

*Monika Weber, Wien*

**DAS STANDBILD  
KAISER KARLS VI. IM PRUNKSAAL  
DER NATIONALBIBLIOTHEK IN WIEN:  
EIN NEUENTDECKTES WERK DES  
VENEZIANERS ANTONIO CORRADINI**

Die nach den Plänen des Hofarchitekten Johann Bernhard Fischer von Erlach<sup>1</sup> von 1722 bis 1736/37 neuerbaute Wiener Hofbibliothek<sup>2</sup> wurde von zeitgenössischen Dichtern als *Tempel der Minerva*

<sup>1</sup> In der Literatur wird diskutiert, wer von den einflussreichen »Mitarbeitern« (Generalbaudirektor Gundacker Graf Althann, Hofbauarchitekt J. B. Fischer von Erlach und sein Sohn der Hofbauarchitekt Johann Emanuel Fischer von Erlach) welchen Einfluß auf den Bau ausgeübt hat. Zum Problem der Zuschreibung siehe: Walthor BUCHOWIECKI, *Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk J.B. Fischer von Erlachs. Beiträge zur Geschichte des Prunksaales der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 1957, pp. 135–138; Moriz DREGER, *Baugeschichte der k.k. Hofburg in Wien bis zum XIX. Jahrhundert*, Wien 1914 (Österreichische Kunsttopographie, XIV.), pp. 241–247; Camillo LIST, *Die Hofbibliothek in Wien*, Wien 1897, pp. 8 s.; Franz MATSche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des »Kaiserstils«*, Berlin – New York 1981, pp. 37–40 und nn. 1, 108; Franz MATSche, *Die Hofbibliothek in Wien als Denkmal kaiserlicher Kulturpolitik, Ikonographie der Bibliotheken* (ed. Carsten-Peter Warncke), Wiesbaden 1992 (Wolfenbüttler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, 17), p. 202 und nn. 9–10; Hans SEDLMAYR, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Stuttgart 1997 (Neuaufgabe), pp. 325, 398; Thomas ZACHARIAS, *Joseph Emanuel Fischer von Erlach*, Wien 1960, pp. 78–81.

<sup>2</sup> Der Bibliotheksbau ist repräsentativster Teil der unter Karl VI. verwirklichten Erweiterungsbauten der Hofburg, heute ein Teil der Österreichischen Nationalbibliothek und befindet sich am Josefsplatz in Wien. Im Jahr 1726 war der Rohbau vollendet; 1730 war die Freskierung des Innenraumes durch Daniel Gran fertig. Am 15. April 1734 besuchte der Kaiser Karl VI. mit seiner Familie die Bibliothek, was als eine Art Eröffnung interpretiert werden darf, da sonst keine Eröffnungsfeierlichkeiten abgehalten wurden. Dieser Besuch wurde offiziell in dem Hofzeremonialprotokoll festgehalten. BUCHOWIECKI 1957, cit. n. 1, p. 32; Salomon KLEINER, *Dilucida repraesentatio | magnificae et sumptuosae | Bibliothekae Caesareae, | iussu | Augustissimi ... Eigentliche Vorstellung | der vortreflichen und kostbaren | Kaiserlichen Bibliothek, | welche | auf*



1. Ehemalige Hofbibliothek (Prunksaal), Stich von S. Kleiner, 1733

gefeiert (Abb. 1).<sup>3</sup> Der Auftraggeber dieses Monumentalbaus, Kaiser Karl VI. (reg. 1711–1740), wollte aus Wien ein *neues Athen* schaffen, sowie mit der neuerrichteten Karlskirche ein *neues Rom*. Es war der Versuch, Wien als ein europäisches Kunst- und Kulturzentrum zu etablieren und damit die Weiterführung hellenistisch-römisch-antiker Traditionen zu demonstrieren, die zu dieser Zeit als Maßstab für Kunst, Bildung aber auch politisches Handeln dienten. Dieser Anspruch wird u.a. in der umfassenden Würdigung des kaiserlichen Bauprojektes der

*allergnädigste Befehl des Allerdurchlauchtigsten, ... Hof-Privilegio | Wien, in Verlag der Autoren, 1737. | Dasselbst gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen, Ihro Röm. Kais. Majest. Hof-Buchdruckern.*, p. 1; Andreas KREUL, Regimen rerum und Besucherregie. Der Prunksaal der Hofbibliothek in Wien, *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition* (ed. Friedrich Polleroß), Wien – Köln – Weimar 1995, p. 5; Ignaz Fr. Edlen von MOSEL, *Geschichte der kaiserl.königl. Hofbibliothek in Wien*. Wien 1835, p. 117; ZACHARIAS 1960, cit. n. 1, p. 78. Die symbolträchtige Fassade wird von Matsche sehr genau erfaßt und erklärt. MATSCHE 1981, cit. n. 1, pp. 322–325.

<sup>3</sup> Erst Anfang des 20. Jahrhunderts beginnt dieses Gebäude die Bezeichnung »Prunksaal« zu tragen. Franz RÖMER – Elisabeth KLECKER, Die erste Leiterin der Nationalbibliothek, *Der wohlinformierte Mensch. Eine Utopie. Festschrift für Magda Strelb zum 65. Geburtstag* (ed. Edith Stumpf-Fischer), Graz 1997, pp. 117 s.

RAZPRAVE IN ČLANKI



2. J. B. Fischer von Erlach, Josefsplatz, Prunksaal, Wien 1723–1736

Hofbibliothek durch die Publikation des Jesuiten Ignaz Greiner mit dem Titel: „*Bibliothecae veterum deperditae in Augusta Vindobonensi Caesarea instauratae*“ („Die Wiedergeburt verlorener Bibliotheken

der Antike in der kaiserlichen Hofbibliothek zu Wien“) formuliert.<sup>4</sup> Die antiken Gottheiten, die bestimmte Herrschertugenden personifizierten, sind in dieses Programm eingebunden. Der Programmverfasser Kaiser Karl VI., Carl Gustav Heraeus und dessen Nachfolger Conrad Adolph von Albrecht, entwarfen ein allegorisch überhöhtes Bild des Kaisers, das in der Architektur, den figürlichen Künsten und den panegyrischen Schriften zum Ausdruck kommt – von Sedlmayr als „Reichsstil“ und von Franz Matsche treffender als „Kaiserstil“ bezeichnet.<sup>5</sup> Man sollte die Kunst, die Wissenschaft und deren Verteidigung mit dem Kaiser assoziieren; Minerva, Apollo und Herkules agieren im Dienst dieses Herrscherbildes. Minerva, die sowohl Kriegsgöttin als auch Göttin der Wissenschaften und Künste war, steht im Triumphwagen auf dem Dach des Mittelrisalites der Bibliothek. Sie beschützt diese, indem sie Neid und Unwissenheit „überfährt“ und charakterisiert damit zwei der vielen Tugenden des regierenden Kaisers: Die Kunst der Kriegsführung und die Förderung der Wissenschaften in Friedenszeiten. Im Inneren der Bibliothek findet sich diese Ambivalenz zwischen „Krieg“ und „Frieden“ wieder. Die beiden Seitenflügel flankieren den Mittelrisalit, der erst beim Eintreten in das Innere seine wahre Form, einen gewaltigen ovalen Kuppelraum, enthüllt (Abb. 2). Die gesamte Gewölbezone ist fast ausschließlich mit Fresken von Daniel Gran geschmückt, die in mythologischer Verschlüsselung die Themen „Krieg“ – der linke Flügel – und „Frieden“ – der rechte Flügel – darstellen.<sup>6</sup> Das Programm kulminiert in den Kuppelfresken,<sup>7</sup> die vom Ruhm des Hauses Habsburg, primär aber vom letzten männlichen Vertreter des Geschlechts, Kaiser Karl VI., „erzählen“. Das antikisierend

<sup>4</sup> RÖMER – KLECKER 1997, cit. n. 3, p. 121 und n. 11. Zitiert aus: »*Bibliothecae veterum deperditae in Augusta Vindobonensi Caesarea instauratae honori ... dominorum baccalaureorum, cum ... universitate Viennensi promotore R.P. Ignatio Kampmiller e Soc. Jesu .... anno MCCCXXIX mense Maio, Vienna, ...*«

<sup>5</sup> MATSCHE 1981, cit. n. 1; SEDLMAYR 1997, cit. n. 1.

<sup>6</sup> BUCHOWIECKI 1957, cit. n. 1, pp. 31, 161; LIST 1897, cit. n. 1, p. 11.

<sup>7</sup> Die Gruppen im Deckenfresko der oberen Kuppelzone stellen Allegorien, personifizierte Eigenschaften und Gefühle dar, die die Grundidee, den Ruhm und die Glorie des Hauses Habsburg zu verherrlichen, unterstreichen und verstärken sollen, ebenso sieht man Allegorien auf die Tugenden Karls und die von ihm beschirmten Künste und Wissenschaften. Diese



3. D. Gran, Deckenfresko (1726–1730), Detail: *Herkules und Apollo halten das Bildnis Karls VI.*, Prunksaal

gemalte Münzportrait des Kaisers bildet den Mittelpunkt des Freskos (Abb. 3). Das Medaillon wird von Herkules auf der linken und von Apollo auf der rechten Seite gehalten.<sup>8</sup> Durch die Anbringung des kaiserlichen Bildnisses zwischen den beiden göttlichen Heroen wird der Kaiser als dem Herkules und Apollo ebenbürtig dargestellt und es

himmlische Zone wird durch eine gemalte Empore von der »Realität« des Betrachters getrennt. Auf der Empore befinden sich Gruppen von Gelehrten dieser Künste und Wissenschaftszweige, die auch als »Schule von Athen« bekannt ist. Detaillierte Information über die gesamten Deckenfresken siehe: BUCHOWIECKI 1957, cit. n. 1, pp. 92–122; KLEINER 1737, cit. n. 2, pp. 3–7; Eckhart KNAB, *Daniel Gran, 1694–1757*, Gedächtnisausstellung Sommer 1957, Wien 1957, pp. 50–73; Edgar LEHMANN, *Die Bibliotheksräume der Deutschen Klöster in der Zeit des Barock*, Berlin 1996, pp. 160–163, 230–232, 243, 547s.; LIST 1897, cit. n. 1, pp. 11–16; MATSCHI 1992, cit. n. 1, pp. 204–223; MOSEL 1835, cit. n. 2, pp. 126–135; Wilhelm MRAZEK, *Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien und in den beiden Erzherzogtümern Ober und Unter der Enns. Ein Beitrag zur Ikonologie der barocken Malerei*, Wien 1947 (Dissertation, Universität Wien), pp. 212–225.

<sup>8</sup> Herkules setzt seinen Fuß auf den dreiköpfigen Cerberus – eine Anspielung auf die mehrfachen Kriege gegen Frankreich und die Türkei, nach deren glücklichen Beendigung der Bau der Bibliothek begonnen werden

werden damit die hervorragendsten Eigenschaften beider mythologischer Gestalten, wie Stärke, Weisheit, Tapferkeit und Schutzherrschaft über Künste und Wissenschaften auf ihn übertragen.

