwidmung 25 %, Zentralkartei 5 %, Sammlung von Grabungsplänen 10 %, Überwachung der Ausgrabungen 15 %, Publikationstätigkeiten 10 % (auf eine Vorlage von Gertrud Moßler, Leiterin der Abteilung für Bodendenkmalpflege, zurückgehend).

15 30 % Denkmalschutz (Ausgrabungen und Bergungen, Erhebungen für Unterschutzstellungen, Verhandlungen mit Dienststellen des Bundes und der Länder), 30 % Denkmalpflege (Erarbeitung von wissenschaftlichen Grundlagen für Restaurierung und Konservierung, Beratung von Regionalmuseen), 40 % Dokumentation (Dokumentation und Publikation von eigenen Grabungen und Funden; Fundstellenkartei).

16 Max von Sydow (10.04.1929–08.03.2020).

17 Björn Gustaf von Sydow (geb. 26.11.1945).

18 Seit 1962 besaß Sydow die österreichische Staatsbürgerschaft, davor die deutsche. Bewerbungsbogen im Personalakt.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Uwe Bresan
uwe.bresan@gmx.de

Stephan Bstieler
Bundesdenkmalamt
stephan.bstieler@bda.gv.at

Kerstin Fischbacher
kerstin.fischbacher@gmail.com

David Fliri
Österreichisches Staatsarchiv
david.fliri@oesta.gv.at

Eva-Maria Gärtner
Ehem. Bundesdenkmalamt
emgaertner@yahoo.com

Andrea Hackel
Bundesdenkmalamt
andrea.hackel@bda.gv.at

Lieselotte Hanzl-Wachter
lieselotte.hanzl@aon.at

Bernhard Hebert
Ehem. Bundesdenkmalamt
verwaltung.thinnfeld@outlook.com

Markus Kristan
markus.kristan@chello.at

Paul Mahringer
Bundesdenkmalamt
paul.mahringer@bda.gv.at

Ulrike Palm
Bundesdenkmalamt
ulrike.palm@bda.gv.at

Daniel Resch
Bundesdenkmalamt
daniel.resch@bda.gv.at

Zdislava Röhsner
Österreichisches Staatsarchiv
maria.roehsner@oesta.gv.at

Patrick Schicht
Bundesdenkmalamt
patrick.schicht@bda.gv.at

Astrid Steinegger
Bundesdenkmalamt
astrid.steinegger@bda.gv.at

Jindřich Vybíral
UMPRUM – Academy of Arts Architecture & Design in Prague
jindrich.vybiral@umprum.cz

Christina Wais-Wolf
Österreichische Akademie der Wissenschaften
christina.wais@oeaw.ac.at

Alicia Waldstein-Wartenberg
alicia.waldstein@gmx.at

Stefan Weber
Bundesdenkmalamt
stefan.weber@bda.gv.at

Petra Weiss
Bundesdenkmalamt
petra.weiss@bda.gv.at

Abbildungsnachweis

Trennblatt doppelseitig S. 6 f.:
OÖ Landes-Kultur GmbH, OA II 125/21, CC BY-SA 4.0, https://onlinecollections.ooekultur.at/viewer/image/OOELKG_OA005326/1/.

Beitrag Markus Kristan:
Abb. 1: Wien Museum, Inv.-Nr. 47022/46, CC0, https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/435031/.
Abb. 2: August Welby Pugin, Contrasts, or, a parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries, and similar buildings of the present day …, London 1836, S. 88, Foto: ETH-Bibliothek Zürich, Rar 1175, CC BY-SA 4.0, https://doi.org/10.3931/e-rara-13088.
Abb. 3: Maxwell Hamilton, via Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Strawberry_Hill_House_created_by_Horace_Walpole_-_panoramio.jpg.
Abb. 4: Georg Heinrich Behr, Straßburger Münster- und Thurn-Büchlein, oder Kurzer Begrif der merkwürdigsten Sachen, so im Münster und dasigem Thurn zu finden, Straßburg 1773, S. 24 f., Foto: Universitätsbibliothek Heidelberg, C 6598-1-8 B RES, https://doi.org/10.11588/diglit.11064#0038.
Abb. 5: Maximilian Hasak, Die deutschen Dome. Eine Geschichte mittelalterlicher Baukunst, Bd. 1. Der Dom des heiligen Petrus zu Köln am Rhein, Berlin 1910, Foto: Raymond, via Wikimedia Commons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Hasak_-_Der_Dom_zu_K%C3%B6ln_-_Bild_17_1824.jpg.
Abb. 6: Neue Pinakothek München, CC BY-SA 4.0, https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/A9xlZAMGWv.
Abb. 7: Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Jörg P. Anders, CC BY-NC-SA, https://smb.museum-digital.de/object/142983.
Abb. 8: PLaupert, via Wikimedia Commons, CC-BY-SA-3.0-AT, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Schloss_Nexing_3.jpg.
Abb. 9: Ueb-at, via Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Friedhofskapelle_pinkafeld.JPG.
Abb. 10: C. Stadler/Bwag, via Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Grafenegg_-_Schloss%2C_Nordwestansicht.JPG.
Abb. 11: Wien Museum, Inv.-Nr. 157186/47, CC0, https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/977612/.
Abb. 12: C. Stadler/Bwag, via Wikimedia Commons, CC-BY-SA-4.0, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Bad_V%C3%B6slau_-_Schloss_Merkenstein_%28a%29.JPG.
Abb. 13: Dorado, via Wikimedia Commons, CC-Zero, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Wolfsberg_-_Schloss.jpg.
Abb. 14: C. Stadler/Bwag, via Wikimedia Commons, CC-BY-SA-4.0, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/D%C3%B6bling_-_Sisikapelle_%282%29.JPG.
Abb. 15: Su concessione del Ministero della Cultura - Museo Storico e il Parco del Castello di Miramare.
Abb. 16: Bede735c, via Wikimedia Commons, CC-PD-Mark, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Votivkirche_Wien-Ferstel-187x.jpg.
Abb. 17: The Neighbourhood, https://www.the-neighbourhood.com/, https://www.dezeen.com/2017/11/01/morris-adjmi-architects-30e31-skyscraper-lancet-windows-nomad-new-york-city.

