



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Ewiger Ruhm und Gedechnuss“

Sepulkral- und Memorialbauten der frühen Neuzeit in
den mitteleuropäischen Ländern der Habsburger

Verfasser

Michael Pfandl

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Ao. Univ. - Prof. Dr. Petr Fidler

Mein Dank gilt

meiner Partnerin Ingrid Schengili für das mir entgegengebrachte Verständnis und ihre Unterstützung beim Verschriftlichen meiner Gedanken,
meinen Eltern, Agnes und Johann Pfandl, für die finanzielle Unterstützung,
Angelika Raubek die meine Arbeit von vielen germanistischen Fehlern befreit hat.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 7
2. Das architektonisch Denkmal	S. 11
2.a. Allgemein.....	S. 11
2.b. Das Denkmalhafte an den ausgewählten Beispielen in meiner Arbeit....	S. 15
3. Zur Wahl der Grabstätte	S. 21
3.a. Historischer Rückblick.....	S. 21
3.b. Die Situation der Grablegung in der frühen Neuzeit auf dem Gebiet der Habsburgermonarchie.....	S. 27
4. Die Hofkirche in Innsbruck	S. 33
4.a. Das Konzept des Grabdenkmals	S. 33
4.b. Vorbilder für Kaiser Maximilian I.....	S. 35
4.c. Die Errichtung der Hofkirche in Innsbruck.....	S. 38
4.d. Beschreibung der Hofkirche.....	S. 40
5. Drei steirische Mausoleen	S. 45
5.a. Das Mausoleum Erzherzog Karls II. von Innerösterreich.....	S. 46
5.b. Das Mausoleum in Ehrenhausen.....	S. 49
5.b.a. Außenansicht.....	S. 50
5.b.b. Innenraum.....	S. 51
5.b.c. Warum errichtet sich Ruprecht von Eggenberg ein eigenes Mausoleum?	S. 53
5.c. Das Mausoleum Kaiser Ferdinand II.....	S. 55
5.c.a. Die Westfassade der Katharinenkirche.....	S. 56

5.c.b. Innenraum.....	S. 57
5.c.c. Der Gruftraum im Untergeschoss des Mausoleums.....	S. 59
6. Die Pfarrkirche von Murstetten.....	S. 61
7. Die Jesuitenkirche oder Universitätskirche in Wien.....	S. 65
8. Die Brigittakapelle in Wien.....	S. 71
8.a. Zur Legende des Kugelwunders.....	S. 71
8.b. Beschreibung der Brigittakapelle.....	S. 74
9. Der Ahnensaal in Frain an der Thaya (Vranov nad Dyjí).....	S. 77
9.a. Der Ahnenkult in der frühen Neuzeit.....	S. 77
9.b. Baubeschreibung des Ahnensaales.....	S. 80
9.c.a. Der Ahnensaal in Frain als Gesamtkunstwerk.....	S. 84
9.c.b. Die Pfeiler des Ahnensaales als Symbol von Tugendstützen im Außenbau?	S. 89
9.d. Die Gruftkapelle des Schlosses Frain.....	S. 95
10. Die Karlskirche in Wien.....	S. 91
11. Triumphtore oder Ehrenpforten.....	S. 99
12. Trauergerüste.....	S. 109
12.a. Allgemein.....	S. 109
12.b. Die Entwicklung des Trauergerüsts in den Ländern der Habsburger.	S. 113

13. Zusammenfassung	S. 121
14. Bildnachweis	S. 125
15. Literaturliste	S. 129
16. Abbildungen	S. 137

1. Einleitung

Als haben wir nicht unbillig in einem dergleichen vornehmen Werk ein Information hinterlassen sollen, wie sie auch ihre eigene künftige, so sie ausser der unserigen fihren wollten, zu ordinieren und dirigieren wissen sollen, auf dass hiervon die gezimende Ehr, Lob und Ruhm erfolge und ein unsterblicher Nahmen der Posteritet des Structoris verbleibe.¹

Fürst Karl Eusebius von Li(e)chtenstein (1611 – 1684) verfasste für seinen Sohn Johann Adam Andreas ein Traktat. Darin formulierte er seine Gedanken über die Architektur als Dokument für die Nachwelt. Er berief sich in seinen Ausführungen auf die antiken Bauwerke, die trotz ihres schlechten Zustandes, an ihre Bauherren erinnerten. Den Bau von St. Peter in Rom nennt er als Beispiel von Architektur, bei dem das Gebäude den Reisenden mehr berichtet als die verfasste Geschichte der Päpste und deren Historie, die, obwohl sie aufgeschrieben wurde, den wenigsten bekannt ist.

In die Erinnerung der überlieferten Geschichte gehen nur Monarchen und die Vornehmen dieser Welt ein, soweit sie das Glück haben, so schrieb Eusebius, von den Geschichtsschreibern beachtet zu werden. Alle Taten eines Menschen vergehen nach seinem Tod, lediglich die Architekturwerke, versehen mit Inschriften und Wappen, führen zum ewigen Ruhm und Gedächtnis. Die Bauten bleiben bestehen und zeugen von den Bauherren, solange sie erhalten bleiben. Es ist die höchste Aufgabe eines vornehmen und stattlichen Gebäudes, den Namen des Erbauers zu rühmen und in ewiger Erinnerung zu halten. Diese Gedanken wurden von Eusebius von Liechtenstein verfasst, um seinen Sohn Johann Adam Andreas zu überzeugen, die ihm übertragene Aufgabe, die fürstlichen Gebäude, die im Besitz der Familie standen, zu pflegen und zu erhalten. Seine Nachfahren sollten die Bauvorhaben, die von ihm noch geplant waren, nach den bereits vorhandenen Plänen verwirklichen.² Er ermahnte den Sohn und Erben in seinen Ausführungen dazu, dass nur prächtiges Bauen einem edlen Geschlecht das ‚ewige Gedächtnis‘ sichere.

¹ Viktor FLEISCHER, Fürst Karl Eusebius von Lichtenstein, Als Bauherr und Kunstsammler Wien/Leipzig 1910, S. 89

² FLEISCHER, Fürst Karl Eusebius von Lichtenstein, (zit. Anm. 1), S. 89

Nach dem Dafürhalten Karl Eusebius von Li(e)chtensteins, war jedes Gebäude ein Denkmal seines Auftraggebers. Hier deckt sich der Denkmalbegriff des Fürsten schon annähernd mit dem Denkmalbegriff des 20. Jahrhunderts. Denn seit ALOIS RIEGL die moderne Denkmalpflege geprägt hat, bezieht sich dieser Begriff auf alle Gebäude und Kunstwerke, die aufgrund ihrer geschichtlichen Tradition von Bedeutung sind.³ In die moderne Denkmalidee sind aber auch unspektakuläre Gebäude, wie zum Beispiel eine einfache Mühle, die aufgrund ihrer Geschichte zum Baudenkmal erhoben wurde, mit einbezogen. Fürst Karl Eusebius verstand, im Gegensatz zu dieser modernen Anschauung, Bauwerke mit besonderer Güte, die seinem Auftraggeber zu höheren Ehren gereichen, als Gebäude, die zum ewigen *Gedechnuss* führen.

Ein Bauwerk erfüllt in der Regel spezielle Bedürfnisse und hat eine oder mehrere Funktionen im praktischen Sinne. Diese Funktionen können jedoch in verschiedener Art befriedigt werden und so repräsentieren sie ihre Auftraggeber in ihrem Sein, aber auch darin wie sie gesehen werden wollen. Aus dieser Überlegung stellen Gebäude Dokumente ihrer Auftraggeber dar und können bedingt auch als geschichtliche Quellen gesehen werden. Will man nun ein Gebäude nach der Aussage des Auftraggebers prüfen, so stellt sich die Frage, ob das heutige oder das uns überlieferte Erscheinungsbild dem damaligen Auftrag des Bauherrn entspricht. Es gibt kaum Bauten, die nach ihrer Fertigstellung nicht umgebaut oder renoviert wurden. Jeder Eingriff in ein Gebäude verändert dieses in seinem Charakter oder in seiner Aussage. Des Weiteren stellt sich die Frage, in wie weit der ausführende Architekt die Form und das Aussehen mitbestimmt hat.⁴ Unabhängig davon, wie kreativ und innovativ ein Architekt bauen kann, bedarf es des Einverständnisses des Auftraggebers, um ein Gebäude zu errichten. Bereits die Wahl des Architekten gibt Auskunft über den Bauherrn. Oft besteht auch die Absicht, durch einen traditionellen Bau die Verbundenheit mit der Geschichte nach außen zu dokumentieren. Einzig wohlhabende Menschen konnten, über den Nutzen eines Bauwerks hinaus, Gebäude errichten, die Botschaften vermittelten. Mitunter führte dies zu wirtschaftlich unvernünftig

³ Helmut SCHARF, Kleine Kunstgeschichte des Deutschen Denkmals, Darmstadt 1984, S. 13 f

⁴ Petr FIDLER, Über den Quellencharakter der frühneuzeitlichen Architektur, In: Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.-18. Jahrhundert), Ein exemplarisches Handbuch, Thomas Winkelbauer (Hg.), Wien-München 2004, S. 954 fff

erscheinenden Investitionen. Es wurden Residenzschlösser, Stadtpalais und Gartenschlösser errichtet, die in ihrem Prunk und ihrer Größe die Bedeutung der Bauherren veranschaulichen sollten. Gleichzeitig galt es, mit dem architektonischen Bauwerk den geforderten Machtanspruch zu repräsentieren und zu legitimieren.⁵

Wie verhält es sich bei Bauten, die zum Gedächtnis an ein Ereignis oder eine Person errichtet worden sind? Wie beeinflusste der memoriale Gedanke ein Bauwerk? Diese Fragen sollen in meiner Arbeit in einzelnen dafür ausgewählten Objekten eine Antwort finden. Hierbei kann das Erinnern aber nicht als Fixieren eines Datums mit dem dazugehörigen Namen verstanden werden. Das Ereignis, das durch einen Bau im Gedächtnis gehalten werden soll, oder die Person, die der Vergänglichkeit entrinnen soll, wurde von den Auftraggebern sowie den Bauausführenden in einen größeren Zusammenhang gebracht. Einzelereignisse wurden dabei um ein Gedächtnisbild erweitert und in die Geisteswelt des Auftraggebers eingebettet dargestellt, sodass über das Ereignis hinaus, eine Aussage getroffen wurde. Diese Botschaft galt aber nicht uns, den Nachkommen, sondern bezog sich auf die Menschen ihrer Zeit. Das Gedächtnis, das dem Gebäude innewohnt, wurde, um die Bedeutung zu steigern, auf die damalige Vergangenheit bezogen. Die daraus resultierende Anhebung der Wichtigkeit einer Person, eines Ereignisses seiner Zeit sollte die Hoffnungen und Erwartungen für die damalige Zukunft fixieren. Inwieweit diese Ansprüche in Erfüllung gingen oder nicht, kann der Leser oder die Leserin den nachfolgenden ausgewählten Beispielen meiner Arbeit entnehmen.