Unter dieser »sprechenden« Kuppel steht die Marmorstatue des Erbauers, Kaiser Karl VI., als *Herkules Musagetes*<sup>9</sup> mit Ausrichtung zur Hauptfassade auf den heutigen Josefsplatz (Abb. 4) und bildet das Zentrum des Prunksaales. Die beherrschende Stellung der Statue wird durch raffinierte Inszenierung erreicht: Durch die zentrale Stellung im ovalen Raum erscheint Karl in der Position der Sonne<sup>10</sup> – das Oval galt als Inbegriff der Vollkommenheit der kosmischen Ordnung und setzte

konnte. Conrad Adolph von ALBRECHT, *Codex 7853*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Fol. 28r.

<sup>9</sup> Heraeus war die zentrale Figur bei der Erfindung und Ausarbeitung der kaiserlichen Ikonographie. Er arbeitete alle Konzepte für die Feste und Festdekorationen des Hofes aus, die u.a. von den Hofarchitekten J. B. Fischer von Erlach, Johann Lukas von Hildebrandt und Ferdinando Bibiena ausgeführt wurden. Diese Konzepte wurden von Heraeus mit Kupferstichen illustriert und veröffentlicht. Außerdem verfasste er viele Gelegenheitsgedichte, Huldigungen und Staatsgedichte für und auf den Kaiser. Seine panegyrischen Schriften sind wesentliche Quellen für das zeitgenössische Herrscherbild. Er schuf damit auch eine Beschreibung für das von ihm aufgebaute Herrscherideal und seiner Darstellung. MATSCHKE 1981, cit. n. 1, pp. 33, 43 s., 217 s., 280, 360 s.

<sup>10</sup> Seit der Antike galt die Sonne als Symbol für den Herrscher. Bereits im Spätmittelalter wurde die Lichtsymbolik, die zuerst nur auf Christus, Maria und die Heiligen bezogen war, auch auf die Herrscher, Kaiser, Fürsten und Päpste übertragen. Unter Maximilian I. und seinen Nachfolgern wird die Sonnensymbolik wichtig; mit dieser wird gleichzeitig die Herkulesymbolik übernommen. Die Rivalen der Habsburger, die französischen Könige, die gegen Maximilian I. im Kampf um Burgund unterlegen waren, formulierten ihre politischen Ansprüche in der Repräsentation. Seit dem 17. Jahrhundert herrschte nun ein unterschwelliger Krieg zwischen den Herrschern des Hl. Römischen Reiches deutscher Nation und Frankreich – Leopold I. und Louis XIV. – um das Recht, die Kaiserkrone tragen und die Sonne als Symbol für sich nutzen zu können. So wurde Louis XIV. bereits bei seiner Geburt als aufgehende Sonne bezeichnet und das Sonnensymbol wurde sein Emblem; er wollte sich damit als alleiniger Herrscher über die ganze Welt darstellen. Auch Kaiser Leopold wurde im Gegenzug als »allerhöchste Sonne« titulierte; sein bevorzugtes Symbol war Jupiter mit Adler und Blitzen, um damit noch über der »Sonne« stehen zu können. Die Sonnenikonologie wurde weitertradiert auf seinen ersten Sohn Joseph I. und nach dessen Tod auf den zweiten Sohn Karl VI., bei dem diese Symbolik ihre exorbitante Bedeutung verloren hatte, da Louis XIV. 1715 gestorben

sich in der Architektur seit dem Durchbruch der Erkenntnisse von Kopernikus (Richtigstellung der Epycycclus excenter Theorie) und Kepler (Erkenntnis, dass sich die Erde in Ellipsenform um die Sonne dreht) durch. Damit wollte der Kaiser dem französischen König – der Feind, Konkurrent und Vorbild zugleich war – die Position als Sonnenkönig streitig machen und seine rivalisierende Haltung dem französischen König und dem Land gegenüber propagieren. Das Sonnensymbol stand für den Mittelpunkt allen Geschehens (wie es für einen Herrscher wünschenswert war) – so war es dem Herrscher möglich, sich auch als Stellvertreter Christi auf Erden darzustellen und er konnte sich auch als Förderer der Wissenschaften und Künste präsentieren (der Musengott Apollo wurde auch als Sonnenscheibe abgebildet). Daher ist diese Mittelposition symbolisch zu verstehen und war für damalige Zeitgenossen klar „lesbar“. Durch die rotbraune strahlenförmige Musterung des Marmorfußbodens wird der Blick auf die beherrschende Gestalt des Kaisers gelenkt. Die rotbraune Marmorplinthe scheint aus dem Boden herauszuwachsen, die Statue erhebt sich über einen hohen sich in der Mitte leicht verjüngenden Postament. Karl blickt nicht geradeaus, sondern wendet sich dem eintretenden Besucher zu. Sein Blick folgt dem rechten erhobenen weggestreckten Arm, die Finger dieser Hand sind leicht gespreizt. Diese Handhaltung ist als Pacificator-Gestus, also als friedensbringender Gestus, der den Krieg zugunsten des Friedens „beschwichtigen“ soll, zu lesen. Diese bedeutende Handbewegung gab es seit der Antike, um damit den Friedensbringer zu charakterisieren.<sup>11</sup>

war. Trotzdem ließ sich Karl als Sonne, seltener als Jupiter, darstellen. Elisabeth Kovács, Die Apotheose des Hauses Österreich. Repräsentation und politischer Anspruch, *Welt des Barock* (edd. Rupert Feuchtmüller, Elisabeth Kovács), Wien – Freiburg – Basel 1986, pp. 61–75; KREUL 1995, cit. n. 2, pp. 35, 42 s.; MATSCHE 1981, cit. n. 1, pp. 343–371; Friedrich B. POLLERROSS, Sonnenkönig und österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XL, 1987, pp. 243–256; Friedrich B. POLLERROSS, From the exemplum virtutis to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture: An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation, *Iconography, Propaganda and Legitimation* (ed. Allen Ellenius), New York 1998, pp. 37–62.

<sup>11</sup> MATSCHE 1992, cit. n. 1, p. 226 und n. 110. Dieser Gestus wurde in der Renaissance wieder aufgegriffen, wie der Neptun des gleichnamigen Brunnen in Bologna von dem Künstler Giambologna, beweist. Weitere Beispi-

Indessen rafft er auf der anderen Seite mit seiner linken Hand den Feldherrnmantel zusammen, den er über einer antikisierenden Prunkrüstung trägt, und enthüllt eine Waffe, ein Schwert, an seiner Hüfte, um damit den mittels Kampf errungenen Sieg, den Frieden, mit allen notwendigen Mitteln, sogar mit Waffengewalt, zu verteidigen. Die Polarität des Prunksaales spiegelt sich in der Marmorfigur wieder. Karl trägt keines der Attribute der genannten Götter, wie Keule oder Lyra. Diese sind nicht dezidiert notwendig, da die Gesamtwirkung berücksichtigt werden muss. Die Symbole findet man bereits im Fresko. Folglich konnte Karl als Herrscher, mit der Anspielung auf seine „antiken Vorfahren“ – wie Julius Cäsar, Alexander der Große oder Augustus – und als Beschützer des Friedens dargestellt werden.<sup>12</sup>

Rund um den durch *Arte et Marte* regierenden Fürsten<sup>13</sup> stehen 16 weitere Marmorstatuen, welche die habsburgischen Vorfahren Karls darstellen.<sup>14</sup> Insgesamt 31 Herrscherfiguren wurden von

ele dafür in: Irving LAVIN, *Past – Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1993, p. 83 und figg. 87, 92, 97, 98.

<sup>12</sup> Hier zeigt sich die Vielschichtigkeit dieser Skulptur. Zur Legitimation der Herrschaftsansprüche war es u.a. auch notwendig, die Verwandtschaft mit allen als Ahnen wünschenswerten Herrschern der Vergangenheit herzustellen. So gab es nicht nur am französischen Hof diese Art der Herrschaftslegitimation, sondern auch der habsburgische Hof bemühte sich um Vorbildstypologien über den Ursprung der Dynastie: Man fand »Vorfahren« unter den alttestamentarischen (wie Salomon) und mythologischen (wie Herkules und Apollo) Figuren; natürlich versuchte man den Stammbaum bis Julius Caesar, sogar bis Aeneas, zu rekonstruieren. Dies lag an der eminenten politischen Bedeutung der Familiengeschichte, da der Herrscher dadurch seinen Vorrang vor allen anderen Konkurrenten begründen konnte. Hubert Ch. EHALT, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien 1980, pp. 135 s., 273–277; MATSCHE 1981, cit. n. 1, pp. 240–371; POLLEROSS 1987, cit. n. 9, pp. 240–243.

<sup>13</sup> Franz MATSCHE, Die Verherrlichung der kaiserlichen Majestät Karls VI. im Kunstwerk, *Prinz Eugen und das barocke Österreich* (ed. Karl Gutkas), Salzburg – Wien 1985, p. 388.

<sup>14</sup> 1695 erhält der Südtiroler Hofbildhauer Paul Strudel von Kaiser Leopold I. den Auftrag, »... *Uns als auch Unsere Vorfahren Bildnus in schönen und von ihm erfundenen weissen tyrolerischen Marmel, jedes lebensgroß verfertigen* ...«. Kaiserlicher Befehl an das Hofzahlamt. 1696, 26. März, Wien. Manfred KOLLER, *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck 1993, p. 75.

RAZPRAVE IN ČLANKI



4. A. Corradini, *Statue Kaiser Karl VI.*, Prunksaal, Wien



5. P. Strudel, *König Karl II. von Spanien*, um 1695/1700, Prunksaal



6. A. Corradini, *Statue Kaiser Karl VI.*, Prunksaal, Wien

den drei Brüdern Paul, Peter und Dominik Strudel in den Jahren 1695–1715 gefertigt.<sup>15</sup> Erst 1731 erfolgte die Aufstellung eines Teiles der Serie (16 Statuen) im Prunksaal.<sup>16</sup> Bei einem Vergleich dieser Herrscherstatuen mit der zentral stehenden Figur des Kaisers in Bezug auf Statuarik, Körper – Draperieverhältnis und Oberflächenbe-

<sup>15</sup> Nach Pauls Tod 1708 führt sein Bruder Peter die Arbeiten fort. Der dritte Bruder Dominik vollendet nach dem Tod Peters 1714 die teilweise noch nicht ganz fertigen Statuen. Peter KÖNIG, *Die Ahnenreihe der Habsburger von Paul und Peter Strudel*, Wien 1966 (Seminararbeit, Kunsthistorisches Institut der Universität Wien), pp. 3 s.; KOLLER 1993, cit. n. 14, pp. 77 ss., 199–203; Anna SPITZMÜLLER, *Die Brüder Strudel als Plastiker. Ein Beitrag zur Geschichte der Hofkunst Kaiser Leopold I.*, Wien 1926 (Dissertation, Universität Wien), pp. 8, 14, 190. Genaue Informationen über die Ahnenreihe siehe: Gesamte Aufnahmearbeit von KÖNIG 1966 (n. 15); KOLLER 1993, cit. n. 14, pp. 199–208; SPITZMÜLLER 1926 (n. 15), pp. 57–65, 73 ss.

<sup>16</sup> Sie wurden aus dem aufgelassenen nahegelegenen *Paradeisgartl* in den Prunksaal transferiert. Geschichte des Paradeisgartls siehe Jochen MARTZ, *Die ehemaligen Gärten der Wiener Hofburg*, *Österreichische Zeitschrift für*

arbeitung erkennt man die stilistischen Unterschiede: Die Statue Karls VI. weicht wesentlich von den anderen ab und führt zu dem Schluss, dass die bis heute tradierte Zuschreibung an die Brüder Strudel abgelehnt und ein anderer Bildhauer für die Statue gefunden werden muss.