Beitrag Stefan Weber:
Abb. 1: Bundesdenkmalamt, Foto: Martina Oberer-Kerth.
Abb. 2: James Hall, Essays on the Origins, History and Principles of Gothic Architecture, London 1813, Frontispiz, Foto: Universitätsbibliothek Heidelberg, https://doi.org/10.11588/diglit.7595#0008.
Abb. 3: Wien Museum, Inv.-Nr. 169909, CC0, https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/394872/.
Abb. 4: Wien Museum, Inv.-Nr. 21294, CC0, https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/54808/.
Abb. 5: Tomáš Kořínek, NPÚ, ÚPS na Sychrově, via Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=81268769.
Abb. 6: Slovenská národná galéria, SNG, gemeinfrei, https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.G_8144.
Abb. 7: ÖNB/Wien, Pk 5846, 22.
Abb. 8: Ernst Förster, Johann Georg Müller. Ein Dichter- und Künstlerleben, St. Gallen 1851, S. 160 f., Foto: Diasammlung des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien.
Abb. 9: Allgemeine Bauzeitung, 14. Jg., 1849, Bl. 229, Foto: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.
Abb. 10: Albertina, Inv.-Nr. AZ 7951.

Abb. 11: Neovitaha777, via Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D0%9B%D1%8C%D0%B2%D1%96%D0%B2_%D0%BF%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%B6%D0%BD%D0%BE-%D1%82%D0%B5%D1%85%D0%BD%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%B5_%D1%83%D1%87%D0%B-8%D0%BB%D0%B8%D1%89%D0%B5.JPG.
Abb. 12: Wien Museum, Foto: Birgit und Peter Kainz, Inv.-Nr. 16380, CC BY 4.0, https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/105418/.

Beitrag Daniel Resch:
Abb. 1, 2, 6: Bundesdenkmalamt, Foto: Daniel Resch.
Abb. 3: Museen der Stadt Bad Ischl.
Abb. 4, 5, 7–9: Bundesdenkmalamt, Foto: Irene Hofer.
Abb. 10, 24: Österreichisches Staatsarchiv, HHSTA Kartensammlung, B-IV-Ke3-3-3_15-6_009.
Abb. 11, 12: OÖ Landes-Kultur GmbH, Foto: Michael Maritsch.
Abb. 13: Greenhorn~commonswiki, via Wikimedia Commons, gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nymphenburg_Magdalenenklause_-_nach_Lebschee,_1830.jpg.
Abb. 14: Otto Domes, via Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schloss_Hohenschwangau_Herbst.jpg.
Abb. 15: Bjs, via Wikimedia Commons, gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wittelsbacher_02.jpg.
Abb. 16: Architekturmuseum der TUM, gaer_f-38.
Abb. 17: Allgemeine Bauzeitung, 10. Jg., 1845, S. 656, Foto: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.
Abb. 18: Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz, Signatur RLB Koblenz: H 2001, CC BY-NC-SA 3.0, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0128-1-506.
Abb. 19, 20: The Royal Court, Norway, Foto: Jan Haug.
Abb. 21: Wien Museum, Inv.-Nr. 75.859/6.
Abb. 22: ÖNB/Wien, Pg III/2/48.
Abb. 23: Ernst Förster (Hg.), Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit, (Bd. II), Leipzig 1856, Foto: Bayerische Staatsbibliothek, https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11424023?page=249.
Abb. 25, 26: OÖ Landes-Kultur GmbH, Foto: Alfred Weidinger.