⁵ FIDLER, Über den Quellencharakter der frühneuzeitlichen Architektur, (zit. Anm. 4) S. 956 f

2. Das architektonische Denkmal

2.a. Allgemeines

Es bedarf von mir einer Klärung des Begriffes Denkmal und einer Erläuterung, wie er im Bezug meiner ausgewählten Architektur verstanden werden soll. Der Begriff des Denkmals ist nicht genau definiert. Im heutigen deutschen Sprachgebrauch versteht man unter einem Denkmal zwei mögliche Erscheinungen dessen. Zum einen das Gedächtnismal, das die Erinnerung an eine Person oder ein Ereignis wachhalten soll, zum anderen ein erhaltenswürdiges Objekt, das nachträglich zum Kulturdenkmal deklariert wird.

In der frühen Neuzeit waren diese beiden Bedeutungen ineinander verwoben. Es galt zu jener Zeit die Anschauung, dass nur jenes Kunstdenkmal dem damaligen Terminus des ‚gedechtnuss‘ gerecht werde, dessen Qualität die Zeit überdauern wird. Den Begriff des Denkmals, so wie wir ihn kennen, gab es in der frühen Neuzeit noch nicht.⁶

Memorial- und Sepulkralbauten sind gebaute Monumente, die die Persönlichkeiten, Ereignisse sowie Orte von besonderer Bedeutung verewigen sollen. Hierbei ist die Ableitung des Wortes ‚Monument‘ aus dem Lateinischen interessant. ‚Monumentum‘ ist ein Ehrenzeichen, ein Denkmal oder Andenken mit der Wurzel ‚moneo‘, ‚monui‘, ‚monitum‘, ‚monere‘, was ‚an etwas denken machen‘, ‚erinnern‘ und ‚mahnen‘ bedeutet. Die Wortwurzel ‚monui‘ ist eine Abwandlung des griechischen ‚mneme‘, was wiederum Gedächtnis bedeutet. Es handelt sich dabei um das Erinnern im Gegensatz zu Vergänglichkeit im Sinne von Bewahren, Überdauern und Verewigen.⁷

Mit der Schwierigkeit, ein architektonisches Denkmal umfassend zu definieren, befasste sich *Albert Hofmann*⁸ in dem Buch *Kunstformen des Denkmals*. Er unternahm den Versuch, die Gattung Denkmal nicht nur begrifflich zu definieren oder diesen an berühmten Beispielen zu illustrieren, sondern eine eigene Formenlehre für den Begriff des Denkmals zu entwickeln. 1906 erschien das Buch ‚Kunstform des Denkmals‘ als Band von 500 Seiten und beinhaltete

⁶ Klaus GRAF, Fürstliche Erinnerungskultur, Bonn 1998, S. 1 f

⁷ Max Adolf VOGT, Das architektonische Denkmal, München 1972, S. 27

⁸ Architekt und Redakteur der ‚Deutschen Bauzeitung‘ in Berlin

Denkmäler mit architektonischem Grundgedanken.⁹ Er fasste den Denkmalbegriff sehr weit und begann mit seinen Ausführungen mit den Erdhügeln oder Tumuli der frühen Zeit, behandelte in einem weiteren Kapitel ‚Denkmäler aus gerichteten Steinen geschichteten Denkmälern‘ die ihn zu den Pyramiden und einfachen Mausoleen führten. Weiters behandelte er Votivsäulen, Grabplatten, Wanddenkmäler und ging dann über zu den räumlich weiter ausgreifenden Anlagen wie Baldachin-Denkmäler, Turmbauten, Triumphbogen und Mausoleen. Letztendlich gelang Hofmann schließlich in seinem letzten Kapitel zu jenen Monumenten, die ‚so groß sind wie Häuser‘ und gruppierte sie unter der Überschrift ‚Bauwerke mit Denkmalcharakter‘.¹⁰ Er verstand darunter jene Denkmäler, die nicht nur dem primären Ziel des Erinnerns dienen, sondern die Funktion eines Gebäudes innehaben. Was Hofmann vielleicht bei dem Titel seines letzten Kapitels selbst nicht bedachte, und Max Adolf Vogt in seinem Aufsatz bereits aufzeigte, ist der Widerspruch zwischen dem Titel des Buches und der Überschrift im letzten Kapitel. Ging es Hofmann in seinem Buch um Denkmäler mit Bauwerkcharakter als einer eigenen Gattung, so offenbart das Kapitel ‚Bauwerke mit Denkmalcharakter‘ das Problem der Unterscheidung zwischen Denkmal und Architektur.¹¹

Memorial- und Sepulkralbauten sind im Gegensatz zu Baudenkmalern, wie sie heute in der modernen Denkmalpflege verstanden werden, bewusst errichtete Bauwerke, die an eine bestimmte Person oder ein besonderes Ereignis erinnern sollten. Sie können zu Baudenkmalern im Sinne einer Erinnerung an eine bestimmte Zeit oder ein Ereignis werden, wie jedes Gebäude, das aufgrund seiner Geschichte zu höheren Ehren gelangen kann und so zu einem Baudenkmal mutiert. Auch verfallene Burgruinen werden in heutiger Zeit als Baudenkmal verstanden, doch wurden sie nicht in der Absicht der Errichtung eines Monuments als Memorial gebaut. Der Begriff ‚Baudenkmal‘ ist als Umwidmung eines bestehenden Gebäudes zu einem Denkmal zu verstehen. Es erhält somit nachträglich eine bei der Entstehung des Werkes nicht beabsichtigte Qualität. In meiner Arbeit werden die einzelnen Bauten nicht dem Denkmalbegriff der Moderne unterworfen, sondern dem vom Auftraggeber dem

⁹ Ein weiterer Band von vermutlich ähnlichem Umfang sollte die Brunnendenkmäler; figürlichen Denkmäler; Einzelfragen der Denkmalkunst behandeln - dieser Band ist jedoch nie erschienen.

¹⁰ VOGT, Das architektonische Denkmal, (zit. Anm. 7) S. 31 ff

¹¹ VOGT, Das architektonische Denkmal, (zit. Anm. 7) S. 45 f

Gebäude zugeordneten Begriff eines Denkmals, im Sinne von ewigem Gedenken einer Person oder eines Ereignisses. Mit dem Begriff Monument ist das architektonische Kunstdenkmal gemeint, das formal und ideell überhöht in Erscheinung tritt als eine Architektur, die über die Funktion des Gebäudes hinaus an herausragende Persönlichkeiten oder Ereignisse erinnert. Im Gegensatz zu einem reinen Denkmal, wie es beispielsweise eine Statue sein kann, die lediglich die Funktion des Erinnerns, Verherrlichens oder Mahnens innehat, ergibt sich bei einem Gebäude das Problem einer doppelten Funktion. Einmal tritt die memorable Funktion in den Vordergrund, ein anderes Mal die Funktion des Gebäudes an sich. Eine Kirche kann eine solche Doppelfunktion besitzen. Die Karlskirche in Wien zum Beispiel wurde zur Erinnerung an das Erlöschen der Pest errichtet und sollte gleichzeitig an ihren Bauherrn Kaiser Karl VI. erinnern. Ihre Funktion als Kirche darf man dabei nicht außer Acht lassen.

Bauten mit Denkmalcharakter wurden häufig in einer exponierten Lage errichtet. Oft stehen sie auf einem Hügel, wie zum Beispiel das Mausoleum in Ehrenhausen, das Mausoleum in Graz, der Ahnensaal in Frain oder sie wurden städtebaulich auf einer bevorzugten Position, wie beispielsweise die der Karlskirche in Wien, errichtet. Um die Bedeutung solcher Bauten zu unterstreichen, wurde in der Regel nach neuester Mode der Architektur gebaut. Memorial- und Sepulkralbauten im Sinne eines Denkmals sind Bauwerke, die ganz gezielt und bewusst Erinnerungen erwecken sollten. Der Gedanke eines Gebäudes als Denkmal beinhaltet auch den Gedanken des Außergewöhnlichen in sich. Schließlich geht es mittels künstlerischer Erfindungskraft, die Erinnerung an das Ereignis oder einer besonderen Person für die Zukunft festzuhalten. Die Denkwürdigkeit, die dem Bau innewohnt und die optische Einprägsamkeit für den Betrachter sind zwei Elemente, die einander bedingen. Da die Erinnerung als in die Zukunft weisend verstanden werden sollte, wurden Memorialbauten meist im neuesten und somit im architektonischen Sinn zukunftsweisenden Stil errichtet.

Memorialbauten spiegeln eine Hierarchie wider und setzen Herrschaft voraus. Architektonische Denkmäler der frühen Neuzeit stellen die Herrschaftsgeschichte ihrer Zeit dar, da nur die herrschenden Schichten in der Lage waren, ihr Bild und ihr Weltbild in architektonisch hervorragenden Bauten zu manifestieren. Da aber

in diesen Bauten oft geschichtliche Realitäten verändert dargestellt wurden und der Versuch unternommen wurde durch diese Bauten geschichtliche Tatsachen zu schaffen, können Memorialbauten nicht als reale Zeugen der Geschichte verstanden werden. Sie stellen aber gebaute Dokumente einer Geistes- und Ideologengeschichte dar.¹²

Memorial- und Sepulkralbauten sind keine Denkmäler im vordergründig allgemeinen oder öffentlichen Interesse, sondern stellen sich in den Dienst der herrschenden Klasse. Sie vermitteln ihre Interessen, Ideologien und ihr Weltbild.