Die Figuren der Ahnenreihe sind überwiegend frontalsichtig dargestellt und stehen auf quadratischen Plinthen (Abb. 5). Die Herrscherfiguren sind mit fantasievollen ritterlichen Renaissancerüstungen bekleidet, deren Prunkmäntel eine rahmende Funktion übernehmen. Die Bewegungsdynamik der Draperien, deren Tendenz zur geknickten und scharfen Faltenbildung gegeben ist, steht im Gegensatz zur Statik der Figuren. Bei einigen Habsburgern stechen die kleingelockten Perücken hervor, die um 1700 dem Zeitgeschmack entsprachen. Die anderen Statuen tragen reliefartig gewellte, gerauhte Haarlocken. Auffällig sind die schwach ausgearbeiteten Rückseiten, die erkennen lassen, dass sie wahrscheinlich für eine Aufstellung in Nischen im kaiserlichen Privatgarten, auch *Paradeisgartl* genannt, gedacht waren.<sup>17</sup> Im Gegensatz dazu ermöglicht die Stellung im Raum bei der Statue Karls VI. eine Rundansichtigkeit der Figur, die eine Ausarbeitung der Rückseite notwendig machte. Er ist als einziger mit einer antikisierenden Feldherrntracht bekleidet und steht auf einer runden Plinthe. Die großzügig angelegte Draperie des Feldherrnman-

*Kunst und Denkmalpflege*, LI/3-4, 1997, pp. 540, 543 s. Bis heute ist der ursprüngliche Aufstellungsort (Paradeisgartl oder Schatzkammergewölbe) nicht gesichert. Koller fand jedoch eine Bemerkung in einem Bericht aus dem Jahr 1720, in dem beschrieben ist, dass die Skulpturen gegenwärtig im »Paradeis-Gärtl« zu sehen seien (KÖNIG 1966, cit. n. 15, pp. 52-55; KOLLER 1993, cit. n. 14, pp. 202 s. und Qu 378; SPITZMÜLLER 1926, cit. n. 15 pp. 14 s.). Die restlichen fünfzehn Statuen aus dem *Gärtl* kamen über das obere Belvedere in den Habsburgersaal des Schlosses Franzensburg in Laxenburg in Niederösterreich (Hans und Gertrude AURENHAMMER, *Das Belvedere in Wien. Bauwerk Menschen Geschichte*, Wien - München 1971, p. 21; BUCHOWIECKI 1957, cit. n. 1, p. 46; KOLLER 1993, cit. n. 14, pp. 202 s.). Im Jahr 1829 kam es auf Befehl Kaiser Franz I. zu einem neuerlichen Austausch von sieben Figuren aus dem Prunksaal, um im Habsburgersaal des Schlosses Franzensburg die Galerie der deutschen Herrscher des Hauses Habsburg zu vervollständigen. Dadurch wurde die für den Prunksaal bestimmte Zusammenstellung der Herrscher gestört und verändert. So stehen sich jetzt der erwachsene ältere Kaiser Karl VI. in der Mitte des Saales und sein jüngeres Ich als spanischer König Karl III. gegenüber (BUCHOWIECKI 1957, cit. n. 1, p. 46; KOLLER 1993, cit. n. 14, p. 203).

<sup>17</sup> Siehe MARTZ 1997, cit. n. 16.

tels umfasst die Figur des Kaisers und gibt ihr damit eine geschlossene Kontur. Gemeinsam ist den Figuren die Kontrapoststellung, jedoch ist diese bei Karl VI. bereits wesentlich souveräner gelöst als bei den im Vergleich etwas ungelentig und steif wirkenden Vorfahren. Sein rechtes Bein stellt er dominant nach vorne, seine rechte Hand greift weit in den Raum hinein. Die linke Seite schiebt sich dadurch nach hinten. Mit seiner Linken hält er den weich herabfallenden Feldherrnmantel. Charakteristisch sind die rundplastisch korkenzieherartig geformten Locken der Perücke, die durch einen großblättrigen Lorbeerkranz<sup>18</sup> teilweise verdeckt wird. Der Lederkoller, das „Untergewand“ des Prunkpanzers, schließt mit den Troddeln, die durch ihre leichte Drehung an Löwenmähnenlocken erinnern, ab. Die Abschlusskante des Panzers bilden zwei Reihen Lappen, die mit Tierköpfen<sup>19</sup> und Gebrauchsgegenständen für den Krieg plastisch verziert sind (Abb. 6). Zwei Adler befinden sich auf der Brust des Prunkpanzers<sup>20</sup> und werden teilweise von der Collane/Balteus des Schwertes verdeckt. Zusätzlich ist die für die römische Feldherrntracht typische Feldherrnbinde aus weich fallendem Stoff um die Taille gebunden. Der Kaiser trägt nicht wie üblich seinen Orden vom Goldenen Vlies, doch taucht dieser symbolisch in der Collane und auf den Lappen durch Widderköpfe auf. Mit einer Höhe von ca. 205 cm hat die Herrscherstatue bereits ansehnliche Maße. Auf den vier Seitenflächen des Postaments befindet sich je eine schwarze Serpentinplatte, die mit vergoldeten

<sup>18</sup> In der Kaiserzeit war das Laub golden und das Band purpur gefärbt. Der Lorbeerkranz gehörte zu der Triumphalkleidung, die die siegreichen Feldherren verliehen bekamen und bis zu ihrem Einzug in Rom trugen.

<sup>19</sup> Der Widder wurde schon bald, aufgrund der Ähnlichkeit, mit dem Sternzeichen Steinbock gleichgesetzt. Der römische Kaiser Octavian Augustus wurde im Sternzeichen Steinbock geboren; und da unter ihm ein goldenes Zeitalter geherrscht hatte, wurde der Steinbock zum Glückssymbol. Ziel eines Herrschers war es nun, mit diesem Symbol als wiedergeborener Augustus zu gelten, und ein neues goldenes Zeitalter erstehen zu lassen. Da Kaiser Karl VI. als »Amtsnachfolger« von Augustus bejubelt wurde, nahm der Herrscher dieses Symbol für sich in Anspruch. Es läßt sich auch auf das Ordenssymbol des Goldenen Vlieses übertragen. MATSCHE 1981, cit. n. 1, pp. 261–264.

<sup>20</sup> Der Adler könnte Jupiter und somit den Machtanspruch Karls symbolisieren. Der Löwe ist das Tier des habsburgischen Hauswappens und stellt zudem den Starkmut dar, der den Frieden gewährt. MATSCHE 1992, cit. n. 1, pp. 219 s.

Zierrahmen eingefasst ist. Nur auf der Schauseite des Standbildes befindet sich auf der Platte eine in Metallbuchstaben angebrachte Beschriftung, die eine Deutung der Figur zulässt: »IMP.CAES/CAROLO AVSTRIO/D.LEOP. AVG.F.AVG/HERCVLI.MVSARVM/P.P.«<sup>21</sup> Diese Inschrift enthüllt, dass hier mittels weniger allegorischer Hinweise, wie Lorbeerkranz, Schwert etc., der *Hercules Musarum* gezeitigt wird.

Anscheinend verlor sich noch im 18. Jahrhundert die Kunde vom Urherber der Statue, denn bereits in den 1760er Jahren schreibt Mathias Fuhrmann alle siebzehn Skulpturen der Hofbibliothek dem »berühmten Bildhauer Strudel« zu.<sup>22</sup> Im Jahr 1820 veröffentlichte Gottlieb von Leon eine »Kurzgefaßte Beschreibung der K. K. Hof-Bibliothek in Wien« und nennt »... Anton Corradini, ... als den Bildner dieser Statuen ...«, denn er vermeint nicht nur »die lebensgroße Bildsäule Carls VI. aus cararischem Marmor« sondern auch die »übrigen lebensgroßen Bildsäulen« dem Bildhauer Corradini zuschreiben zu müssen.<sup>23</sup> Ignaz Freiherr Edlen von Mosel tendiert fünfzehn Jahre später ebenfalls zu dieser Meinung, gibt aber zu »der Künstler, welcher diese Standbilder verfertigte, ist mit Sicherheit nicht bekannt«.<sup>24</sup> Bereits 1897 besinnt sich Camillo List früherer Zuschreibungen und glaubt in der Ahnengalerie (wieder inklusive der Statue Karls VI.) ein Werk Paul Strudels zu erkennen.<sup>25</sup> Ca. 30 Jahre später erscheinen neue Erkenntnisse bezüglich der Ahnenreihe der Habsburger in der Dissertation von Anna Spitzmüller, die nun anhand von Quellenmaterial Paul, Peter und Dominik Strudel als Bildhauer erfasst, aber die Statue Karls VI. nicht erwähnt und damit nicht explizit herausnimmt.<sup>26</sup>

Ab den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts beginnt man diese Problematik differenzierter zu betrachten. In Peter Königs Arbeit

<sup>21</sup> »Dem Kaiser Karl aus Österreich, des glorwürdigsten Kaisers Leopoldi Sohn, dem Hercules der Musen, dem Vater des Vaterlandes«. Übersetzung von SEDLMAYR 1997, cit. n. 1, p. 210.

<sup>22</sup> Mathias FUHRMANN, *Historische Beschreibung und kurzgefaßte Nachricht von der Residenz-Stadt Wien*, Wien 1765–1770, pp. 36, 255.

<sup>23</sup> Gottlieb von LEON, *Kurzgefaßte Beschreibung der K. K. Hof-Bibliothek in Wien*, Wien 1820, p. 13 und n. \*\*).

<sup>24</sup> MOSEL 1835, cit. n. 2, pp. 122 s.

<sup>25</sup> »Wenn Mosel ... [die] Statuen dem Antonio Corradini zuschreibt, so irrt er sich, sie sind von Baron Paul Strudel, dem Bruder des Pietro, ... verfertigt.« LIST 1897, cit. n. 1, pp. 16 s.

<sup>26</sup> SPITZMÜLLER 1926, cit. n. 15, pp. 14 s.

über die Ahnenreihe der Habsburger steht die Figur erstmals eindeutig außerhalb des Schaffenskreises der Brüder. Er vermutet einen Entstehungszeitraum um 1735/36 und findet stilistische Ähnlichkeiten zu einem Standbild aus dem Jahr 1630, das für Carlo Barberini von den Künstlern Alessandro Algardi und Giovanni Lorenzo Bernini aus einem antiken Torso gearbeitet wurde und sich heute im Konservatorenpalast in Rom befindet.<sup>27</sup> Gertraud Schikola vertritt die gleiche Meinung, und nennt abermals keinen Künstler. Sie nimmt an, dass die Statue Karls VI. nach 1734 aber vor 1737 entstanden ist, sie „wurde neu hinzugefügt und in die Mitte des Ovals gestellt“.<sup>28</sup> Auch Manfred Koller enthält sich in seinem Buch über die Brüder Strudel jeder Zuschreibung: „16 Statuen gelangten um 1730 im Prunksaal zur Aufstellung und wurden mit einer zentralen Statue Karls VI. von unbekannter Hand ergänzt.“<sup>29</sup> Trotzdem findet man in der Fachliteratur auch weiterhin die Zuschreibung an die Brüder Strudel,<sup>30</sup> so auch in den frühen Veröffentlichungen von Franz Matsche.<sup>31</sup> Jedoch ändert er seine Meinung in dem 1992 erschienenen Aufsatz über die Hofbibliothek in Wien als Denkmal kaiserlicher Kulturpolitik: „Diese Statue gilt bislang als Werk Peter Strudels ... Diese Zuschreibung ist sowohl aus zeitlichen wie auch aus stilkritischen Gründen abzulehnen ... dürfte von Lorenzo Mattielli stammen ...“.<sup>32</sup> Auch in dem 1996 erschienenen Aufsatz bestärkt er diese Vermutung, jedoch wieder ohne genaueren Erläuterungen: „Aus stilistischen und anderen Gründen halte ich diese Statue für ein Werk Mattiellis, ... der in den 20<sup>er</sup> und 30<sup>er</sup>

<sup>27</sup> KÖNIG 1966, cit. n. 15, p. 55.

