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.

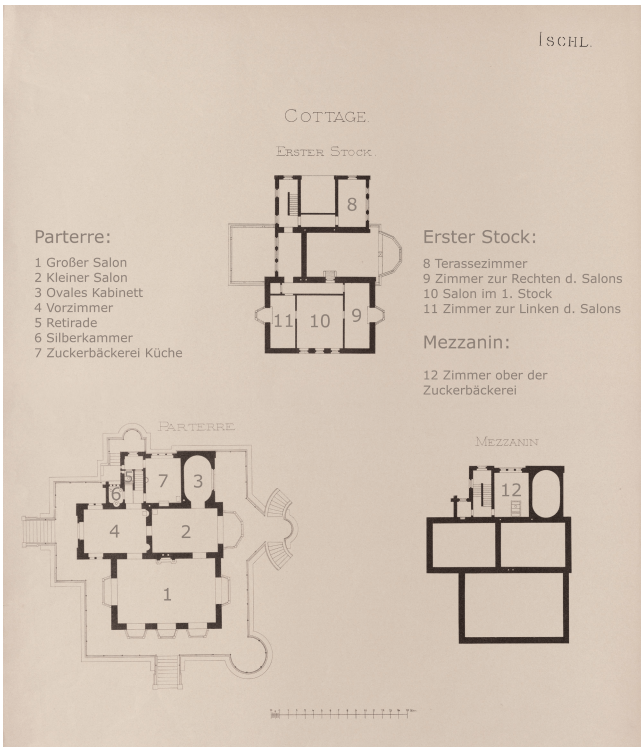


Abb. 10: Historische Planzeichnung des Marmorschlössls mit neu integrierter Raumzuordnung nach den Inventarbüchern

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.

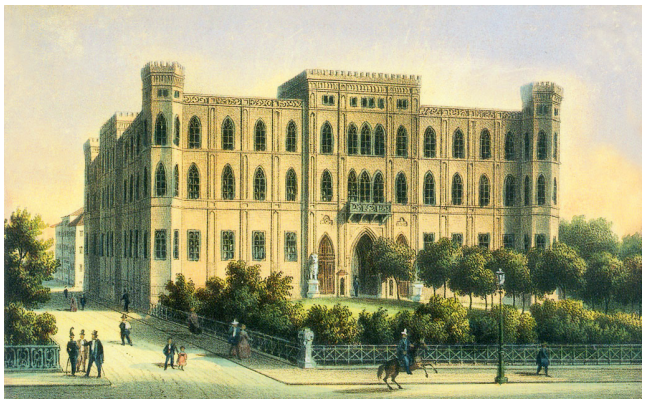


Abb. 15: Wittelsbacher Palais mit Vorgarten, um 1850, kolorierter Stich

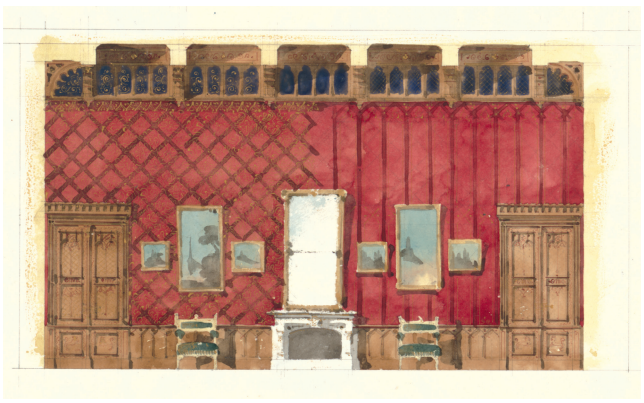


Abb. 16: Friedrich von Gärtner, Wittelsbacher Palast, Wandaufriss des Wohnzimmers, 1843–1850, Bleistift koloriert, 23,4 x 38,3 cm, Architekturmuseum der Technischen Universität München

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).