HELMUT SCHARF hat in seiner ‚*Kleinen Kunstgeschichte des deutschen Denkmals*‘, Kunstwerke, die als Denkmäler zu verstehen sind, daher unter der vorrangigen Aufgabe zusammengefasst:

- Erstens: die Herrschaft aus der Vergangenheit zu legitimieren (Legitimation),
- Zweitens: die Herrschaft in der Gegenwart darzustellen (Repräsentation) und als
- dritte Aufgabe: die Herrschaft dauerhaft in die Zukunft zu tradieren (Tradition).¹³

Entscheidend ist somit das Verbinden des Gedächtnisses, von vergangenheitsbezogener Überlieferungssicherung, zur gegenwärtigen Repräsentation mit der Absicht, die Botschaft für die Zukunft zu sichern. An einem Monument können historische Begebenheit oder reale Persönlichkeiten dargestellt werden. Der geschichtliche Rückgriff kann auch aus der Religion oder der Mythologie gewonnen werden.¹⁴

¹² SCHARF, Kleine Kunstgeschichte, (zit. Anm. 3), S. 20

¹³ ‚ebenda‘, S. 20

¹⁴ ‚ebenda‘, S. 20

2.b. Das Denkmalhafte an den ausgewählten Beispielen in meiner Arbeit

Am Beginn meiner Studie steht die Hofkirche in Innsbruck. (Abb. 10 – 13) Sie ist das erste große Denkmal am Beginn der frühen Neuzeit in den Ländern der Habsburger in Mitteleuropa. Kaiser Maximilian I. (1459 – 1519) sorgte schon zu Lebzeiten dafür, dass sein Andenken nach dem Tod monumental überliefert wurde. Schon siebzehn Jahre vor seinem Ableben gab er eine Großgrabanlage in Auftrag, die allerdings nicht wie zuerst geplant im Raum des Mondsees oder wie später vom Kaiser gefordert in der Burgkapelle zu Wiener Neustadt aufgestellt wurde. Sein Enkel, König und späterer Kaiser Ferdinand I. (1503 – 1564), ließ 1553 bis 1563, eigens zur Unterbringung des Figurenensembles des von Maximilian in Auftrag gegebenen Grabmals und des Kenotaphs für Maximilian I., eine Kirche in Innsbruck errichten. (Abb. 1 & 2) Die Überstellung des Leichnams Maximilians von Wiener Neustadt nach Innsbruck wurde aber nie unternommen. Die Hofkirche von Innsbruck wurde schließlich als dreischiffige Hallenkirche im Stil der ausklingenden Gotik erbaut und diente als sakrale Bauhülle für einen weltlichen Zweck, der Verherrlichung des Kaisers Maximilian I. Ursprünglich plante König Ferdinand I., die Hofkirche im Stil der Renaissance, der neuesten Bauform seiner Zeit, zu errichten. Wegen des latenten Widerstands der Innsbrucker Landesregierung wurde der Bau jedoch im Stil der späten Gotik ausgeführt.

Knapp nach der Erbauung der Hofkirche in Innsbruck wurde das Mausoleum Erzherzog Karls II. (1540 – 1590) in der Steiermark errichtet. (Abb. 14 – 17) Er ließ sich im Kloster Seckau, dem Sitz seiner Diözese, im nördlichen Teil des Seitenschiffes der Stiftskirche von 1587 – 1611 eine Grabkapelle errichten. Diese Grabkapelle erweckt den Eindruck eines eigenständigen Bauwerks in einem Gebäude, da diese im Stil der Renaissance bzw. des Frühbarocks ausgestattet ist und sich so von der romanischen Basilika stark abhebt. Auch hier präsentiert der Stil seiner Zeit das Mausoleum als ein erinnerungswürdiges Bauwerk. Durch das bewusste Absetzen des Mausoleums vom übrigen Teil der Basilika kommt sein denkmalhafter Charakter stärker zur Geltung.

Als gegenreformatorisches Denkmal ist das Mausoleum Kaiser Ferdinands II. (1578 – 1637) neben dem Grazer Dom zum hl. Ägidius zu verstehen. (Abb. 30 - 33) Das Grabmal Kaiser Ferdinands II. steht nicht im Mittelpunkt der neu errichteten Jesuitenkirche, einem zweigeschossigen Zentralbau mit mächtiger, ovaler Kuppel und manieristischer Außenfassade, sondern ist im südlichen Teil, im anschließenden Gruftraum, aufgestellt. Obwohl dieses Mausoleum dem Jesuitenorden als Hauptkirche diente, kann die Hauptfassade mit seinen Figuren als Triumphmal des Kaisers für den Katholizismus und der damit verbunden absolutistischen Herrschaft verstanden werden. (Abb. 32) Die Fassade ist bewusst einem Triumphbogen angenähert und auch das Figurenprogramm der Fassade ist im Sinne des katholischen Sieges zu verstehen. Auf dem Fassadengiebel steht die heilige Katharina mit ihren Attributen, und zwei Engel an ihrer Seite halten den Lorbeer des Sieges. Die Insignien, Adler, Zepter und Reichsapfel, die die beiden Kuppeln und den Turm bekrönen, dürfen analog zur Katharinenstatue verstanden werden. (Abb. 31) Katharinas Sieg über die Ungläubigen steht hier für den Sieg Ferdinands II. über den Protestantismus.¹⁵

Als Vorgänger und das Mausoleum von Ferdinand II. beeinflussend, kann das Mausoleum in Ehrenhausen gesehen werden. (Abb. 20) Freiherr Ruprecht von Eggenberg (1545 – 1611) ließ sich ein fürstliches Mausoleum auf einer künstlichen Terrasse über dem Ort Ehrenhausen errichten. (Abb. 18) Die Schaufassade ist dem Ort zugewandt. Das Mausoleum soll aus der Ferne gut zu sehen sein. Dieser Umstand und die aufwendige Gestaltung der Fassade unterstreichen den Denkmalgehalt dieses Gebäudes. Wie in dem Testament von Ruprecht von Eggenberg angeführt wird, soll das Mausoleum in der Zeit der Reformation auch als Denkmal für den katholischen Glauben stehen und diesen für seine Nachfahren als verbindliche Religion festschreiben.

Dass Kirchenfassaden auch zur politischen Propaganda verwendet werden konnten, zeigt das Beispiel der Universitäts- bzw. Jesuitenkirche in Wien. (Abb. 36) Kaiser Ferdinand II., der den Neubau der Kirche und des dazugehörigen Klosters finanzierte, benutzte die Schauseite der Kirche als Denkmalwand zu seinen Gunsten. Die Fassade erinnert mit der Inschrift und seinem Programm an

¹⁵ Gebert FRODL, Die Sakralarchitektur des Grazer Hofkünstlers Giovanni Pietro de Pomis, Dissertation, Wien 1966, S. 104 fff

den Sieg des Kaisers über die Protestanten für die katholische Kirche unter dem Schutz der Jungfrau Maria. Die Jesuitenkirche in Wien war aber nicht die erste Kirchenfassade, die für politische Zwecke im großen Umfang verwendet wurde. Bereits mit dem Bau der Michaelskirche in München durch den Wittelsbacher Herzog Wilhelm V. entstand in den Jahren 1583–97 eine beispielgebende Kirchenfassade, bei der das politische Programm das theologische verdrängte.

Als eine andere Gattung von architektonischem Denkmal muss die Brigittakapelle im 20. Wiener Gemeindebezirk angesehen werden. (Abb. 37, 38) Obwohl der Anlass zur Errichtung dieser Kapelle nicht eindeutig geklärt ist, dient dieser Bau der Erinnerung eines Ereignisses an jenem Ort, wo er ursprünglich aufgestellt war.¹⁶ Mit ihr wurde die neue Idee des von Rom beeinflussten Zentralraumes aufgegriffen.¹⁷ Auch in dem kleinen Bauwerk wird veranschaulicht, dass die aktuellste Architektur den memoriablen Gedanken unterstützen soll. Der Bevölkerung von Wien sollte mit diesem Bau ein Zeichen für den wahren Glauben gesetzt werden. Der einen Gründungslegende zufolge wäre durch göttliche Hilfe der wichtige Sieg zur Errettung von Wien erfolgt. In einer anderen Erzählung wird des Friedensschlusses mit den Gläubigen einer ‚falschen‘ Religion gedacht, der durch den Kirchenbau wiederum die katholische Sache verherrlicht. Daraus ergibt sich in beiden Fällen die Botschaft einer Bestätigung des Hauses Habsburg in ihrer Vormachtstellung als der von Gott eingesetzten Herrscher Österreichs, die auch in Zukunft gesichert werden soll.

Dass sich Memorialbau nicht nur auf königliche und kaiserliche Bauten beschränkt, zeigt der Ahnensaal in Frain. (Abb. 40 - 45) Das Geschlecht Althan(n) ließ unter Michael Johann II. von Althan(n) (1643 – 1701) für ihre Ahnengalerie in den Jahren 1688 – 1695 einen eigenständigen Ahnensaal errichten. Dieser Ahnensaal wurde an dominanter Stelle, am höchsten Punkt des Burgplateaus, errichtet. Anstelle der Burgkapelle des Vorgängerbaus erhebt sich in wuchtiger Größe der zylindrische Ahnensaal, der bereits von weitem gut zu sehen ist. Im Sinne des Hochbarrocks ist der Ahnensaal als Gesamtkunstwerk zu betrachten. Jedem Detail kann eine Bedeutung zugeschrieben werden. Das dem

¹⁶ 1695 wurde die Kirche nach der Zerstörung durch die zweite Türkenbelagerung am Forsthausplatz dem Original getreu wieder errichtet.

¹⁷ Martina PIPPAL, Kleine Kunstgeschichte Wiens, München 2000, S. 70

Bauwerk zugrunde liegende Programm ist so komplex, dass eine vielschichtige Botschaft zu erkennen ist. Ziel war die Verherrlichung des Geschlechts der Althanns mit allen Mitteln der Kunst, um so über dieses Kunstwerk die Legitimität ihrer Herrschaft zu bestätigen und für die Zukunft zu festigen. Im engen Zusammenhang dazu steht die Familienkapelle in Frain, die im Anschluss an die Errichtung des Ahnensaales gebaut wurde. Michael Johann II. von Althann ist das letzte im Ahnensaal vertretene Familienmitglied und gleichzeitig der erste des Geschlechts, der in der Grabkapelle als zukünftigem Familiengrab bestattet wurde. In Frain treten die Grablege und die Erinnerungsstätte des Ahnensaales in enge Beziehung.