<sup>28</sup> Die Statue Karls VI. im Prunksaal »setzt Donners Apotheose Karls VI. von 1734 voraus und wird bald danach entstanden sein, denn in Salomon Kleiners »Dilucida Repraesentatio« ist er [Karl VI.] 1737 abgebildet.« Zusätzlich schreibt sie in einer Anmerkung: »Auf den Vorzeichnungen zu Kleiners Werk ist diese Statue noch ausgelassen.« Gertraud SCHIKOLA, Wiener Plastik der Renaissance und des Barocks, *Plastik in Wien. Geschichte der Stadt Wien*, n. s. 7, 1, 1970, p. 111 und n. 150.

<sup>29</sup> KOLLER 1993, cit. n. 14, pp. 80 s., 202.

<sup>30</sup> BUCHOWIECKI 1957, cit. n. 1, pp. 45 s.; Yvonne CHLUBNA, *Die Symbolik Kaiser Karl VI. und ihre antiken Wurzeln*, Wien 2000 (Diplom-Arbeit, Universität Wien), p. 87; Harald KELLER, *Das alte Europa. Die hohe Kunst der Stadtvedute*. Stuttgart 1983, p. 161; Adolf REINLE, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich – München 1984, p. 94.

<sup>31</sup> MATSche 1981, cit. n. 1, p. 40; MATSche 1985, cit. n. 13, p. 387.

<sup>32</sup> MATSche 1992, cit. n. 1, pp. 223 s. (n. 101).

*Jahren des 18. Jahrhunderts der bevorzugte Bildhauer Karl VI., vor allem für die skulpturale Ausstattung seiner Bauten war ...*<sup>33</sup> Andreas Kreul bringt noch einen weiteren Bildhauer ins Spiel: „*Kaiser Karl VI. wird in der zentralen Skulptur als Herkules der Musen ... glorifiziert ... (Matthias Steinls Skulptur, die den Herrscher auf der einen Seite in einer Drehung den Besucher abzuwehren scheint ... ist hier bindendes Glied).*“ Auch Kreul begründet seine Zuschreibung nicht.<sup>34</sup>

Da keine primären schriftlichen Quellen (Auftragsbestätigungen, Zahlungen, etc.) erhalten geblieben sein dürften, muss die Datierung aufgrund zeitlicher Einschränkung und die Frage des Künstlers mittels Stilvergleich entschieden werden.

Für die Frage der Datierung des Standbildes Karls VI. gibt es eine zeitgenössische bildliche Quelle. Der Kupferstecher und Zeichner Salomon Kleiner (1700 Augsburg – 1761 Wien), der die Bauunternehmungen des Kaisers in Stichen festhielt, zeichnete auch die Hofbibliothek.<sup>35</sup> Er begann 1732 mit seinem Kollegen Jeremias Jacob Sedlmayr Skizzen und Zeichnungen von Innen- und Außenansichten der Hofbibliothek anzufertigen, um diese im Eigenverlag in Kupfer zu stechen und zu publizieren.<sup>36</sup> Im Jahr 1735 wurde im *Wienerischen Diarium* die Erscheinung eines dreibändigen Werkes über die Ausgestaltung der Bibliothek angekündigt.<sup>37</sup> Nur der erste Band, der 18 Blatt mit Beschreibung umfasst, erschien 1737.<sup>38</sup> Die zwei anderen Bände

<sup>33</sup> FRANZ MATSCHE, Gestalt und Aufgabe der Kunstunternehmungen Kaiser Karls VI., *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst, Musik im Spätbarock* (edd. Arnfried Edler und Friedrich W. Riedel), Laaber 1996, pp. 49 s.

<sup>34</sup> KREUL 1995, cit. n. 2, p. 216.

<sup>35</sup> PETER PRANGE, *Salomon Kleiner 1700–1761 zum 300. Geburtstag. Meisterwerke der Architekturvedute* (Salzburg, Salzburger Barockmuseum; Augsburg, Architekturmuseum Schwaben; Wien, Österreichische Nationalbibliothek), Salzburg 2000, pp. 16–18, 164–166; SEDLMAYR 1997, cit. n. 1, p. 453.

<sup>36</sup> Prange vermutet aufgrund des um 1731 entstandenen Manuskripts, dem sog. *Codex Albrecht* (die Konzepte des kaiserlichen Concettisten Albrecht von Albrechtsburg für die Programme der höfischen Bauten sind in diesem Codex handschriftlich zusammengetragen), dass die Ansichten Kleiners als Illustrationen für die Drucklegung beigegeben werden sollten; doch der Codex wurde nie veröffentlicht. PRANGE 2000, cit. n. 35, p. 16 und n. 33.

<sup>37</sup> *Wienerisches Diarium*, 14. Dezember 1735.

<sup>38</sup> Da scheinbar zu wenig Kaufinteresse vorhanden war und die Druckkosten zu hoch waren, erlitten Salomon Kleiner und sein Partner große finanzielle Verluste.

wurden mit dem ersten Band, der bis ins Detail beschrieben wurde, mitangekündigt; bei den beiden anderen gab es erst wenige geklärte Bereiche. Beim zweiten Band sollte auch die „*Vorstellung der marmornen Statuen auf das deutlichste mitfolgen*“,<sup>39</sup> wovon sich einige Vorzeichnungen erhalten haben, die Adam Ritter von Bartsch wiedergefunden und zusammengestellt hat. 1819 publizierte er diese mit eigenen Bemerkungen.<sup>40</sup> Zwei der Zeichnungen klären die Frage der Entstehungszeit der Statue. Die erste Zeichnung (Abb. 7) zeigt einen Einblick in den Kuppelsaal, der Betrachter befindet sich an der Schmalseite des Ovals und überblickt den Saal. Man sieht bereits die Skulpturen der Ahnenreihe auf ihren Podesten stehen und nur das mittlere Podest ist leer geblieben. Die zweite Zeichnung (Abb. 8) gibt den Durchblick durch den Prunksaal wieder; die Statue Karls VI. befindet sich auf dem mittleren Podest. Aufgrund der Tatsache, dass Kleiner mit seinen (Vor-)Zeichnungen im Jahr 1732 begonnen und diese Arbeit spätestens im Jahr 1735/1736 fertiggestellt hatte, lässt sich folgender Schluss ziehen: Am Beginn der Arbeiten am Stuchwerk war das Aussehen der Statue noch nicht bekannt und sicher noch nicht fertiggestellt, jedoch beim Abschluss dieses Werkes stand die Skulptur bereits auf ihrem Platz.<sup>41</sup>

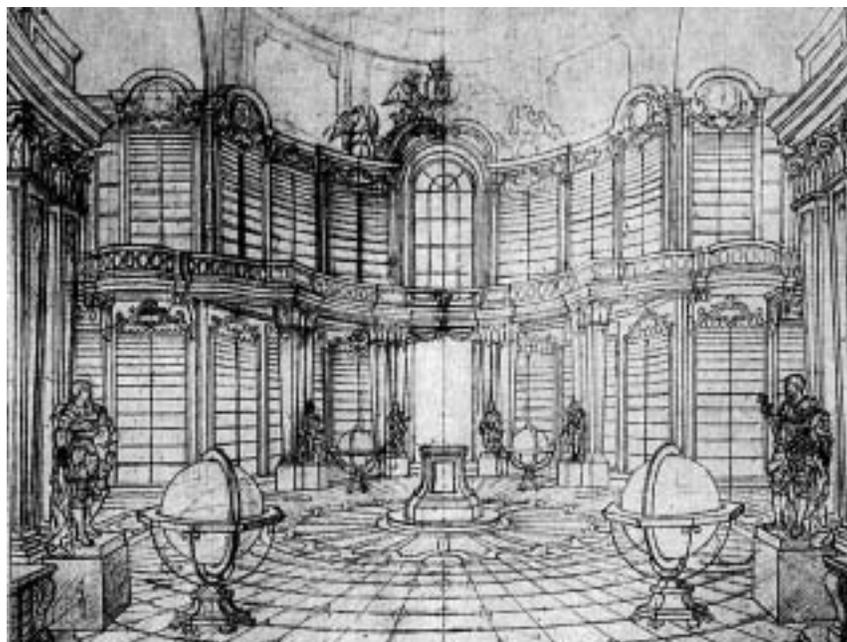
Der fragliche Künstler kann aufgrund der vorliegenden Zeichnungen also frühestens im Jahr 1731 mit dem Auftrag betraut worden sein. Ein Bildhauer benötigt für eine lebensgroße Figur ohne Werkstatt ein bis drei Jahre, um diese zu konzipieren, aus dem Stein zu hauen, zu bearbeiten und zu polieren, selbst mit einer Werkstatt werden einige Monate benötigt, um die Statue fertig stellen zu können; zusätz-

<sup>39</sup> PRANGE 2000, cit. n. 35, p. 17 und n. 37.

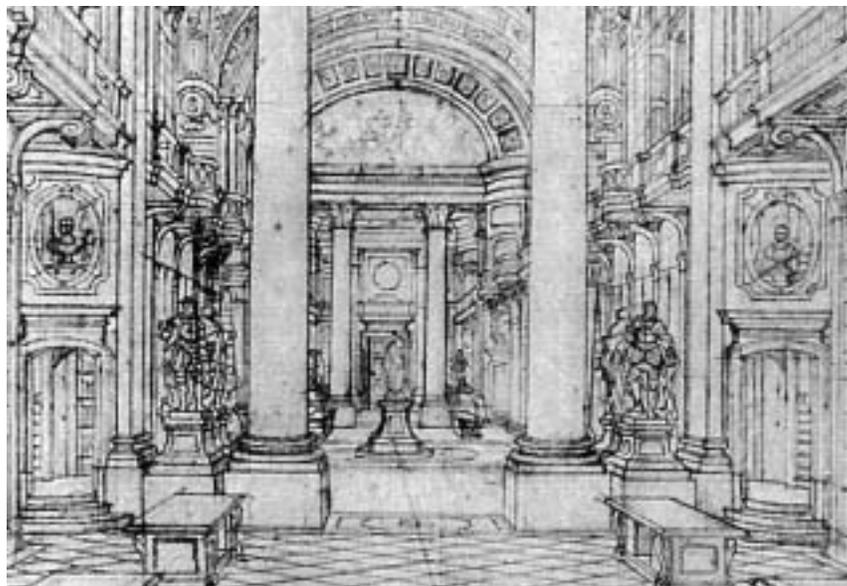
<sup>40</sup> Der Titel dieses Aufsatzes lautet: »Repraesentatio | Bibliothecae Caesareae. | Pars secunda. | Vorstellung | der | Kaiserlichen Hofbibliothek. | Zweiter Theil. | » (Wien 1819). Veröffentlicht und kommentiert wurde dieser auch von Joseph Bick in der Festschrift der Nationalbibliothek in Wien 1926. Adam Ritter von BARTSCH, *Repraesentatio, Vorstellung der kaiserlichen Bibliothek*, [s. l.] 1819, pp. 75–86 und 16 Tafeln.