Beitrag Patrick Schicht:
Abb. 1–4, 6, 7: Bundesdenkmalamt, Foto: Patrick Schicht.
Abb. 5. Bundesdenkmalamt, Foto: Christoph Tinzl.

Beitrag David Fliri, Zdislava Röhsner:
Abb. 1: Österreichisches Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA OMeA ÄZA 12-14, fol. 12.
Abb. 2: ÖNB/Wien, Pf 16259:B (9 b)
Abb. 3: Österreichisches Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA SB Kartensammlung B-IV, Ke 3-3/15-4.
Abb. 4: Österreichisches Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA PFF GDPFF JR 7.
Abb. 5: Österreichisches Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA HausA Nachlass Erzherzogin Maria Theresia F-2-2.
Abb. 6: Österreichisches Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA HA HAp 93-8.
Abb. 7: Österreichisches Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA SB Kartensammlung Q, KS 26 Kaiser-Galerie.

Beitrag Stephan Bstieler:
Abb. 1, 2, 5: Österreichisches Staatsarchiv, HHStA, SB, Kartensammlung, B-IV, Ke 3-3/15-4, Foto: Stephan Bstieler.
Abb. 3: Österreichisches Staatsarchiv, HHStA, General-Direktion der a.h. Privat- und Familienfonde, Sonderreihe, Karton 129d, Foto: Stephan Bstieler.
Abb. 4: Privatarchiv Familie Habsburg-Lothringen, Bad Ischl.
Abb. 6, 8, 10–12: Bundesdenkmalamt, Foto: Stephan Bstieler.
Abb. 7: ÖNB/Wien, Pk 4618, 16.
Abb. 9: Privatsammlung Franz Federspiel, Bad Ischl.

Beitrag Andrea Hackel:
Abb. 1, 2: Bundesdenkmalamt, Foto: Petra Laubenstein.
Abb. 3, 4: Bundesdenkmalamt, Foto: Andrea Hackel.
Abb. 5, 6: Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv.

Beitrag Kerstin Fischbacher:
Abb. 1, 4–12, 15–24: Kerstin Fischbacher.
Abb. 2, 3: OÖ Landes-Kultur GmbH, Foto: Michael Maritsch.
Abb. 13, 14: Kerstin Fischbacher, Robert Linke.

Beitrag Ulrike Palm:
Abb. 1–3, 5, 6: Bundesdenkmalamt, Foto: Irene Hofer.
Abb. 4: Georg Gottlob Ungewitter, Entwürfe zu gothischen Möbeln, 2. Aufl., Glogau 1852, Tafel 11, Foto: SLUB Dresden, Archit.291, http://digital.slub-dresden.de/id346348757
Abb. 7: Kerstin Fischbacher.
Abb. 8: Bundesdenkmalamt, Foto: Ulrike Palm.

Beitrag Uwe Bresan:
Abb. 1: Andreas Sager, Fachhochschule Nordwestschweiz, Institut Architektur.
Abb. 2: Valerie Koch, Fachhochschule Nordwestschweiz, Institut Architektur.
Abb. 3: Maya Scheibler, Fachhochschule Nordwestschweiz, Institut Architektur.
Abb. 4: Rolf Zumsteg, Fachhochschule Nordwestschweiz, Institut Architektur.
Abb. 5: Sylvain Villard, Fachhochschule Nordwestschweiz, Institut Architektur.

Beitrag Lieselotte Hanzl-Wachter:
Abb. 1: ÖNB/Wien, Pk 477, 47.
Abb. 2: ÖNB/Wien, Pk 1812, 20
Abb. 3: ÖNB/Wien, Pk 5159, 48.
Abb. 4: ÖNB/Wien, Pk 5159, 34.
Abb. 5: ÖNB/Wien, Pk 1812, 11a.
Abb. 6: ÖNB/Wien, Kartensammlung Vues IV 22.148.
Abb. 7: Albertina, Inv. Nr. Az. 8862 (7/5/28).
Abb. 8: ÖNB/Wien, Bildarchiv, ohne Inv.-Nr.

Beitrag Jindřich Vybíral:
Abb. 1, 6, 8: Národní památkový ústav v Praze.
Abb. 2, 3: Ústav dějin umění AV ČR v Praze.
Abb. 4: Eduard Bažant, Burg Rosenberg, Rosenberg 1939, Abb. 12, Foto: Digitální knihovna JVK, https://kramerius.cbvk.cz/uuid/uuid:55a6015d-bedb-11eb-9ded-001b63bd97ba.
Abb. 5: Eduard Bažant, Burg Rosenberg, Rosenberg 1939, Abb. 8, Foto: Digitální knihovna JVK, https://kramerius.cbvk.cz/uuid/uuid:55a6015f-bedb-11eb-9ded-001b63bd97ba.
Abb. 7: Blätter für Kunstgewerbe, 4. Jg., 1875, S. 9, Foto: Bayerische Staatsbibliothek, NoC-NC/1.0, https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11305463?page=21.