Dasselbe Geschlecht hatte bei der Begründung ihrer Herrschaft um 1580 in Österreich, in Murstetten¹⁸, nach einem Schlossbau, eine Patronatskirche errichten lassen. Diese Kirche diente auch als Grablege für die Familie Althann. Dies wäre für diese Zeit nicht ungewöhnlich, jedoch die Doppelfunktion der Kirche als Pfarrkirche und als Mausoleum für die Althanns drückt sich in einer außergewöhnlichen architektonischen Lösung aus. Bereits im Außenbau ist die Scheidung beider Funktionen dieser Kirche zu sehen. Ursprünglich wurde der Chor als hoher, runder Turm errichtet. An diesen eigenständig wirkenden Bau wurde das Langhaus der Kirche angefügt. Dadurch wurde der Chor als Mausoleum, in der Vorstellung eines Zentralbaues, bereits im Außenbau ersichtlich. Auch im Inneren ist die Scheidung zwischen den beiden Teilen der Kirche durch einen heruntergezogenen Triumphbogen zwischen dem Langhaus und dem Chor ersichtlich. In Murstetten wurde nicht, wie in der Zeit der Errichtung üblich, die ganze Kirche als Gehäuse für das Grabdenkmal gesehen. Es wurde je ein eigener Baukörper seiner Funktion zugeordnet und führte so zu einer ungewöhnlichen Lösung für die gesamte Pfarrkirche.

Als einzigartiges Denkmal des Absolutismus in Österreich ist die Karlskirche zu verstehen. (Abb. 50 – 57) In dieser Gedenkkirche, die zur Überwindung der Pest in Wien gedacht war, wurde die komplexe Idee eines barocken vielschichtigen Programms zur Verherrlichung des Fürsten Kaiser Karl VI. (1685 – 1740) umgesetzt. Durch die bauhistorischen Kenntnisse seines Architekten Johann

¹⁸ Murstetten liegt heute nahe der Stadt Böheimkirchen im politischen Bezirk von St. Pölten.

Bernhard Fischer von Erlach (1716 – 1722) wurden in dem sakralen Monumentalbau mannigfache Elemente historischer Bauwerke als Symbole zur Verherrlichung des Kaisers und Demonstration seiner Herrschaftsansprüche eingebaut. Erinnerungen an den Salomonischen Tempel in Jerusalem, als Ursprung des Glaubens, und an die Peterskirche in Rom, als Zentrum des Glaubens, leiten zur Idee der Karlskirche in Wien, als Zentrum der kaiserlichen Macht, über.¹⁹ Johann Bernhard Fischer von Erlach komponierte aus gängigen Monumentalbauelementen wie Tempelportikus, Säulen, Toren, Zentralbau, Kuppel und Türmen die Karlskirche als Monumentalwerk für den Kaiser.

Viel spontaner und unmittelbarer konnte bei ephemeren Bauwerken auf die aktuellen Ereignisse der Geschichte eingegangen werden. Ehrenpforten und Trauergerüste waren Bauten, die dazu dienten, dem Anlass entsprechend eine Persönlichkeit zu würdigen. Auch wenn diese Bauwerke nur vorübergehend Bestand hatten, waren sie eine wichtige Architekturaufgabe in der frühen Neuzeit. Um die propagandistische Botschaft zu verstärken, wurden sie meist in Stichen festgehalten und an Persönlichkeiten in ganz Europa versandt. Aufgrund dieser bildlichen Aufzeichnungen ist es uns heute noch möglich, diese Bauwerke zu studieren. Da zu dieser Architekturgattung viele Reden in schriftlicher Form erhalten sind, die sich direkt auf die Aussagen der Aufbauten bezogen, sind auch die Intensionen der Bauherren mit überliefert.

¹⁹ SCHARF, Kleine Kunstgeschichte, (zit. Anm. 3), S. 128 f

3. Zur Wahl der Grabstätte

Da sich meine Arbeit neben dem Thema Memorialbau auch mit dem des Sepulkralbaus als Sonderform des Memorialbaus beschäftigt, möchte ich einen kleinen Exkurs über die Wahl der Grabstätten der von mir ausgewählten Beispiele voransetzen. Dieser Exkurs soll veranschaulichen, dass zur Zeit der frühen Neuzeit die Grabmalkunst eine eigene Entwicklung durchläuft. Diese Veränderungen werden in meiner Arbeit jedoch nicht zum Tragen kommen, da die Grabanlagen meist in bestehenden Kirchen eingebaut wurden und selten zu eigens errichteten Hüllen in Form eines Mausoleums, einer Grabkirche oder einer Grabkapelle führten. In der frühen Neuzeit entstehen meist an den bestehenden Sakralraum gebundene Grabmale als plastische Wanddenkmäler und Memorialaltäre. In manchen Fällen wurden im Kirchenraum freistehende Monumente aufgestellt. In den Grabdenkmälern wurden architektonische Elemente wie Wandobelisken und Wandpyramiden als architektonische Gestaltungselemente eingefügt, jedoch in ihrer Gesamtheit bleiben die Grabmäler dem Bereich der Plastik verhaftet. So stellen die Beispiele in meiner Arbeit, wo zur Aufnahme eines Grabdenkmals ein Gebäude errichtet wurde, die Ausnahme dar.

3.a. Historischer Rückblick

Spätantike christliche Friedhöfe, zunächst von den Kirchen unabhängig und räumlich getrennt, wurden erst allmählich zu Kirchenfriedhöfen, da man in unmittelbarer Nähe der Kirche, wenn nicht überhaupt in dieser, begraben werden wollte. Die Bleibe der Toten sollte aber außerhalb der Siedlungen sein, da die Angst, durch die Wiederkehr der Toten belästigt zu werden, sehr groß war.

Ursprünglich sollten keine Menschen in Kirchen begraben werden. Der Heilige Johannes Chrysostomus (374 – 407) rief in einer Homilie²⁰ den alten Brauch in Erinnerung: *„Trage dafür Sorge, nie ein Grab in der Stadt anzulegen. Wenn man einen Leichnam da bettete, wo du schläfst und isst, was würdest du tun? Und gleichwohl bettest du die Toten zwar nicht da, wo du schläfst und isst, aber in*

²⁰ Homilie = Predigt

*den Gliedern Christi (den Kirchen) ... Wie kann man die Gotteshäuser besuchen, die Heiligen Tempel, wenn ein derart abstoßender Geruch darin herrscht?*²¹

Johannes Chrysostomus selbst wurde aber nach seinem Tod in der Apostelkirche in Konstantinopel beigesetzt und um das Jahr 1200 brachte man die Reliquien des zu diesem Zeitpunkt bereits Heiliggesprochenen in die Chorkapelle des Petersdomes zu Rom.²²

Ab dem 5. Jahrhundert rückten Grabstätten und Friedhöfe immer näher ins Zentrum besiedelter Gebiete. Diese Entwicklung ist im Zusammenhang mit dem aufkommenden Märtyrerkult und der damit verbundenen Reliquienverehrung zu erklären. Zunächst wurden Kapellen direkt am Lageplatz der verehrten Gräber errichtet. Mit dem Anschwellen von Pilgerströmen wurden neben oder an Stelle der Kapellen Basiliken errichtet. Diese wurden durch neu angesiedelte Orden verwaltet und so wurden Mönchs- und Nonnenabteien in der Nähe der Vorstadtbasiliken errichtet. In weiterer Folge gruppierten sich neue Wohnviertel um diese Zentren und wuchsen so zu Vorstädten heran, die dann mit dem Stadtkern zusammenwuchsen. Diese Entwicklung führte dazu, dass die Wohnstätten der Toten die der Lebenden nicht mehr abstießen.²³

Nach christlichem Glauben ist den Heiligen ein Platz im Paradies gesichert. Alle anderen Sterblichen waren von der ungeheuren Strafe bedroht, in einem ewigen Schlaf zu fallen und nicht zur Auferstehung zu gelangen. Nur jene, so war man überzeugt, würden zum ewigen Leben auferstehen, deren Ruhestätten unversehrt geblieben waren. Die Märtyrer und andere Heilige sollten über die Leiber der in ihrem Umkreis Beigesetzten wachen und Grabschänder bannen. Mit der nachlassenden Angst vor Grabschändung verlagerte sich das Motiv der Bestattung nahe dem Heiligen, zum Schutz des sterblichen Leibes des Verstorbenen, in Richtung des Schutzes des ganzen Seins, im Sinne eines Fürsprechers am Tag der Auferstehung und des Gerichtes.²⁴

Aus dieser Vorstellung heraus wollte man in möglichst nächster Nähe zum meist unterhalb des Altares befindlichen Märtyrergrab bestattet werden. So haben die Gräber der Märtyrer andere Grabstätten förmlich angezogen.

²¹ Philippe ARIÈS, *Geschichte des Todes*, München 2005, S. 44

²² Vera SCHAUBER, *Heilige und Namenspatrone im Jahresverlauf*, München 2001, S. 476 f

²³ ARIÈS, *Geschichte des Todes*, (zit. Anm. 21), S. 50

²⁴ ‚ebenda‘, S 46 ff

In vielen Konzilen wurde die Beisetzung von Gläubigen in Kirchen über die Jahrhunderte hinweg, vorbehaltlich einiger Ausnahmen von Bischöfen, Priestern, Mönchen und manchen privilegierten Laien, immer abgelehnt. Diese Vorschriften wurden aber in der Praxis nicht umgesetzt, da man die Stellung eines privilegierten Laien durch finanzielle Zuwendungen an die jeweilige Kirche erkaufen konnte.

Das Konzil von Rouen (1581) teilte die Gläubigen, die auf eine Bestattung in der Kirche Anspruch erheben durften, in drei Kategorien:

1. ‚Die sich Gott geweiht haben, und vor allem die Männer (die strenggläubigen Ordensgleichen), weil ihr Körper in ganz besonderem Maße Tempel Christi und des Heiligen Geistes ist‘
2. ‚die, denen Ehren und Würden zuteil geworden sind in der Kirche (die ordinierten Geistlichen) und im weltlichen Leben (die Großen), weil sie die Diener Gottes und die Instrumente des Heiligen Geistes sind‘
3. ‚überdies (die beiden ersten Kategorien sind rechtlicher Natur, während diese dritte dem freien Ermessen überlassen bleibt) die, die sich durch ihre adelige Großmut, ihre Handlungen und ihre mildtätigen Werke im Dienste Gottes und des Gemeinwesens ausgezeichnet haben²⁵

Alle anderen Sterblichen hatten mit dem Friedhof vorlieb zu nehmen.²⁶

Den Forschungen von PHILIPPE ARIÈS zufolge ist bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts ungefähr die Hälfte der Bevölkerung der Städte (wenigstens aber mehr als ein Drittel) in den Kirchen beigesetzt worden.²⁷ Dies zeigt, dass nicht nur Geistliche und hohe Adelige Eingang in die Kirche als Grablege gefunden haben, sondern auch eine hohe Zahl von begüterten Menschen aus der Mittelschicht. Der Friedhof war den weniger Begüterten und Armen vorbehalten. Die Bestattung in und an der Kirche wurde zu einer willkommenen Einnahmequelle für den Klerus.