<sup>41</sup> In dem Reisebericht aus dem Jahr 1737 schildert der Zeitgenosse Johann J. M. Küchel – der, um zivile und militärische Gebäude und »andere pretiosen Sachen in Augenschein zu nehmen«, durch Europa reiste – teilweise minutiös die Bauwerke, die er besichtigte. Er besuchte in Wien auch die Hofbibliothek und erwähnte in seiner Beschreibung die Statue Kaiser Karls VI. Jutta GLÜSING, *Der Reisebericht Johann Jacob Michael Küchels von 1737. Edition, Kommentar und kunsthistorische Auswertung*, Kiel 1978 (Dissertation, Universität Kiel), p. 46.

RAZPRAVE IN ČLANKI



7. Mittelraum, Prunksaal, Zeichnung von S. Kleiner / J. J. Sedlmayr, um 1732/1736



8. Prunksaal, Zeichnung von S. Kleiner / J. J. Sedlmayr, um 1732/1736

lich ist natürlich die Zeit für das Entwerfen einzuberechnen.<sup>42</sup> Und da Kleiner beim ersten Stich, der um 1732/33 entstanden sein muss (1731 wurden die sechzehn Statuen aufgestellt), noch keine Mittelfigur abgebildet hat – obwohl er immer wieder auch Pläne von Bauwerken, die nicht fertiggestellt waren, als beendet in seine Stiche aufgenommen und den Anschein eines fertigen Objektes hervorgerufen hat (Abb. 1)<sup>43</sup> – existierten somit höchstwahrscheinlich weder eine offizielle Zeichnung noch ein Modell, welche die Statue im Detail hätten wiedergeben können.

Die Brüder Strudel, die 1708 (Paul), 1714 (Peter) und 1715 (Dominik) gestorben sind, kommen unter diesen Voraussetzungen aus stilistischen und zeitlichen Gründen nicht mehr in Betracht. Auch Matthias Steinl, der von Andreas Kreul favorisiert wird, muss aus diesem Kreis ausgeschlossen werden, da er 1727 83-jährig in Wien starb.<sup>44</sup> Außerdem ist nach dem Ausscheiden der Beweinungsgruppe der Kapuzinergruft aus seinem Œuvre keine Großskulptur aus Marmor von seiner Hand bekannt.<sup>45</sup> Auch stilistisch hat er nichts mit dem Bildhauer der Prunksaalfigur zu tun.

Die stilistischen Eigenheiten legen die Vermutung nahe, dass der Künstler in der oberitalienischen Kunstszene zu Hause ist. Die Betonung des Körpervolumens und die Verwendung von

<sup>42</sup> E. g. Konstanty KALINOWSKI (ed.), *Studium zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, Poznan 1992.

<sup>43</sup> Um nur ein Beispiel zu nennen: Die Zeichnung mit der Ansicht der Hofbibliothek ist vor 1733 entstanden; zu dieser Zeit war der Außenbau fertig und es wurde an der Innenausstattung gearbeitet. Bei der ausstehenden Platzgestaltung dürfte die Idee aufgetaucht sein, vor dem Mittelrisalit zwei Herkulesstatuen von Mattielli aufzustellen. Dieser Plan wurde nie realisiert; doch Kleiner bildete die beiden Herkulesstatuen ab. Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, *Der Bildhauer Lorenzo Mattielli. Die Wiener Schaffensperiode 1711 bis 1738. Skulptur als Medium höfischer und sakraler Repräsentation unter Kaiser Karl VI.*, Wien 2003 (Habilitationsschrift, Universität Wien), p. 163; Wilhelm KISCH, *Die alten Straßen und Plätze von Wien, Wiens Vorstädte und ihre interessanten Häuser*, Wien 1895, fig. 81.

<sup>44</sup> LEONORE PÜHRINGER-ZWANOWETZ, *Matthias Steinl*, Wien 1966, pp. 9, 37. Ihre Arbeit ist noch immer das Standardwerk zu Steinl.

<sup>45</sup> MARIA PÖTZL MALIKOVA, Matthias Steinl oder Pietro Baratta? Zur Frage der Autorenschaft des Kreuzaltars bei den Wiener Kapuzinern, *Ex Fumo Lucem. Festschrift für Klara Garas* (ed. Zsuzsana Dobos), Budapest 1999, pp. 363–381.

Arbeiten Steinls für das Kaiserhaus sind z. B.: Elfenbeinstatuetten und profane Entwürfe wie die drei Ehrenpforten für das 600-Jahr-Gründungsju-

## RAZPRAVE IN ČLANKI



9. L. Mattielli, Raptusgruppe, *Boreas raubt Oreithyia*, Garten des Schwarzenberg-Palais, 1719–1724



10. A. Corradini, *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*, Großer Garten, Dresden, 1719–1723,

Gewandmassen als Kompositionsmittel erinnern an Künstler, die in der Nachfolge des Venezianers Giusto Le Court stehen. Vermutlich wurde für diesen bedeutenden Auftrag, den Kaiser an einem prominenten Ort für die „Ewigkeit“ zu gestalten, ein bereits berühmter und vielgesuchter Künstler und ein Künstler mit Hofbildhauerstatus be-

biläum des Stiftes Klosterneuburg aus dem Jahr 1714. Es sind alle österreichischen Herrscher vom ersten Babenberger Markgrafen bis zum regierenden Kaiser, Karl VI., auf diesen Ehrenpforten vertreten. Bei der dritten Ehrenpforte steht Karl in zentraler Position; seine Haltung zeigt eine gewisse Ähnlichkeit zur Statue im Prunksaal. Darauf mag sich Kreul bezogen haben. PÜHRINGER-ZWANOWETZ 1966, cit. n. 44, pp. 243 s.



11. A. Corradini, *Standbild Marschall Johann Matthias von Schulenburg*, Citadella, Korfu, 1717

traut. Somit scheiden viele der zur fraglichen Zeit, also zwischen 1731/32 und 1736, arbeitenden Bildhauer aus; auch jene österreichischen Bildhauer, die zwar vom Hof ernannt worden waren, jedoch aufgrund der stilistischen Analyse aus dieser Riege ausgegliedert werden müssen.<sup>46</sup> Ebenfalls kommen jene Künstler nicht in Frage, die primär für kirchliche Auftraggeber gearbeitet haben, wie der Venezianer Giovanni Giuliani.<sup>47</sup> Auch dürfte es sich meines Erachtens nicht um einen Import handeln, da dem Bildhauer die Räumlichkeiten bekannt gewesen sein mussten, um die Figur korrekt in den Raum stellen zu können.

Lorenzo Mattielli, der von Matsche eingebracht wurde, drängt sich fast von selber auf, denn er war seit 1714 kaiserlicher Hofbildhauer und hatte durch die Zusammenarbeit mit den in Wien tätigen Architekten eine Fülle von Aufträgen. Zu diesen Architekten zählen u. a. Vater und Sohn Fischer von Erlach, Antonio Beduzzi und Lukas von Hildebrandt. Mattielli wurde 1688 in Vicenza geboren und kam um 1710 nach Wien, wo er für den Hofadel arbeitete. Nach seiner Ernennung zum Hofbildhauer vergrößerte er seine Werkstatt, um die Aufträge – es kam vor, dass diese an verschiedenen Orten zu regeln waren – bearbeiten zu können. Mit der Zeit dürfte er nur noch die Modelle vollendet und der Werkstatt die Umsetzung überlassen haben. Von 1720 bis 1731 arbeitete Mattielli mit Vater und Sohn Fischer von Erlach zusammen und war für lange Zeit auch ein vom Kaiser favorisierter Bildhauer;<sup>48</sup> daher liegt die Vermutung nahe, dass Mattielli die Statue

<sup>46</sup> Als Beispiele werden hier Hofbildhauer wie Christoph Mader (1697–1761), der für die Reliefs an den Spiralsäulen der Karlskirche zuständig war, Johann Gabriel Frühwirth (1668\*), der schon an der Wiener Pestsäule mitgearbeitet hatte und 1734 noch tätig war, oder Philipp Jakob Straub (1706–1774) der an der Ausstattung der Schwarzspanierkirche beteiligt war und sich Mattiellis Formen- und Ausdrucksvokabular angeschlossen hatte, genannt.

<sup>47</sup> G. Giuliani (1664–1744) führte den oberitalienischen Barock in die österreichische Bildhauerszene ein und vertrat den malerisch weichen Stil. 1711 zog er sich als *Familiaris* in das Stift Heiligenkreuz zurück. Elfriede BAUM, *Giovanni Giuliani*, Wien – München 1964; Luigi A. RONZONI, *Giovanni Giuliani (1664–1744)* (Wien, Liechtenstein Museum, 13. 3.–2. 10. 2005), München – Berlin – London – New York 2005, mit zahlreichen Literaturangaben.

<sup>48</sup> Der ältere Fischer setzte Mattielli für die Skulpturengruppen im Garten des Schwarzenbergpalais ein. Unter Joseph Emanuel arbeitete er u.a. Plastiken für die Hofstallungen (Bauplastik), die Karlskirche (Bauplastik

Karls im Prunksaal geschaffen haben könnte. Doch Matsche nimmt unbewiesener Weise die Entstehungszeit in den 20er Jahren an – die Phase, in der Mattielli den Skulpturenschmuck für die Fassaden der Hofbibliothek und der Reichskanzlei gestaltet hat.<sup>49</sup> Untersucht man das Œuvre Mattiellis,<sup>50</sup> so findet man fast ausschließlich Bauplastik in Sandstein gearbeitet, einige Arbeiten in Marmor beweisen aber seine Fähigkeiten auch in diesem Material.<sup>51</sup> Vergleicht man nun Werke Mattiellis mit der Statue im Prunksaal werden die Unterschiede jedoch bald deutlich: Mattiellis Stil will so gar nicht zu der Statue Kaiser Karl VI. passen; er gestaltet Körperformen und die Oberfläche malerisch weich aus dem Stein. Er bildet mit weit ausladender Gestik Netzwerke von Bewegungslinien aus und setzt diese in malerische Werte um. Durch Unterschneidungen schafft Mattielli in seinen Skulpturen zusätzliche Raumtiefe. Die eleganten, graziösen und schwungvollen Umriss der Figuren öffnen sich in den Raum und vermitteln damit Leichtigkeit und Tiefenräumlichkeit. Werke wie die mythologischen Skulpturengruppen für den Garten des Palais Schwarzenberg in Wien aus den Jahren 1719–1724 zeigen dieses Vokabular deutlich (Abb. 9). Die Figur im Prunksaal hingegen steht blockartig mit geschlossenem Umriss im Raum; die Gewandmasse wird als Kompositionsmittel genutzt, und daraus resultiert die betonte Statuarik. Die Dekorationen des Prunkpanzers sind sehr klar und scharf herausgearbeitet.