Beitrag Eva-Maria Gärtner:
Abb. 1: Bundesdenkmalamt, Foto: Patrick Schicht.
Abb. 2: ÖNB/Wien, Bildarchiv und Grafiksammlung, 255002-E.Atlas.1 Tf. 21.
Abb. 3: ÖNB/Wien, Bildarchiv und Grafiksammlung, 255002-E.Atlas.1 Tf. 16.
Abb. 4: Wien Museum, Foto: Birgit und Peter Kainz, Inv.-Nr. 309062, CC BY 4.0, https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/1370615/
Abb. 5: ÖNB/Wien, Bildarchiv und Grafiksammlung, 255002-E.Atlas.1 Tf. 7.
Abb. 6: Bundesdenkmalamt, Foto: Rosa Pum-Maderthaner.
Abb. 7: Bundesdenkmalamt, Foto: Bettina Neubauer-Pregl.

Beitrag Alicia Waldstein-Wartenberg:
Abb.1–5: Markus Kristan.
Abb. 6: Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Foto: Ulrich Pfeuffer.
Abb. 7: Verwaltung Schloss Lichtenstein.
Abb. 8: Alicia Waldstein.

Beitrag Christina Wais-Wolf:
Abb. 1: Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv.
Abb. 2, 3, 7: Mariendom Linz, Foto: Daniel Podosek.
Abb. 10, 11: Bundesdenkmalamt, Foto: Bettina Neubauer-Pregl.
Abb. 4: Tiroler Glasmalerei, Innsbruck, Foto: Christina Wais-Wolf.
Abb. 5, 6: Tiroler Glasmalerei, Innsbruck, Foto: Daniel Podosek.
Abb. 8: ÖNB/Wien, Pf 14519:D(11).
Abb. 9: Christina Wais-Wolf.
Abb. 12: Tiroler Glasmalerei, Innsbruck, Foto: Gernot Fussenegger.

Beitrag Astrid Steinegger:
Abb. 1: KAGIS Kärnten Atlas.
Abb. 2: Sebastian Menschhorn.
Abb. 3: Verein FIALE (Forschungsgruppe zur interdisziplinären Aufarbeitung landeskulturellen Erbes).
Abb. 4: Bundesdenkmalamt, Foto: Geraldine Klever.
Abb. 5: Karl Dinklage, Kärnten um 1620. Die Bilder der Khevenhüller-Chronik, Wien 1980, Abb. 27.
Abb. 6: Bundesdenkmalamt, Foto: Petra Lauermann.
Abb. 7: ReVe (Büro für Archäologie Bamberg – München).

Beitrag Bernhard Hebert:
Abb.: Privatsammlung Franz Caramelle.

FOKUS Die Wiederentdeckung des Mittelalters.
Neugotik in Architektur und Ausstattung

Markus Kristan
Die Erweckung der Gotik in Österreich

Stefan Weber
Historie als Gegengift

Daniel Resch
Das Marmorschlössl im internationalen Kontext

Patrick Schicht
Der neugotische Schlossbau in Österreich

David Fliri, Zdislava Röhsner
Archivalien zu einem habsburgischen „Sehnsuchtsort“

Stephan Bstieler
Der Kaiserpark in Bad Ischl

Andrea Hackel
Der Natursteinbau Marmorschlössl Bad Ischl

Kerstin Fischbacher
Materialität zwischen Sein und Schein

Ulrike Palm
Materialität folgt der Funktion

Petra Weiss
Adalbert Stifter. Spätromantiker? Stilreiner Neugotiker? Erster wissenschaftlicher Konservator?

Uwe Bresan
Stifters Rosenhaus in Bad Ischl?

Lieselotte Hanzl-Wachter
Die Franzensburg und der Rittergau im kaiserlichen Schlosspark zu Laxenburg

Jindřich Vybíral
„Als ein Denkmal der Geschichte – als des Helden Grabeswacht“

Eva-Maria Gärtner
Theophil Hansens Ausstattung von Schloss Hernstein

Alicia Waldstein-Wartenberg
Das Wasserschloss Anif im Kontext romantischer Schlossverglasungen

Christina Wais-Wolf
(Krypto-)Porträts

Astrid Steinegger
Gartenarchäologische Untersuchungen im Schlosspark Damtschach in Kärnten

AKTUELLES

Bernhard Hebert
Nachruf Wilhelm Sydow

ISBN 978-3-7001-5038-1

9 783700 150381

bda.gv.at