Ursprünglich wurden die Toten unter dem Kirchenboden begraben und eine Steinplatte diente als Grabdenkmal. Diese Grabsteine waren Bestandteil des

²⁵ ARIÈS, Geschichte des Todes, (zit. Anm. 21), S. 46 ff

²⁶ ‚ebenda‘, S. 63

²⁷ ‚ebenda‘, S. 113

Steinbodens und galten als dauerhafte Grenze zwischen überirdischer und unterirdischer Welt.

Wegen den zahlreichen Bestattungen wurde der Platz in der Kirche zu klein und man wick auf Gruftkapellen aus, die an die Kirche angebaut wurden. Es wurde allgemein üblich, die Toten einer Familie in ein und derselben Kapelle zu bestatten. Der Adel erwarb sich, quasi als ‚Prestigeobjekt‘, teure, weitervererbare Familiengrüfte in den Kirchen und investierte in deren aufwendige Ausgestaltung. Ausgehend von der ursprünglichen Nähe zum Chor, ‚ad sanctos‘, favorisierte man nun einen Raum in einer Seitenkapelle oder einem Kapellenanbau, der die öffentliche Reputation steigern sollte.²⁸

Der Adel entwickelte steigendes Interesse an repräsentativen Grabstätten, da aus dem Gedächtnis der Verstorbenen und deren Ruhm die gesellschaftliche Position der Nachfahren bestimmt wurde. In der Memoria des Adels, die sich immer auf die Ehre und den Ruhm für ‚das Haus‘ und ‚das Geschlecht‘ bezog, hatten Gräber und Grablegen, die von Mönchen oder Kanonikern betreut wurden, immer eine zentrale Bedeutung.²⁹

Des weiteren entwickelten sich die in den Boden eingelassenen Grabplatten zu Epitaphen, die an Sakralbauten angebracht wurden. Sie wurden im Innenraum von Kirchen, Klöstern oder Kapellen an einem Pfeiler oder an einer Wand aufgestellt beziehungsweise aufgehängt. Auch an den Außenmauern der Kirchen wurden sie befestigt. Diese Tafeln dienten zum Gedenken an einen Verstorbenen, meist mit einer ausführlichen Inschrift und/oder einer figürlichen Darstellung, die in der Regel nicht direkt über der Begräbnisstätte angebracht war. Nach damaligem Verständnis war es nicht von Bedeutung, wo der Leichnam gebetet war, solange er im Schoße der Kirche lag. Wichtig war das Andenken des Verstorbenen durch die Hinterbliebenen. Zur altgläubigen Vorstellungswelt gehörte die Möglichkeit, das Seelenheil der Verstorbenen durch entsprechende Dienste seitens der Lebenden zu fördern. Der Tod war also keine eindeutige Grenze, sondern ein allmählicher Übergang zwischen Diesseits und Jenseits mit dem Fegefeuer als Zwischenstation, das der Reinigung und Läuterung diene. Der Kampf um die Vergebung etwaiger Sünden wird erst ganz

²⁸ Konstanze RUGE, Das Grabmal im Landschaftsgarten, Wien 1996, S. 20

²⁹ Otto Gerhard OEXLE, Adel, Memoria und kulturelles Gedächtnis, In: Les princes et l'histoire du XIVe au XVIIIe siècle, Bonn 1998, S. 342 f

zuletzt, beim letzten Gericht, entschieden. Dies machte die posthume Erlösung der Verstorbenen durch die Lebenden möglich: durch tätige Fürbitten, Ablasskauf und anderes.³⁰

Zum Bruch mit dieser Vorstellung von Erlösung durch die Nachwelt kam es durch die Glaubenswelt der Reformation. Die Beziehung zwischen Lebenden und Toten änderte sich im protestantischen Glauben grundlegend. Da das Fegefeuer verworfen wurde, verlor die tätige Fürbitte der Lebenden für die Verstorbenen ihre Bedeutung. Erinnerung und Gedächtnis spielten nun eine größere Rolle als der Versuch, die Verstorbenen auf ihrem Weg ins Jenseits zu unterstützen. Die Reformatoren verneinten jene zuvor gültige Auffassung, die einen Zusammenhang zwischen der Bestattung nahe dem Altar und dem Seelenheil der Verstorbenen hergestellt hatte. Die Ablehnung der Reliquienverehrung, der Fürbitten für die Toten und der Rolle der Heiligen als Mittler für das Seelenheil veränderte den Kontext für die Bestattungspraxis. Nicht mehr die Toten standen künftig im Mittelpunkt, sondern die Hinterbliebenen, denen die Grabstelle ein Ort des Trostes, der Selbstbefragung und der Einkehr sein sollte.³¹

Die Vorstellung der Gegenwart des Toten als integere Person, lediglich als verstorbene Persönlichkeit mit weiter bestehender Präsenz, veränderte sich mit dem ausgehenden Mittelalter. Die Wahrnehmung der Lebenden führte mit der Zeit zu einer Reduzierung der verstorbenen Person auf den bloßen Leichnam. Die Einstellung gegenüber den Toten veränderte sich in der frühen Neuzeit vom Bild des Toten als Person mit rechtlichem und sozialem Status zur neuen Vorstellung vom Toten als Leiche. Am Ende des 18. Jahrhunderts entsteht jene neue Auffassung eines Toten, die dem modernen Recht von heute entspricht. Mit dem Tod endet das Leben des Menschen als Person und mit diesem Zeitpunkt endet seine Rechtspersönlichkeit. Es endet die Rechts-, die Handlungs- und Vermögensfähigkeit des verstorbenen Menschen.³²

Obwohl der protestantische Glaube eine Bestattung innerhalb der Kirche ablehnte, kam es auch noch im 16. Jahrhundert, in der Zeit, als ein großer Teil der Bevölkerung zum protestantischen Glauben konvertierte, zum Beisetzen nach altem Brauch in den jeweiligen Pfarrkirchen. Hierbei kann man auch

³⁰ Norbert FISCHER, Geschichte des Todes in der Neuzeit, Erfurt 2001, S. 13

³¹ ‚ebenda‘, S. 15 f

³² OEXLE, Memoria als Kultur, (zit. Anm. 29), S. 53 fff

erkennen, dass die Glaubensfrage eine sehr politische Dimension hatte und für viele Adelige als Opposition zum katholischen Kaiserhaus diente. Erst der katholische Kaiser Joseph II. beendete die Bestattung in den Kirchen durch eine Verordnung im Jahre 1784. Als aufgeklärter Herrscher standen für ihn die Nützlichkeitsabwägung und die Hygiene im Vordergrund.

3.b. Die Situation der Grablegung in der frühen Neuzeit auf dem Gebiet der Habsburgermonarchie

So wie die Rückbesinnung auf lange Adelsreihen von Herrschern und Adelsgeschlechtern von hoher Bedeutung für die Position der jeweiligen Geschlechter in der gesellschaftlichen frühneuzeitlichen Ordnung war, so waren auch die Grablege und ihre Grabdenkmäler wichtig für die adelige Memoria und deren Repräsentation. Grabdenkmäler dienten als Quelle der Familiengeschichte. Oft wurden die Inschriftentexte der Grabmäler in von Haushistorikern abgefasste Familienbücher übertragen. Meist wurde nur deren Wortlaut oder der sinngemäße Inhalt übertragen, manchmal jedoch auch in der Gestaltung, wie sie am Grab vorzufinden waren. Grabdenkmäler lieferten aber nicht nur faktische Daten wie Lebens- oder Sterbedaten der Toten, sondern darüber hinaus, wie zum Beispiel durch den Ort der Aufstellung des Grabmals, durch die Gestaltung im künstlerischen Sinn, aber auch durch die Verweise durch Wappen, dargestellte Besitzverhältnisse und genealogische Zusammenhänge reichhaltige Informationen zum Selbstbild eines Geschlechtes. Grabdenkmäler wurden nicht nur bei Gedenkfeiern für die Verstorbenen besucht, sondern der Adel besuchte bei einem Aufenthalt in einer fremden Stadt die jeweiligen Grabdenkmäler und studierte die Inschriften und Wappen, was zum Kanon des gebildeten Adligen gehörte.³³ Die Grabdenkmäler der verstorbenen Vorfahren waren Anknüpfungspunkte adeligen Selbstverständnisses und wurden daher oft in anderen memorativen Medien, wie zum Beispiel in mit Ende des 16. Jahrhunderts aufkommenden Grabinschriftensammlungen, rezipiert.³⁴ Weiters wurden Grabmäler graphisch reproduziert und dazu detaillierte Beschreibungen verfasst und verbreitet. Sie sollten so an den Verstorbenen, seinen Rang und seine Verdienste erinnern und somit dessen Ruhm auf die Nachfahren übertragen.³⁵

Die aus dem Hochmittelalter übernommene Tradition der Grablegen von Adligen in den für den Adelssitz zuständigen Pfarrkirchen oder aber bei einer

³³ Andreas ZAJIC, Memoria und politische Integration des niederösterreichischen Adels, In: Macht und Memoria, Mark Hengerer (Hg.), Köln 2005, S. 320 f

³⁴ ‚ebenda‘, S. 322

³⁵ Ingeborg SCHEMPER–SPARHOLZ, Grabdenkmäler im Einflußbereich des Wiener Hofes, In: Macht und Memoria Mark Hengerer (Hg.), Köln 2005, S. 369