Schon Anfang des 19. Jahrhunderts wurde dem Bildhauer Antonio Corradini die Statue zugeschrieben. Corradini lebte und arbeitete in derselben Stadt wie der Lehrer Paul Strudels, Giusto Le Court.

und Altar), die Hofbibliothek (Bauplastik), den Reichshofkanzleitrakt der Wiener Hofburg (Bauplastik) und den Josefsbrunnen am Hohen Markt (Brunnenbecken). Andrea BÄRNREUTHER, *Studium zum Leben und Werk Lorenzo Mattiellis*, Erlangen – Nürnberg 1983 (Diplomarbeit, Universität Erlangen – Nürnberg), pp. 124 s.; SCHEMPER-SPARHOLZ 2003, cit. n. 43, pp. 158–180.

<sup>49</sup> MATSCHE 1996, cit. n. 33, pp. 49 s., n. 20.

<sup>50</sup> Wichtige und neue Ergebnisse zu den Werken Mattiellis lieferte Ingeborg Schemper-Sparholz in ihrer 2003 erschienenen Habilitationsschrift. SCHEMPER-SPARHOLZ 2003, cit. n. 43.

<sup>51</sup> Wie der Altar in der Dominikanerkirche (in Wien) oder die Putti im Wiener Palais Harrach beweisen. SCHEMPER-SPARHOLZ 2003, cit. n. 43, pp. 210–213.

## RAZPRAVE IN ČLANKI



12. A. Corradini, *Standbild Marschall Johann Matthias von Schulenburg*, Cittadella, Korfu, 1717



13. A. Corradini, *Statue Kaiser Karl VI.*, Prunksaal, Wien

Er wurde 1688 in Venedig geboren und war bereits 1717 als Bildhauer weit außerhalb seiner Heimatstadt bekannt. Neben wenigen offiziellen Aufträgen der venezianischen Regierung gab es private Mäzene, wie Adelsfamilien – z. B. die Manin oder Manfrin –, Geistliche und Herrscher. Der Venezianer lieferte mit seinen Gesellen Statuen für Ausstattungen von Kirchen, Palais und Gärten.<sup>52</sup> 1727 erlangte er den Vorsitz der im Jahr 1724 neugegründeten Gilde der Bildhauer und bereits ein Jahr

<sup>52</sup> Corradini arbeitete bildhauerisch für Kirche und Adel u. a. in Venedig, Este, Padua, Udine, Gurk, Rom, Neapel und für die Herrscherhäuser Romanow in St. Petersburg (Zar Peter III.), Wettin in Dresden (August II. Kurfürst von Sachsen und König von Polen), Habsburg in Wien (Kaiser Karl VI.).



14. A. Corradini, *Standbild Marschall Johann Matthias von Schulenburg*, Cittadella, Korfu, 1717



15. A. Corradini, *Statue Kaiser Karl VI.*, Prunksaal, Wien

später lieferte er „7 statue per la Josephsbrunnen“ nach Wien.<sup>53</sup> Die Entwürfe stammten von Joseph Emanuel Fischer von Erlach, der 1729 den Bau des Brunnen am Hohen Markt begonnen hat. Corradini wurde nun für weitere Aufträge nach Wien berufen und ab dem Sommer 1730 lebte er für fast zehn Jahre in dieser Stadt.<sup>54</sup> 1732 kam es

<sup>53</sup> Bruno Coco, *Antonio Corradini. Scultore Veneziano 1688–1752*, Este 1996, p. 344 (mit weiterführender Literatur). Gute Zusammenfassung und neuere Erkenntnisse liefert: Andrea BACCHI, s. v. Corradini Antonio, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova* (ed. Andrea Bacchi), Milano 2000, pp. 726–730 (ebenfalls mit weiterführender Literatur).

<sup>54</sup> Weitere bekannte ausgeführte Projekte von Corradini mit dem jungen Fischer von Erlach: Einerseits für das Bundesladendenkmal aus dem Jahr

zur Fertigstellung des Brunnens. Bruno Cogo hat in seiner Biografie über Corradini sehr gute Aufarbeitung der Quellen geleistet, doch gibt er auch zu, dass gewisse Lücken vorhanden sind.<sup>55</sup> Das gilt auch für die Wiener Periode, in der die Quellenlage sehr dürftig und die damit verbundene Beweisführung erschwert ist und noch viele Fragen offen geblieben sind. Gesichert ist, dass Corradini 1733 die Stelle eines kaiserlichen Hofstatuarius erhielt und damit der Nachfolger des 1732 verstorbenen Konrad Rudolph wurde.<sup>56</sup>

Damals war das künstlerische Ansehen Venedigs in ganz Europa, besonders aber in Wien, sehr hoch geschätzt und daher war der venezianische Import für Wien sehr wertvoll. Somit wäre eine Skulptur des Kaisers aus dem anspruchsvollen Material Marmor von dem venezianischen Spezialisten von hohem Prestige für den Wiener Hof gewesen.

Beim Vergleich der Statue im Prunksaal mit den Werken Corradinis entdeckte ich, dass eine der Statuen eine verblüffende Ähnlichkeit mit ihr besitzt. Im Jahr 1716 erhielt der Künstler – der seit 1713 eine eigene Werkstatt besaß – von der venezianischen Republik den Auftrag, ein Monument des Marschalls Johann Matthias von der Schulenburg (1661–1747), dem General der Republik, als Honorierung

1731, dass in Győr in Ungarn steht und andererseits für das 1732 geplante und 1736 vollendete Nepomukdenkmal in Prag im St.-Veits-Dom, für das er das Holzmodell geliefert und der Gold- und Silberschmied Johann Joseph Würth die Ausarbeitung in Gold und Silber übernommen hat (Coco 1996, cit. n. 53, pp. 97, 102 ss., 279–288). Laut Cogo arbeitete er auch die vier symbolische Figuren für zwei Seitenaltäre der Wiener Karlskirche in den Jahren 1734–1736. Doch stilistische Vergleiche lassen diese Zuschreibung als eher unwahrscheinlich erscheinen. 1738 gestaltete er mit Antonio Galli Bibiena und Antonio Lopez das Hetztheater in Wien aus Holz und Stuck (es wurde bereits 1749 zerstört). Coco 1996, cit. n. 53, pp. 109 s.

<sup>55</sup> Die neueren Fakten lassen den Schluss zu, dass Corradini 1742 nochmals in Wien war, um von der Tochter Karls VI., Maria Theresia, als Hofbildhauer bestätigt zu werden. Erst gegen Ende des Jahres dürfte er nach Rom gegangen sein, da er 1743 eine Anfrage nach Wien schickt und um eine Aufenthaltsverlängerung in Italien bittet. ВАСИИ 2000, cit. n. 53, p. 729. Später geht er nach Neapel, wo er 1752 stirbt. Coco 1996, cit. n. 53, pp. 290 ss.

<sup>56</sup> Zu beachten ist hier, dass Corradini als bezahlter Hofbildhauer wahrscheinlich keine zusätzlichen Gehälter bezog und sich vielleicht aus dem Grund keine Zahlungsbelege für die Ausführung des Marmorstandbildes im Prunksaal erhalten haben.

seiner Leistungen im Krieg zu fertigen.<sup>57</sup> 1717 war das Standbild des Generals fertig und 1718 wurde es in der Festung auf Korfu aufgestellt, da Dank seiner Hilfe die Türken von der Insel vertrieben worden waren.<sup>58</sup> Auf einer dreistufigen Erhebung steht das Postament, das mit vier Reliefs, auf denen Waffenhaufen und eine Inschrift abgebildet sind, geschmückt ist. Darauf liegt eine runde Plinthe, auf der die Statue des Marschall Schulenburg in Kontrapoststellung plaziert ist, hochaufgerichtet in einer zeitgenössischen teils antikisierenden Rüstung und dem Paludamentum um seine Schultern. Vergleicht man dieses Standbild mit der Skulptur aus dem Wiener Prunksaal, zeigen sich auffallende Übereinstimmungen. Beide stehen auf einer runden Plinthe über einem hohen vierseitigen Sockel mit leicht einschwingenden Kanten (Abb. 4, 11). Der rechte Fuß der Schulenburgstatue steht fest auf der Plinthe, beim abgedrehten Spielbein befindet sich nur mehr die Ferse auf festem Grund – diese Art der Beinstellung wiederholt sich sehr häufig bei den Figuren von Corradini, so auch spiegelverkehrt bei der Statue Karls. Spiegelverkehrt sind auch die Hüftbeugung und die Blickrichtung der beiden Standbilder (Abb. 12–13). Die rechte Hand Schulenburgs hält den Feldherrnstab, seine Linke jedoch umfasst den Mantelbausch, um das um die Hüfte gelegte Schwert freizulegen – wie bei Karl, dessen Linke dieselbe Handbewegung vollzieht;

<sup>57</sup> Für das Standbild fertigte Corradini 1716/1717 eine Modellstatuette an, die sich noch, laut dem 1738 entstandenen Inventar des Kunstmäzens Johann Matthias von der Schulenburg, in dessen Besitz befunden hat, heute jedoch verschollen ist. »*Autori: Antonio Corradinj. Una Statuetta con suo Piedestallo di Marmo Finiss.<sup>mo</sup> Rappresenta il Ritratto di Sua Eccellenza Felt Marescial Co: di Sculembourgh Modello della grande, che Fù Eretta in Corfù d' ordine della Ser<sup>ma</sup> Repubblica di Venezia. Taleri: 300.*« aus: *Inventario Generale della Galleria di S: Eccellza Felt Marescial Conte di Sculembourgh consistente in Bassi Rilieve Statue; Quadri d' Autori Illsutri, e Moderni; Una quantità di Ritratti, e in Fine diversi Prospetti, Disegni, e Modelli: il tutto ripartitio con ordine con i Nomi degli Autori di ogni Genere, Le Misure dei Quadri, e l' Importar dei medesimi, come pure la stima dei Professori a Ducati da £ 71/2. La qual Galleria principiè a formarsi dal 1724, e Fino al presente 1738 30 Maggio.* Alice BINION, *La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milano 1990, p. 189 s.

<sup>58</sup> Bald nach der Aufstellung im Inneren der *Cittadella* wurde das Standbild jedoch auf den außerhalb der Burg befindlichen Platz verlegt. Coco 1996, cit. n. 53, pp. 48 s., 162 s.

RAZPRAVE IN ČLANKI



16.



17.



18.

16. A. Corradini, *Standbild Marschall Johann Matthias von Schulenburg*, Citadella, Korfu, 1717

17. A. Corradini, *Statue Kaiser Karl VI.*, Prunksaal, Wien

18. J. E. Fischer von Erlach, *Vermählungsbrunnen am Hohen Markt, Wien, 1729-1732, 7 Statuen von A. Corradini, Detail: Rückenansicht von Joseph*



19.



20.



21.