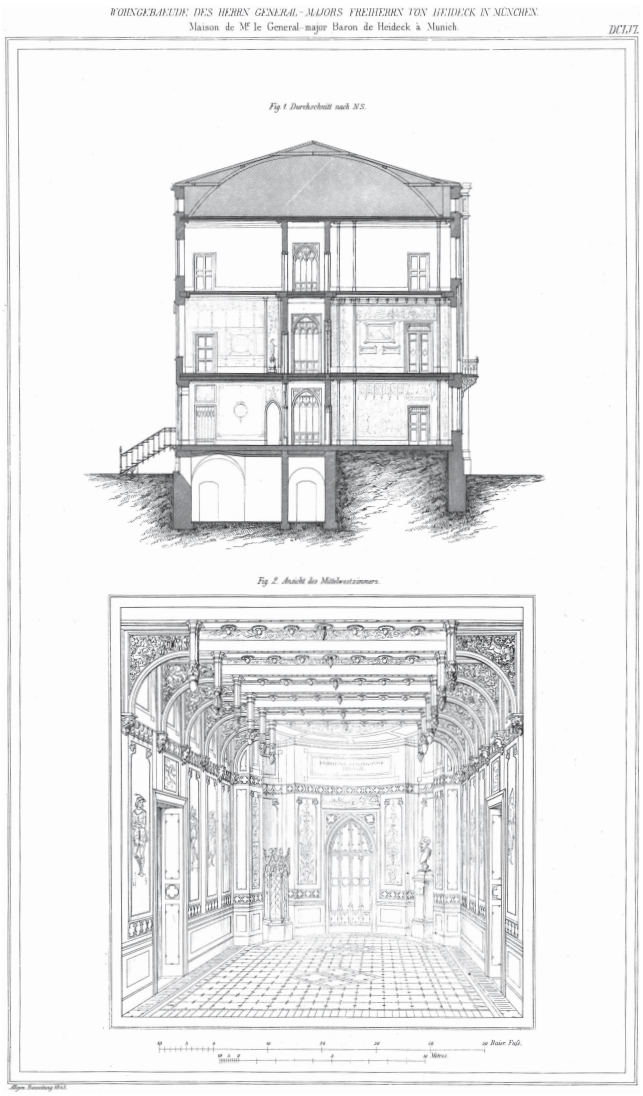


Abb. 17: Wohnhaus des General-Majors Freiherrn von Heideck in München, erbaut von Eduard Metzger

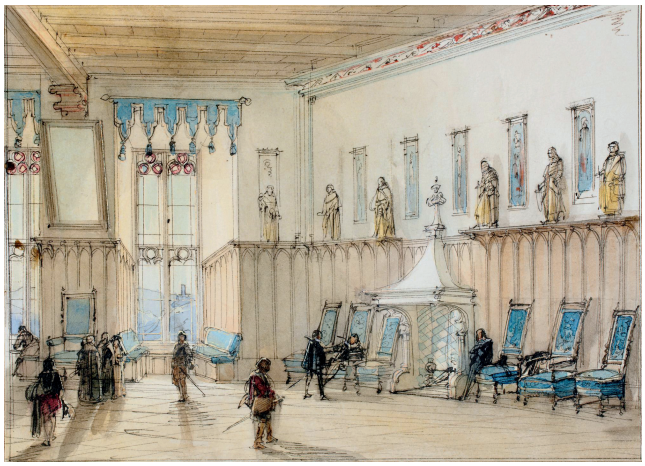


Abb. 18: Caspar Scheuren, Schloss Stolzenfels, Das erste Gastzimmer (Wohn- und Musikzimmer der Gästewohnung), Aquarell und Feder, 11,7 x 16,4 cm



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

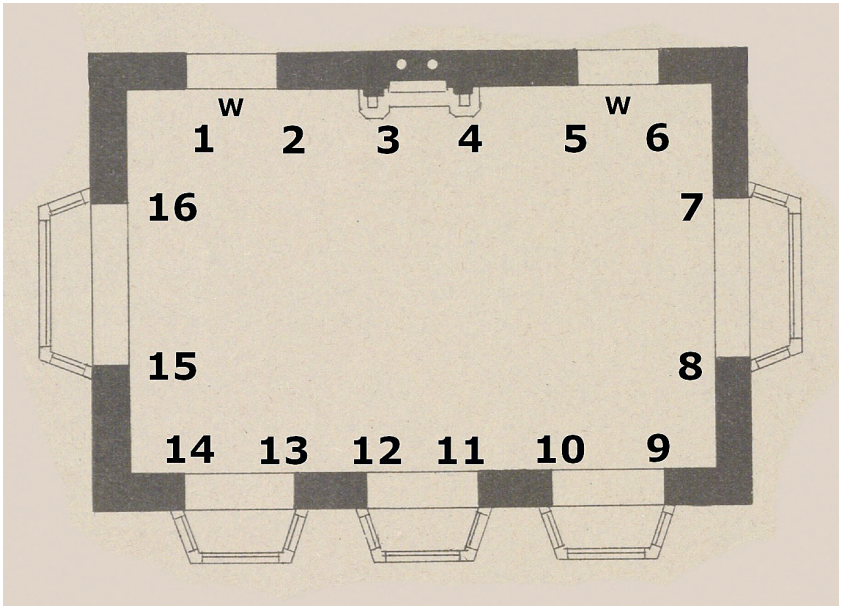


Abb. 24: Historische Planzeichnung des „großen Salons“ im Marmorschlössl mit Standorten der Nibelungenfiguren, Aufstellungsschema: 1 Siegfried, 2 Kriemhilde, 3 Gunther, Brunhilde, 5 Hagen, 6 Volker, 7 Giselinde, 8 Giselher, 9 Ute, 10 Gernot, 11 Hildebrand, 12 Dietrich, 13 Rüdeger, 14 Ezel, 15 Dankwart,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