Filialkirche, die in der Nähe des Schlosses lag, wurde in der frühen Neuzeit fortgeführt. Es entwickelte sich aber immer mehr die Tradition von Familiengrüften anstelle von Einzelbestattungen im Kirchenboden. Dadurch wurden Seitenkapellen als Familien- und Gruftkapellen des Adels zunehmend beliebt. Diese konnten stärker nach dem jeweiligen Repräsentationswillen der einzelnen Familien gestaltet werden. Die Attraktivität dieser Grablegen wurde, oft schon bei der Errichtung, durch Exhumieren und Überführen von bereits an einem anderen Ort beigesetzten Familienmitgliedern erhöht, um auch dadurch die Verbindlichkeit für die Nachkommen dieser Grabstätten zu erhöhen.³⁶ Beim Ableben eines Familienangehörigen fernab der vorgesehenen Begräbnisstätte konnten unterschiedliche Gründe die Überführung des Verstorbenen verhindern. Es ist daher häufig in Testamenten der frühen Neuzeit eine ausführliche Erklärung zu finden, wann eine Überführung stattfinden oder unterbleiben soll.³⁷ War eine Überführung eines Angehörigen an die Erbgrablege nicht möglich, so wurde zumindest in der Inschrift des Epitaphs seiner gedacht. Die Texte nennen dann die eigentliche Grabstätte des Toten, beziehen ihn aber im Kontext eines Grabdenkmals in die Gesamtheit des Grabmemoriums einer Familie ein. In Verträgen wurde oft das Recht verbrieft, dass das exklusive Nutzungsrecht einer Familiengrablege in der Zukunft erhalten bliebe und auch die Störung des darin befindlichen Grabdenkmalensembles wurde untersagt. Diese Verträge wurden lange Zeit eingehalten, jedoch in den 1780er Jahren, in der Zeit der josephinischen Reform, wurden auch durch Verträge abgesicherte Grabdenkmäler zum großen Teil aus dem Kirchenraum verbannt.³⁸ Vor allem in den Wiener Kirchen, die mehr und mehr mit Grabdenkmälern und Epitaphen gefüllt worden waren, kam es zu einer radikalen Umgestaltung in dieser Zeit. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts hatten zahlreiche, bei Hof gut etablierte Adelsgeschlechter Familiengrüfte mit zugehörigen Kapellen in den hofnahen Kirchen Wiens gegründet. Mit der Wahl und der Gestaltung der letzten Ruhestätte, nahe zur Residenz des regierenden Fürsten bzw. des Kaisers, wurde

³⁶ ZAJIC, Memoria und politische Integration des niederösterreichischen Adels, (zit. Anm. 33), S. 323

³⁷ Pavel KRÁL, Heiratsverträge und Testamente in Böhmen im 16. und 17. Jahrhundert, In: Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16. – 18. Jahrhundert), Ein exemplarisches Handbuch, Thomas Winkelbauer (Hg.), Wien/ München 2004, S. 482 ff

³⁸ Mark HENGERER, Adelsgräber im Wien des 18. Jahrhunderts, In: Macht und Memoria, Mark Hengerer (Hg.), Köln 2005, S. 382

versucht, auch die Teilhabe an der Herrschaft zu demonstrieren. Ein Teil des Adels ging von der Tradition einer Grablege nahe ihrem Herrschaftssitz ab, zugunsten einer Grablege nahe dem Zentrum der Macht, um über die Memoria die erfolgreiche Integration in das Herrschaftssystem zu dokumentieren. Auch das in dieser Zeit regierende Geschlecht der Habsburger, ließ eine Familiengruft in Wien errichten. Kaiserin Anna, Gemahlin des Kaisers Matthias I., stiftete die Kaiserkapelle bei den Wiener Kapuzinern mit einem darunter liegenden Guftraum. Der Bau der Stiftskirche und des Stiftsgebäudes wurde im Jahre 1622 begonnen. Nach der Fertigstellung diente die Kapuzinergruft als Familiengruft der Habsburger bis in die Gegenwart. Mit der Rückkehr der kaiserlichen Residenz von Prag nach Wien in den Jahren 1618/20 und der Stiftung der Familiengruft des Herrschergeschlechtes in Wien wurde die Attraktivität einer Familiengrablege in Wien erhöht. Parallel mit dem Bau von Stadthäusern und Palais in der Residenzstadt des nach dem Hof orientierten Adels verlief die Gründungstätigkeit von Familiengrablegen in Wien. Es ist aber festzuhalten, dass die vorher genannten Umstände die Tendenz von Erbanlagen in Wien verstärkte aber nicht begründeten, da bereits zahlreiche Angehörige von Adelsfamilien in der Zeit des Spätmittelalters über Hausbesitze in Wien verfügten und deshalb in Wiener Kirchen bestattet waren.³⁹ Die Michaelerkirche beispielsweise, die direkt an der Hofburg liegt, war wegen dieser Nähe, ein sehr beehrter Ort zur Gründung von Familiengrablegen und Altären für den hofnahen Hochadel. Trotzdem kann man die Michaelerkirche auch als Mausoleum der Familie Trautson betrachten, auch wenn sich dort Grabmäler anderer hoher Adelige befinden. Das Anrecht auf ein Begräbnis in der Krypta unter dem Chor der Kirche, hatte sich die Familie Trautson bereits im späten 16. Jahrhundert durch reiche Stiftungen erworben, in einer Zeit, als der Hof noch in Prag residierte. Die Wahl des Begräbnisortes ist aber nicht nur mit der Hofburgnähe zu erklären, die für das aus Tirol stammende Geschlecht sicherlich als Ausdruck von Würde und Loyalität wichtig war, sondern auch mit dem in Wien erworbenen

³⁹ ZAJIC, Memoria und politische Integration des niederösterreichischen Adels, (zit. Anm. 33), 327 f

Freihaus, das im Anschluss an den Chor der Michaelerkirche in der selben Achse der Bräunerstraße lag.⁴⁰

Trotz erfolgreichen Erwerbens prestigeträchtiger Gräfte in Wien wurden diese von den Nachfahren oft nicht genutzt. Es reichte für adelige Familien aus, mit der Bestattung eines prominenten Mitgliedes in der Nähe des Wiener Hofes seine Partizipation an der Macht zu demonstrieren. In weiterer Folge blieben Bestattungen auf dem Land im eigenen Machtterritorium attraktiver, sodass eine weitere Belegung in den Wiener Gräften nicht erfolgte.⁴¹

Mit wenigen Ausnahmen stiftete der ungarische und der böhmische Adel keine Grabstätten in Wien, obwohl dieser zur Hofburg beste Kontakte pflegte. Lediglich die Familie Pálffy gründete 1632 in der Augustinerkirche eine Familiengruft. Die Augustinerkirche war als Erbbegräbnisstätte für Adelige besonders beliebt.⁴²

Der protestantische und der dem Hof nicht so nahestehende österreichische Adel legten keinen Wert auf Grabstätten in Wien.⁴³

Der böhmische und mährische Adel bevorzugte, aus der mittelalterlichen Tradition übernommen, eine Grablege in ihrem Herrschaftsgebiet. In erster Linie ging es um die Familientradition, an der Seite der übrigen Familienmitglieder bestattet zu werden. Durch diese Tradition sollte die Kontinuität ihres Geschlechtes und ihrer Vornehmheit unterstrichen werden. Auch hier wurden vermehrt Familiengräften in den Kirchen, die sich in der Herrschaft der Familie befanden, angelegt. Nach der Schlacht am Weißen Berg bei Prag, als auch in Böhmen und Mähren die Gegenreformation mit aller Härte umgesetzt wurde, kam es zu weitreichenden Veränderungen. Die Habsburger verboten die Beisetzung von Nichtkatholiken in den einzelnen Kirchen. Dadurch war der protestantisch gebliebene Adel gezwungen, das Land zu verlassen und seine traditionellen Grablegen aufzugeben. Nur wenige erwirkten eine Ausnahme dieses Erlasses und wurden in ihren angestammten Familiengrabstätten

⁴⁰ SCHEMPER–SPARHOLZ, Grabdenkmäler im Einflussbereich des Wiener Hofes, (zit. Anm. 35), S. 355

⁴¹ ZAJIC, Memoria und politische Integration des niederösterreichischen Adels, (zit. Anm. 33), S. 330

⁴² Géza PÁLFFY, Funeralkultur und Grabdenkmäler im Königreich Ungarn, In: Macht und Memoria, Mark Hengerer (Hg.), Köln 2005, S. 485

⁴³ HENGERER, Adelsgräber im Wien des 18. Jahrhunderts, (zit. Anm. 38), S. 381

begraben. Dies musste aber ohne zeremonielle Ehre geschehen, wodurch die damals wichtige repräsentative Funktion eines Begräbnisses verloren ging.⁴⁴

Analog zur Tendenz des Hochadels, im Einflussbereich des Hofes in Wien eine Grabstätte zu erlangen, ist die Wahl von Grabstätten in den Prager Gotteshäusern zu verstehen. Nur einige Angehörige der bedeutendsten böhmischen Adelsgeschlechter verlegten ihre Begräbnisstätte in die Hauptstadt des Königreiches. Bevorzugt wurde eine Grablege in der St.-Veits-Kathedrale auf der Prager Burg, um an der Seite der böhmischen Könige bestattet zu werden. Dies sollte die politische und gesellschaftliche Bedeutung des Adelsgeschlechtes betonen.⁴⁵ Der ungarische Adel ließ sich in der Regel in ihren im Familienbesitz befindlichen Kirchen, in von ihnen gegründeten Klöstern und Burgkapellen bestatten. Wegen der permanenten Bedrohung durch die Türken wurden aber auch die neuen politischen Zentren des Landes zu Begräbnisstätten gewählt. So findet man adelige Grabstätten in Pressburg und Tyrnau⁴⁶, die im Nordosten lebenden Adeligen wählten die Stadt Kaschau⁴⁷ und ein Teil der kroatischen Hochadeligen bevorzugten Agram⁴⁸ als Ort ihrer Grablege.

⁴⁴ Pavel KRÁL, Tod, Begräbnisse und Gräber des böhmischen Adels, In: Macht und Memoria, Mark Hengerer (Hg.), Köln 2005, S. 429 fff

⁴⁵ KRÁL, Tod, Begräbnisse und Gräber des böhmischen Adels, (zit. Anm. 44), S. 432 f

⁴⁶ ung. Nagyszombat, heute Trnava in der Slowakei

⁴⁷ ung. Kassa, heute Kosice in der Slowakei

⁴⁸ ung. Záhgráb, heute Zagreb in Kroatien.

4. Die Hofkirche in Innsbruck

4.a. Das Konzept des Grabmals

Über fast ein ganzes Jahrhundert hat sich die Entstehung des Grabdenkmals von Kaiser Maximilian I. (1459 – 1519) mit einer entsprechenden Kirche, für die Aufstellung des umfangreichen Programms des Denkmals, hingezogen. Bereits zu Lebzeiten plante Kaiser Maximilian ein reiches Grabdenkmal für sich. 1519 war er gestorben und König (Kaiser) Ferdinand I. (1503 – 1564) und Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (1529 – 1595) konnten erst 1584 als Testamentserfüller die Arbeiten für ihren Ahnen abschließen.