19. M. B. Braun, *Statue Kaiser Karl VI.*, Habsburgersaal, Franzensburg, Laxenburg, NÖ, 1723

20. L. Fanoli, *Statue Kaiser Karl VI.*, Piazza dell' Unità d'Italia, Triest, 1758

21. G. R. Donner, *Statue Kaiser Karl VI.*, Unteres Belvedere, Wien, 1734

sogar die Fingerhaltung der Hand, die den Mantelbausch hält, ist dieselbe. Bei beiden Statuen umfassen drei Finger der Hand den Mantel und krümmen sich um diesen, der Zeigefinger weist beide Male leicht abgespreizt vertikal nach unten, der Daumen ist nicht zu sehen (Abb. 14–15). Das Paludamentum fällt in auffallend ähnlicher Drapierung bis über das Postament herab, wie eine Gegenüberstellung der Rückseiten beweist (Abb. 16–17). Beide Figuren tragen antike Sandalen, die in der Mitte am oberen Rand am Bein hochgezogen sind; die muskulösen Beine drücken sich bei beiden durch die zart mittels Fältchen angedeuteten Kniestrümpfe durch. Die Rüstung des venezianischen Generals ist, wie schon erwähnt, im Gegensatz zu der des Kaisers zeitgenössisch; unter dieser blitzt die Tunika hervor, die unter den antiken Rüstungen getragen wurde. Beide Statuen wurden, bedingt durch die Aufgabe, als rundansichtige Freiplastiken geschaffen. Im übrigen Werk Corradinis überwiegen ausgearbeitete Rückenansichten, auch wenn die Figuren für Nischen gedacht waren. In beiden Fällen erreicht der Bildhauer durch das die Figuren umfangende Paludamentum eine geschlossene Silhouette.<sup>59</sup> Ein gleichbleibendes Charakteristikum ist das Körpervolumen, das durch schwere wie durch dünne Stoffe greifbar wird.<sup>60</sup> Die Charakteristik der Physiognomien wird nur in groben Zügen erfasst. Die meist nichtssagend erscheinenden Gesichter bekommen erst mittels des leicht geöffneten Mundes eine Mimik; in derselben Weise wirken die ausdruckslosen Augen, in denen selten die Iris eingearbeitet ist. Der Venezianer arbeitete Ornamente und Details oft hart und präzise aus dem Marmor heraus, es gibt kein malerisches Gestalten der Ornamente, kein weiches Ineinanderschmelzen von Erhabenem und Flächigem. Diese Art der Bearbeitung findet sich auch beim Haar wieder. Corradini höhlt im Sinne Berninis die herabfallenden schweren Haarlocken mittels Bohrung aus, um die

<sup>59</sup> Wenn er seine Ideen ausführen konnte, kam seine Genialität zum Vorschein. Beim Josephsbrunnen dürfte er das Konzept Fischer von Erlachs übernommen haben, da die Figuren gekünstelt und nicht so leichtfüßig wirken.

<sup>60</sup> In seinem Werk finden sich zwei Typologien, die er je nach Aufgabenstellung heranzog: Einerseits zeigt er voluminöse Gewanddraperien, die zur barocken Üppigkeit neigen; andererseits demonstriert er sein Können in feine, zarte den Körper betonenden Falten, die den »nackten« Körper »durchschimmern« lassen. Siehe Fotos in Coco 1996, cit. n. 53.

realistische Wirkung zu erhöhen. Es ist anzunehmen, dass dem Künstler das Programm der Bibliothek bekannt war,<sup>61</sup> da er dieses in seine Figur mit einbezog und sich auf den Aspekt der Verteidigung des Friedens konzentrierte.

Einen großen Unterschied gibt es allerdings zwischen den beiden Standbildern: Die Statue Schulenburgs entstand am Beginn der Laufbahn Corradinis, sie ist signiert und genau zu datieren. Sie war die erste von weiteren Aufträgen Venedigs, während die Figur Karls VI. fünfzehn Jahre später auf dem Höhepunkt der Karriere des kaiserlichen Hofbildhauers entstand. Berücksichtigt muss auch der unterschiedliche Erhaltungszustand werden. Das Denkmal des Generals befand sich seit seiner Entstehung im Freien und musste Wind und Wetter trotzen, die Figur des Kaisers steht hingegen seit jeher geschützt in einem Raum und konnte daher die edle Wirkung des Materials und die exakt bearbeitete Oberfläche bewahren. Der kommende Meister ist bereits bei der frühen Skulptur sichtbar, doch die bravouröse Meisterleistung, hinsichtlich Entwurf und Ausarbeitung kommt erst bei der zweiten hier beschriebenen Statue zur Geltung.

Eine andere ebenfalls im Freien stehende Skulpturengruppe von Corradini in Wien am Hohen Markt aus den Jahren 1728–1732 soll die Zuschreibung noch bekräftigen. Die Figur des Josef aus dem Vermählungsbrunnen zeigt in seiner Rückenansicht große stilistische Ähnlichkeiten zu den Rückenansichten der Statuen im Prunksaal und auf Korfu (Abb. 17, 18). Auch die Gesichter der Engel veranschaulichen die gleiche Gestaltung wie die der beiden Herrscherstandbilder. Der Vergleich von Details mit Bestandteilen anderer Statuen von ihm (die Handhaltung, ein feinfältiges dünnes Tuch um die Taille, Faltenbildung, usw.) zeigen die stilistischen Übereinstimmungen zu seinem Werk.

Die für Corradini typische Auffassungs- und Bearbeitungsweise findet man auch bei den mythologischen und allegorischen Skulpturengruppen, die er für den Großen Garten in Dresden zwischen 1719 und 1723 gearbeitet hat.<sup>62</sup> Die Gegenüberstellung mit dem wichtigsten literarisch genannten »Konkurrenten« Corradinis, Loren-

<sup>61</sup> Oder ein Concettist wie Albrecht das Programm vorschrieb und Corradini die Umsetzung überließ.

<sup>62</sup> Coco 1996, cit. n. 53, pp. 240 ss.

## RAZPRAVE IN ČLANKI



22. *Standbild Louis XIV.*, Hôtel de Ville, Paris, 1687 anlässlich der Genesung des Königs von der Stadt gestiftetes Monument. Stich von Pierre LePautre, 1689



23. A. Algardi, G. Bernini, *Erinnerungsstatue für Carlo Barberini*, Konservatorenpalast, Rom 1630

zo Mattielli, anhand der für die Gartenanlage des Palais Schwarzenberg gearbeiteten Skulpturengruppen zeigen die unterschiedlichen Gestaltungsprinzipien.<sup>63</sup> Der rokokohaft-malerischen Leichtigkeit Mattiellis (Abb. 9) steht die raffinierte, aber skulpturale Härte Corradinis gegenüber (Abb. 10).

Standbilder von Kaiser Karl VI. waren rar, im Gegensatz zu den vielen Propagandastatuen des französischen Königs Louis XIV.<sup>64</sup> Dies hing vor allem mit einer der wichtigsten offiziellen Tugenden der Habsburger, der *modestia*, der Bescheidenheit, zusammen.

<sup>63</sup> Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, *Skulptur und dekorative Plastik, Barock* (ed. Hellmut Lorenz), München – London – New York 1999 (Geschichte der bildenden Künste in Österreich, 4), pp. 165, 504 s.

<sup>64</sup> Die Herrscherstatue als öffentliches Denkmal spielte bei den Habsburgern keine Rolle. Ganz im Gegensatz dazu in Frankreich. Hier wurde das

Die drei bekannten Standbilder sind von Privatpersonen in Auftrag gegeben worden.

Das erste Standbild gab Graf Franz Anton Sporck 1723 beim böhmischen Bildhauer Mathias Bernhard Braun in Auftrag. Ursprünglich als Denkmal für die Karlsbrücke in Prag konzipiert, wurde die Statue von Maria Theresia erworben und steht heute im Habsburgersaal der Franzensburg in Laxenburg in der Reihe der Statuen der Brüder Strudel.<sup>65</sup> Braun zeigt den Kaiser ebenfalls als römischen Imperator, jedoch in eher geziert-höfischer Haltung und mit ornamental bearbeiteter Oberfläche (Abb. 19). Die Figur präsentiert eine andere Auffassungsweise des kaiserlichen Standbildes als die im Prunksaal.

Das zweite Standbild stammt aus dem Jahr 1728 und wurde von den Bürgern der Stadt Triest anlässlich des Besuchs des Kaisers in Auftrag gegeben.<sup>66</sup> Die von einem Venezianer geschaffene vergoldete Holzstatue wurde 1754 durch eine Steinstatue des Venezianers Lorenzo Fanoli ersetzt (Abb. 20).<sup>67</sup>

Das dritte Standbild wurde 1734 von Georg Raphael Donner nach der Anweisung von Gregor Wilhelm von Kirchner, dem obersten Verwalter der kaiserlichen Forste, für eine Nische im Speisesaal seines neubauten Schlosses in Breitenfurt gefertigt.<sup>68</sup> Unter Maria Theresia kam sie ins Schloss Belvedere in Wien, wo sie seit 1922 im Unteren Belvedere steht. Die etwas überlebensgroße Figur des Kaisers stellt ihn wieder als *Romanorum Imperator* dar, an deren rechter Seite

Portrait des Königs, v.a. unter der Regierung Louis XIV., als primäre und eigentliche Aufgabe der Künstler angesehen.

<sup>65</sup> A. ALOTEROVÁ, s. v. Braun Mathias, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 14, München – Leipzig 1996, pp. 7 ss. (mit weiterführender Literatur); Pavel PREISS, Der Höhepunkt der Barockbildhauerei in Böhmen, *Prager Barock* (Niederösterreich, Schallaburg, 22. 4.–1. 11. 1989), Wien 1989, p. 281; SCHIKOLA 1970, cit. n. 28, p. 112.

<sup>66</sup> Siehe dazu: MATSche 1981, cit. n. 1, p. 409; Wilhelm RAUSCH, *Die Hofreisen Kaiser Karl VI.* Wien 1949 (Dissertation, Universität Wien), pp. 135–138.

<sup>67</sup> Die Figur steht auf einer sieben Meter hohen Säule auf der Piazza dell'Unita d'Italia (ehemals Piazza Grande). Das Denkmal dürfte in Anlehnung an die Vorgängerfigur entstanden sein. Angelo FILIPUZZI, *Trieste e gli Asburgo. Meditazioni fuori tempo di un mitteleuropeo italiano*, Udine 1988, p. 102.

<sup>68</sup> Luigi A. RONZONI, Gregor Wilhelm von Kirchner und die Apotheose Kaiser Karl VI. von Georg Raphael Donner, *Barockberichte*, 31, 2001, pp. 101–116.

diesmal zusätzlich eine geflügelte weibliche Personifikation schwebt, die in der Literatur unter anderem als Fama, Viktoria oder Aeternitas Augusti bezeichnet wird (Abb. 21).<sup>69</sup> Diese zweifigurige Marmorgruppe wurde immer wieder als Vorbild für die Statue im Prunksaal angesehen,<sup>70</sup> da sich die beiden Statuen des Kaisers in der Ponderation und Bewegung sehr ähnlich sind (Abb. 4). In ihrer stilistischen Erscheinung differenzieren sie jedoch stark. Donner präsentiert den Kaiser in klassizistisch ruhiger Linienführung frontal, aber mit scharf ins Profil gedrehtem Haupt, Corradini stellt den Kaiser hingegen als schwergewichtigen den Raum ergreifenden Imperator dar, wobei er sich eines spätbarocken Formenvokabulars bedient. Die kunsthistorische Forschung hat sich über einen möglichen Einfluß der Donnergruppe auf die Prunksaalstatue Gedanken gemacht. Maria Pötzl-Malikova vermutet eine Abhängigkeit in der umgekehrten Richtung: „*Eine Anregung für Donner konnte dieses Werk ... also auch gewesen sein.*“<sup>71</sup> Da nur eine ungefähre Datierung der Statue im Prunksaal vorliegt, ist es nicht erwiesen, welcher Künstler nun welche Statue zum Vorbild hatte. Es könnte auch sein, dass beide ein gemeinsames Vorbild, aus Frankreich, hatten. Ein Darstellungstypus von Louis XIV., der häufig vorkommt, zeigt ihn in antik-römischer Tracht mit Prunkpanzer und Paludamentum in ähnlicher Position wie die beiden Statuen in Wien. Im Pariser Hôtel de Ville stand eine 1687 aufgestellte Figur, die als publizierter Stich weite Verbreitung gefunden hatte und Vorbildwirkung gehabt haben könnte (Abb. 22).<sup>72</sup> Das bereits erwähnte Standbild aus dem

<sup>69</sup> Siehe *Georg Raphael Donner. 1693–1741* (Wien, Österreichische Galerie, Belvedere, 2. 6. – 30. 9. 1993), Wien 1993, p. 269 mit weiterer Literatur.