Das Grabdenkmal von Maximilian I. stellt nicht nur ein Grabdenkmal für den Verstorbenen dar, sondern ist als politisches Denkmal zu verstehen. Es handelt sich um ein politisches Testament in skulpturaler wie baulicher Form. Entgegen der Vorstellung des Kaisers ist das heutige Grabdenkmal nur als eine Minimalvariante zu seiner ursprünglichen Idee zu verstehen. Nach dem Willen Maximilians I. sollten 40 überlebensgroße, feuervergoldete Bronzen von seinen Ahnen sowie seinen Verwandten, deren Wappen zu führen er beanspruchte, gegossen werden, 100 Statuetten von Heiligen des Hauses Habsburg und dazu 34 Büsten römischer Kaiser.⁴⁹ Mit dem Augsburger Humanisten Conrad Peutinger (1465 – 1547), der ihn in historischen Fragen beriet, plante Kaiser Maximilian seine Grabstätte. 1502 wurde der Münchner Maler Gilg Seselschreiber nach Innsbruck berufen und man begann mit der Umsetzung des enormen Projekts. Bis zum Tod von Kaiser Maximilians I. waren erst elf der großen Statuen gegossen. Lediglich 28 dieser großen Statuen konnten schließlich fertiggestellt werden. Sie alle sind heute in der Hofkirche aufgestellt. Von den einhundert Statuetten der Heiligen des Hauses Habsburg sind 23 ausgeführt worden, welche ebenfalls in der Hofkirche zu finden sind. 21 von den geplanten 34 nach Münzbildern modellierten Büsten römischer Kaiser wurden nicht beim Grabmal aufgestellt, sondern sind im Antiquarium von Schloss Ambras untergebracht.⁵⁰

⁴⁹Dorothea DIEMER, Kaiser Maximilians Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche, In: Maximilian I. Der Kenotaph in der Hofkirche zu Innsbruck, Innsbruck 2004, S. 32

⁵⁰ Eine dieser 21 Büsten ist im Bayerischen Nationalmuseum in München ausgestellt.

Kaiser Maximilian I., der sich erstmals der neuen Medien, Buchdruck und Druckgraphik, zur Propagierung seiner Ideen bediente, versuchte seinen von ihm verstandenen Rechtsanspruch auf den Titel des Kaisers gegenüber dem französischen Hof zu untermauern. Zur Demonstration seiner kaiserlichen Vorrangstellung griff er auf die konstruierte geschichtliche Kontinuität, von der Antike bis in seine Gegenwart, zurück. In der Schrift *„Imperatorum Augustorum et tyrannorum quorundam Romani Imperii Gestrum annotatio“* wurde die Herrscherkontinuität von Cäsar bis Maximilian nachgezeichnet.⁵¹ Offensichtlich versuchte Maximilian I. diese Genealogie auf sein Grabdenkmal zu übertragen. Die imperiale Ikonografie für sein Grabmal beginnt somit gedanklich mit den 40 geplanten überlebensgroßen Bronzestatuen der Ahnen bei Cäsar (100 – 44 v. Chr.), dem Gründer des antiken Kaisertums. Weiters folgt Karl der Große (742 - 814) als der Erneuerer des Kaisertums im christlichen Kleid. Die zweite Wurzel der Berechtigung als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, stellen die Statuen des Ostgotenkönigs Theoderich (um 453 - 526) und des Merowingerkönigs Klodwig (gest. 511) dar. Danach folgt die eigene Ahnenreihe des Hauses Habsburg, zum Teil mit Gattinnen. Auch die Nebenlinien der Habsburger waren miteinbezogen. Als eigene Gruppe bildet die Familie Maximilians den Abschluss. Seine Schwester Kunigunde, die Gattin des Bayernherzogs Albrecht, durch die er bei den Reichsfürsten verankert blieb, seine Gemahlinnen Maria von Burgund und Maria Blanca Sforza von Mailand, die die Ansprüche im Westen sowie im Süden symbolisieren, sein Sohn Philipp der Schöne (1478 – 1506), der zusammen mit Juana der Erbe Spaniens wurde, und Tochter Margaretha, die die habsburgische Statthalterin Burgunds, nach dem frühen Tod ihres Bruders Philipp, wurde. Diese abschließende Figurengruppe soll auf den Anspruch eines neu gegründeten Imperiums von Maximilian hinweisen.⁵² Die Statuetten der Heiligen des Hauses Habsburg, einige davon waren Vorfahren aus dem Hause der Habsburger, bekräftigen die Stellung der Habsburger als Schutzherren der Christenheit und waren gegen die aufkeimende Gefahr der Türken zu verstehen. Das Grabdenkmal war also nicht nur zum Gedächtnis an die Person Kaiser Maximilians I. gedacht, sondern stellte vielmehr noch eine politische Propaganda dar.

⁵¹ Friedrich POLLEROSS, *Sonnenkönig und österreichische Sonne*, Wien/Köln/Graz 1987, S. 240

⁵² Erich EGG, *Die Hofkirche in Innsbruck*, Innsbruck/Wien/München 1974, S. 12

4.b. Vorbilder für Kaiser Maximilian I.

Mehrere Quellen sprechen davon, dass Maximilian geplant hatte, die Bronzefiguren im Feuer zu vergolden. Diese Idee könnte aus der Konkurrenz der Herrscherhäuser zueinander entsprungen sein. Als Karl VIII. von Frankreich 1498 starb, wurde ein Aufsehen erregendes Grabmal für den Chor von St. Denis errichtet. Leider wurde dieses Grabdenkmal bei der Französischen Revolution vollkommen zerstört. Es ist aber überliefert, dass die lebensgroße kniende Figur des Königs auf einer Tumba vergoldet war. Um 1500 plante Heinrich VII. von England ein Grabmal mit insgesamt 19 Figuren, die ebenfalls aus Bronze gegossen und vergoldet werden sollten. Dieses Vorhaben wurde aber nie ausgeführt und daher blieb es nur bei den gezeichneten Plänen des Architekten Guido Mazzoni, die man in die Jahre 1500 – 1506 datiert.⁵³

1515 starb König Ludwig XII. von Frankreich. Ihm und seiner Gemahlin Anne de Bretagne von Antoine wurde ein Grabmal in der Abteikirche von St. Denis errichtet. (Abb. 3.) Auch hier ist das Herrscherpaar kniend dargestellt. Der Sockel des Freigrabes ist mit einem Marmorrelief geschmückt, auf dem die Kriegstaten Ludwigs XII. in Italien dargestellt sind. Zum ersten Mal in der Geschichte wurden reale Kriegereignisse auf einem Herrschergrab dargestellt, wie sie dann auch auf dem Maximiliankenotaph zu sehen sind.

Das Grabmal Philipps des Guten (1434) in Brügge ist bereits von trauernden Figuren begleitet. (Abb. 4.) Beim Grabmal der Isabella von Bourbon (um 1465/78) in Antwerpen waren die Trauernden an dessen Flanken durch in Bronze gegossene historische Persönlichkeiten ersetzt worden.⁵⁴ Als weiterer Sepulkralbau steht das Marmorgrab Kaiser Friedrichs III. (1415 – 1493) im Stephansdom in Wien, das der Niederländer Nikolaus Gerhaert entwarf. (Abb. 5.) Es wurde 1467 begonnen und erst 1513 unter Maximilian I. vollendet. Es zeigt neben der liegenden Figur des Toten die Statuetten, trauernde Diakone und Patrone, an den Kanten des Hochgrabes. Diese 54 allgemeinen Heiligen als Patrone des Herrschers wurden von Maximilian I. offensichtlich auf die hundert Hausheiligen des Hauses Habsburg erweitert, die er für sein Grab vorsah. An

⁵³ DIEMER, Kaiser Maximilians Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche, (zit. Anm. 49), S. 40

⁵⁴ Die vier Statuen befinden sich heute im Rijksmuseum in Amsterdam, da das Grabmal bereits zerstört wurde.

den Kanten des Hochgrabes Kaiser Friedrichs III. befinden sich Reliefs, in denen die Gründungen von Klöstern durch Kaiser Friedrich III. dargestellt sind.⁵⁵

Diese Denkmäler und Pläne waren wahrscheinlich auch Maximilian I. bekannt und werden auch seine Planung beeinflusst haben.

Uneinigkeit herrscht in der Forschung, ob Maximilian I. selbst an eine Tumba gedacht hatte. Laut einer Mitteilung seines Beichtvaters Gregor Reisch sollte Maximilian ihm mündlich mitgeteilt haben, dass er außerordentlich schlicht, mit dem Unterkörper unter dem Altar, bestattet werden wolle, sodass der Zelebrant über seinem Herzen zu stehen käme. Diesem Wunsch ist man bei der Beisetzung in der Georgskirche in Wiener Neustadt nachgekommen.⁵⁶

Die Aufstellung eines Kenotaphs, wie sie in Innsbruck erfolgte, ist den Testamenten von Maximilian I. nicht zu entnehmen. So stellt sich die Frage, ob die Tradition der Zeit einen Kenotaph automatisch erforderte und dies daher nicht explizit genannt werden musste, oder ob Maximilian an eine andere Lösung gedacht hatte. Ferdinand I., der Erfüller des Testaments, gab 1527 den Auftrag, die Tumba mit aller ‚zierlichait‘ zu erstellen. Er dachte, dass der vorzeitige Tod den Kaiser an der Planung seiner Tumba gehindert hatte.⁵⁷ Ferdinand war also, acht Jahre nach dem Tod seines Großvaters, überzeugt, dass zu dieser Grabanlage eine Tumba gehöre. Zu erwähnen ist auch, dass Ferdinand I. bei der Planung im engen Kontakt mit dem Hofmaler seines Großvaters, Jörg Kölderer, stand, der möglicherweise die Pläne von Maximilian I. kannte. Es ist aber auch denkbar, dass ein Standbild Maximilians die Reihe der 40 Großskulpturen angeführt und somit eine ganz andere Aufstellung des Monumentes zugelassen hätte.⁵⁸

Dass Kaiser Maximilian nicht der Einzige war, der ein repräsentatives Grabdenkmal für sich erdachte, zeigen zwei Beispiele an anderen Orten zur gleichen Zeit. Von den Brüdern Jakob und Ulrich Fugger wurde in Augsburg im Jahre 1509 die Fuggerkapelle (Abb. 6.) in der Kirche der Karmeliter gestiftet.⁵⁹ Es