<sup>70</sup> SCHIKOLA 1970, cit. n. 2, p. 111: »*Er setzt Donners Apotheose Karls VI. von 1734 voraus und wird bald danach entstanden sein...*«. RONZONI 2001, cit. n. 68, p. 109: »[Donners] Breitenfurter Statue war die beeinflussende und impulsgebende Vorlage, die der Bildhauer des Prunksaalkaisers rezipierte«.

<sup>71</sup> DONNER 1993, cit. n. 69, p. 271.

<sup>72</sup> Im Schloß von Versailles gibt es noch einige Darstellungen, die Louis XIV. in antikisierter Rüstung und der Ponderation zeigen: So z. B. am Deckengemälde des Spiegelsaals des Malers Charles le Brun, beim Friedensvertrag von Nimwegen; oder als Marmorstandbild, Friedensvertrag von Nimwegen; das Marmorstandbild, das ihn bei der Niederwerfung der Rebellion zeigt. Im Cabinet des Médailles in Paris taucht er auf Elfenbeinschnitzereien als Herkules auf und auf Medaillen, wie der von 1685, wo er als Beschützer des katholischen Glaubens präsentiert wird. Alle Beispiele zeigen diesen Typus des Standbildes.

antiken Torso für Carlo Barberini von den Künstlern Algardi und Bernini in Rom zeigt (Abb. 23),<sup>73</sup> dass dieser Darstellungstypus schon vor Louis XIV. in bewusster Rezeption antiker Imperatoren bekannt war, und auch durch die exzessive Kunstproduktion unter der Regierung des Sonnenkönigs wieder modern wurde.

Die weibliche, allegorische Gestalt, die in Donners Gruppe den Ruhm des Kaisers, die Ewigkeit oder/und den Sieg verkörpert, war ein wichtiger Bestandteil einer Apotheose; Donner gab dieser Gestalt eine entscheidende Position in seiner Komposition durch die Blickbeziehung zwischen Karl VI. und seinem Genius. Bei der Statue im Prunksaal war diese Allegorisierung nicht notwendig, da hier das Deckenfresko bereits den allegorischen Kontext beinhaltet und die wichtigste Funktion Karls, die dargestellt werden sollte, die des „Friedensbringers“ und Vermittlers zwischen Krieg und Frieden war. Das Standbild wurde Teil der monumentalen Dekoration und unterstützte die politisch-künstlerische Propaganda. Karl sollte als direkter Nachfolger der antiken römischen Kaiser gesehen werden, deren Symbolik zum festen Bestand der mythologischen Herrschertypologie gehörte. Es sollten nicht nur die kriegerisch-militärischen Fähigkeiten präsentiert werden, sondern auch seine Protektion von Wissenschaft und Kunst. Damit stellte Karl sich in die Tradition eines humanistischen Herrscherideals. Die kriegerischen Charakterzüge und das Herausstreichen des Friedenskaisers konnte im *Hercules Musagetes* (auch *Hercules Musarum* genannt) am imposantesten gezeigt werden.

Die bisher dargelegten stilistischen und historischen Argumente lassen für mich den Schluss zu, dass die Statue Karls VI. dem Bildhauer Antonio Corradini zuzuschreiben ist, obwohl keine schriftlichen Quellen dies derzeit bestätigen können. Der Künstler befand sich zur fraglichen Entstehungszeit von 1731 bis 1736 bewiesenermaßen in Wien, bekleidete ab 1733 eine bezahlte Hofbildhauerstelle und führte in kaiserlichem Auftrag Arbeiten für Wien, Győr und Prag in Zusammenarbeit mit Joseph Emanuel Fischer von Erlach aus, der

<sup>73</sup> Der Vermutung Königs, dass hier eine Ähnlichkeit mit der Statue aus dem Prunksaal besteht, kann ich nur zustimmen. KÖNIC 1966, cit. n. 15, p. 55, n. 1.

RAZPRAVE IN ČLANKI

auch bei der Hofbibliothek der vollendende Architekt war. Mit dem Denkmal im Prunksaal könnte der bis jetzt fehlende repräsentative Auftrag für den Künstler in Wien gefunden worden sein.

**Bildnachweis:** Fotosammlung Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (Abb. 1–2, 7–8, 10, 22–23; Foto K. Pani: Abb. 4, 6, 13, 15); Monika Weber (Abb. 3, 5, 11–12, 14, 16–17, 19–21); Matej Klemenčič (Abb. 9, 18).

Der Aufsatz beruht auf den Ergebnissen meiner Seminaufnahmearbeit am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien im Jahr 2000. Ich danke Frau Professor Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz für die Betreuung der Arbeit und Unterstützung der Publikation und Herrn Professor Dr. Matej Klemenčič, der die Publikation ermöglichte.

UDK 73.034.7(436) : 929 Corradini A.

**SOHA CESARJA KARLA VI. V SLAVNOSTNI  
DVORANI NACIONALNE BIBLIOTEKE NA DUNAJU:  
NOVOODKRITO DELO BENEČANA ANTONIA  
CORRADINIJA**

Nadnaravna marmorna soha cesarja Karla VI. v slavnostni dvorani Avstrijske nacionalne biblioteke na Dunaju se v literaturi pripisuje Paulu Strudlu. Slogovna primerjava cesarjevega kipa s sohami bratov Strudel in drugih v literaturi citiranih dvornih kiparjev, kot so Mattielli, Steinkl, Mader, Giuliani ali Baratta, izdaja razlike v načinu obdelave in oblikovanja med posameznimi umetniškimi osebnostmi. V literaturi 18. stoletja omenjeni kipar Antonio Corradini pa kaže prav takšne slogovne lastnosti, ki jih najdemo na tem kipu. Telesni volumen, gmote draperije, zaprti obrisi in ostro izdelano okrasje so tiste prvine, ki so beneškemu kiparju služile kot kompozicijsko sredstvo. Atribucijo lahko podpremo še z nekim zelo podobno oblikovanim stoječim kipom. Gre za maršala Johanna Matthiasa von der Schulenburga, generala beneške republike, ki je bil izdelan v letih 1716/17 in leta 1718 postavljen na Krfu. Stojni motiv, drža in modelacija telesa z oblačilom in pod njem se povsem ujemajo. Corradinijeve figure za Zaročni vodnjak (Vermählungsbrunnen), ki stoji na dunajskem trgu Hoher Markt in katerega načrt je prispeval Johann Emanuel Fischer von Erlach, nam predočijo obdelovalne metode, ki jih je kipar uporabil tudi na kipih maršala Schulenburga in cesarja Karla. Corradini je te figure izdelal v letih 1728–1723; k primerjavi vabijo posebej Jožefova figura s hrbtno in obrazi angelov. Datacijo cesarjevega kipa lahko omejimo s pomočjo ohranjene risbe Salomona Kleinerja za neko širokopotezno grafično mapo, in sicer v leta 1732–1736. Corradini je na Dunaju živel v tridesetih letih 18. stoletja in delal za Johanna Emanuela Fischerja von Erlacha, arhitekta, ki je dal zadnji pečat slovesni dvorani Dvorne knjižnice, ki jo je začel graditi njegov oče Johann Bernhard. Zaradi pomanjkanja pisnih virov lahko atribucijo obravnavanega kipa izvedemo le na osnovi kronoloških in slogovnih momentov, a ti govore v celoti za Antonia Corradinija.

**Slikovno gradivo:**

1. Dunaj, nekdanja Dvorna knjižnica, slovesna dvorana; bakrorez, S. Kleiner (1733)
2. J. B. Fischer von Erlach, Jožefov trg, slovesna dvorana, Dunaj 1723–1736
3. D. Gran, stropna freska (1726–1730), izrez: *Herkules in Apollo držita podobo Karla VI*, slovesna dvorana, Dunaj
4. A. Corradini, *Kip cesarja Karla VI.*, slovesna dvorana, Dunaj
5. A. Corradini, *Kipa cesarja Karla VI.*, slovesna dvorana, Dunaj
6. Osrednji prostor, slovesna dvorana, Dunaj, risba, S. Kleiner / J. J. Sedlmayr, ok. 1732/1736

## RAZPRAVE IN ČLANKI

7. P. Strudel, Španski kralj Karel II., ok. 1695/1700, slovesna dvorana, Dunaj
8. Slovesna dvorana, Dunaj, risba, S. Kleiner / J. J. Sedelmayr, ok. 1732/1736
9. L. Mattielli, *Boreas ugrabi Oreithyio*, Dunaj, vrt palače Schwarzenberg, 1719–1724
10. A. Corradini, »Čas razkrije resnico«, Veliki vrt, Dresden, 1719–1723,
11. A. Corradini, *Kip stoječega maršala Johanna Matthiasa von Schulenburga*, Cittadella, Krf, 1717
12. A. Corradini, *Kip stoječega maršala Johanna Matthiasa von Schulenburga*, Cittadella, Krf, 1717
13. A. Corradini, *Kip cesarja Karla VI.*, slovesna dvorana, Dunaj
14. A. Corradini, *Kip stoječega maršala Johanna Matthiasa von Schulenburga*, Cittadella, Krf, 1717
15. A. Corradini, *Kip cesarja Karla VI.*, slovesna dvorana, Dunaj
16. A. Corradini, *Kip stoječega maršala Johanna Matthiasa von Schulenburga*, Cittadella, Krf, 1717
17. A. Corradini, *Kip cesarja Karla VI.*, slovesna dvorana, Dunaj
18. J. E. Fischer von Erlach, Zaročni vodnjak, Dunaj, Hoher Markt, 1729–1732, 7 kipov A. Corradinija, izrez: *Jožef s hrbta*
19. M. B. Braun, *Kip cesarja Karla VI.*, Habsburška dvorana, Franzensburg, Laxenburg (NÖ), 1723
20. L. Fanoli, *Kip cesarja Karla VI.*, Piazza dell'Unita d'Italia, Trst, 1758
21. G. R. Donner, *Kip cesarja Karla VI.*, Spodnji Belvedere, Dunaj, 1734
22. *Kip stoječega kralja Ludovika XIV.*, Hôtel de Ville, Pariz, postavljen s strani mesta leta 1687 ob kraljevi ozdravitvi; grafika, Pierre LePautre, 1689
23. A. Algardi, G. Bernini, *Spominski kip Carla Barberinija*, Palazzo dei Conservatori, Rim, 1630