⁵⁵ EGG, Die Hofkirche in Innsbruck, (zit. Anm. 52), S. 10

⁵⁶ Thomas Ulrich SCHAUERTE, Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I., München/Berlin 2001, S. 37

⁵⁷ DIEMER, Kaiser Maximilians Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche, (zit. Anm. 49), S. 36

⁵⁸ SCHAUERTE, Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I., (zit. Anm. 56), S. 37

⁵⁹ Beim Vertrag wird der bereits drei Jahre verstorbene Georg Fugger als dritter Vertragspartner genannt, was die damalige Auffassung eines Toten als noch immer gültige Rechtspersönlichkeit zeigt.

handelt sich um eine bürgerliche Stiftung, da die Familie, die durch Bankgeschäfte und Handelsunternehmungen eine der reichsten Familien Europas war, erst später in den Adelsstand aufstieg. In der Stiftungsurkunde wird bereits von einer ‚sehr schönen Kapelle‘, die zu errichten sei, gesprochen und die mit einem über das übliche Maß hinausgehenden Aufwand auszustatten sei. Der damalige Konvent wurde verpflichtet, die in der Grabkapelle eingerichtete ‚*memoria*‘ zu erhalten und für die Ewigkeit die Ausstattung unverändert zu belassen.⁶⁰ Es entstand eine Kapelle von künstlerisch hoher Qualität, beeinflusst von der italienischen Renaissance. Die Fuggerkapelle ist mit einem vorwiegend theologisch ausgerichteten Bildprogramm ausgestattet. Hier wurde die Absicht verfolgt, durch die Begründung einer ‚*memoria*‘ in künstlerisch hervorragender Qualität das adelige Geschlecht zu stiften.⁶¹

Zur selben Zeit und mit der Idee der Grablege von Kaiser Maximilian I. noch näher verwandt ist die Grabmalplanung von Papst Julius II. Dieser übertraf in seinen genealogischen Ambitionen noch die des Kaisers Maximilian I. Papst Julius II. sah sich als ein neuer Julius Cäsar, wie es eine von ihm entworfene Münze zeigt und der nach eigener Propaganda von Aeneas, dem Ahnherrn Cäsars und Augustus, abstamme. Sein ganzes Wirken war auf dieses Programm bezogen. Somit kam der Planung seiner Grabkapelle eine besondere Bedeutung zu, die er ab 1505 für sich selbst konzipierte. Dieses Grabmal sollte von Michelangelo geschaffen werden. Von dem Entwurf blieben aber nur wenige Figuren erhalten beziehungsweise wurden nur wenige fertiggestellt, denn Papst Julius II. hatte knapp vor seinem Tod den Neubau von St. Peter beschlossen und plante die Aufstellung seines Grabmals im Hauptchor des Domes. Sein Nachfolger Papst Leo X. aus dem Geschlecht der Medici wollte jedoch den Chor der Hauptkirche der Christenheit zum Mausoleum seines Vorgängers und dessen Familie vereinnahmen lassen. Ein berühmter ‚Rest‘ dieses geplanten Grabmals stellt die Figur des Moses von Michelangelo in San Pietro in Vincoli dar.⁶²

⁶⁰ Otto Gerhard OEXLE, Adel, Memoria und kulturelles Gedächtnis, In: Les princes et l'histoire du XIVe au XVIIIe siècle, Chantal Grell (Hg), Bonn 1998, S. 344

⁶¹ ‚ebenda‘, S. 345 ff

⁶² ‚ebenda‘ S. 350 fff

4.c. Die Errichtung der Hofkirche in Innsbruck

Sosehr das Programm für das Grabmal von Maximilian I. klar war, so unklar blieb zunächst, wo es aufgestellt werden soll. Aus einem Auszug eines kaiserlichen Testaments aus dem Jahr 1514 erfahren wir, dass sich Kaiser Maximilian I. eine eigens errichtete Grabeskirche mit dazugehörigen Gebäuden eines Stiftes des St.-Georgs-Ritterorden, vorstellte. Als Ort nannte er Mondsee, wo im näheren Umkreis an verschiedenen Orten neun Spitäler errichtet werden sollten und so sein Totengedächtnis aufrechtzuerhalten sei. Möglicherweise war die Nähe der Wallfahrtskirche St. Wolfgang für diese Wahl ausschlaggebend, da der Kult um den hl. Wolfgang in dieser Zeit besonders ausgeprägt war. Aus seinem Testament geht aber nicht hervor, wie er sich die Aufstellung seines Figurenprogramms dachte.⁶³

In seinem letzten Testament vom Ende des Jahres 1518 bestimmte er, sein Grabmal vorläufig in der Georgskirche der Wiener Neustädter Burg zu errichten. In diesem Testament ordnete Maximilian auch an, dass seine Porträtfigur zwischen der seines Vaters Friedrich III. und Kaiser Karls des Großen zur Aufstellung gebracht werden sollte. Diese Beifügung in seinem Testament hat eine lange Diskussion bei Kunsthistorikern ausgelöst. Die Tatsache, dass Maximilian in seinen Schriften niemals die Errichtung einer Tumba für seine sterblichen Überreste angeführt hat, lässt auch die Möglichkeit offen, dass er selbst nie daran gedacht hatte, eine solche errichten zu lassen.⁶⁴

Maximilian verfügte aber auch, dass er in der Georgskirche in Wiener Neustadt nur so lange begraben sein sollte, bis seine eigentliche Grabstätte fertiggestellt sei. Ferdinand I., Enkel des verstorbenen Kaiser, wurde mit der Umsetzung des Testaments beauftragt. Er sandte Maximilians Hofmaler Jörg Kölderer nach Wien und Wiener Neustadt, um die Aufstellung des Figurenprogramms in dafür in Frage kommenden Kirchenräumen zu planen. Von einer im Testament geforderten Grabeskirche in der Gegend des Mondsees, war man vielleicht aus finanziellen Gründen abgerückt. Auch zur interimistischen Aufstellung der Bronzefiguren in Wiener Neustadt kam es nicht. Da die schweren Bronzefiguren in Mühlau gegossen worden waren, hätte es einerseits eines weiten Transports

⁶³ DIEMER, Kaiser Maximilians Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche, (zit. Anm. 49), S. 32

⁶⁴ ‚ebenda‘, S. 32

bedurft, und andererseits bestanden statische Bedenken bei einer Aufstellung in der Georgskapelle der Wiener Neustädter Burg.⁶⁵ Jörg Kölderer konnte weder in Wien noch in Wiener Neustadt einen befriedigenden Aufstellungsort in bestehenden Kirchen ausfindig machen.⁶⁶

Da Ferdinand I. bereits in seinen frühen Testamenten von 1532 und 1543 die Erbauung eines Stiftes mit Kirche und Kloster in Innsbruck in Aussicht gestellt hatte, verband er letztendlich den großväterlichen Testamentsauftrag mit dem Neubau der Kirche in Innsbruck. 1549 wurde mit dem Bau der Hofkirche und des neuen Stiftes vor der Hofburg und vor den Toren der damaligen Stadt Innsbruck begonnen.⁶⁷ 1564 waren die Kirche und das neue Stift vollendet.

⁶⁵ Maximilian I. erkannte bereits selbst dieses Problem bezüglich der Statik und schlug als Lösung, eine Aufhängung der Figuren mit Ketten an der Decke, vor

⁶⁶ DIEMER, Kaiser Maximilians Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche, (zit. Anm. 49), S. 36

⁶⁷ Damals in der Silbergasse, der heutigen Universitätsstraße

4.d. Beschreibung der Hofkirche

Die Hofkirche, (Abb. 38) entspricht im Wesentlichen noch heute dem Erscheinungsbild von damals. Dieser Bau einer nachklingenden Gotik mit Elementen aus der Renaissance, ist mit der Wahl der künstlerischen Kräfte durch Ferdinand I. zu erklären. Nach allgemeiner Meinung in der Literatur ließ sich Ferdinand I. die Pläne zur Innsbrucker Hofkirche von Andrea Crivelli aus Trient liefern, der wiederum einige Steinmetze aus Südtirol nach Innsbruck brachte. Die Bauausführung übergab Ferdinand I. jedoch dem Innsbrucker Steinmetz- und Maurermeister Niklas Turing den Jüngeren.⁶⁸ PETR FIDLER widerspricht in seinen Überlegungen dieser allgemein vertretenen Annahme, dass Andrea Crivelli der Architekt der Hofkirche sei. Andrea Crivelli hielt sich in der betreffenden Zeit der Planung zwar in Innsbruck auf, jedoch ist seine Tätigkeit nur in Urkunden für Bautätigkeiten in der Hofburg nachgewiesen.⁶⁹

Auch DOROTHEA DIEMER bezweifelt den Entwurf durch Andrea Crivelli. Sie führt an, dass 1555 der Maler Paul Dax nach Augsburg geschickt wurde, um die Heiligenkreuzkirche mit Gewölben, Pfeilern und Einbauten zu malen. Nachdem 1553 mit der Errichtung der Hofkirche begonnen wurde, machte man sich also erst zwei Jahre nach Baubeginn Gedanken über deren Einwölbung. Die Augsburger Kirche der Augustiner-Chorherren diente als Vorbild der Innsbrucker Hofkirche. Die Darstellung eines Kupferstichs von Johann Jakob Kraus aus dem Jahr 1680 (Abb. 8.) zeigt die Übereinstimmung des Gewölbes der Augsburger Heiligenkreuzkirche mit der früheren Einwölbung der Innsbrucker Hofkirche⁷⁰, wie man sie auf einem Kupferstich von Laurentius Strauch von 1614 (Abb. 7.) erkennen kann.⁷¹

Aus diesen Gegebenheiten ist nicht vorstellbar, dass Andrea Crivelli nach dem Vorbild der Augsburger Kirche gezeichnet hatte.⁷²

⁶⁸ Als dieser im Jahre 1158 verstarb, übernahm der Trienter Steinmetz Marco della Bolla die Bauleitung.

⁶⁹ Petr FIDLER, Die Hofkirche in Innsbruck. Das Kunstwerk als Ergebnis eines politischen Kampfes, In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XLI. Jahrgang 1987, Wien 1987, S.78

⁷⁰ Kurz vor 1700 wurde das Gewölbe mit barockem Stuck überzogen was den Raumeindruck verändert hat.

⁷¹ Erich EGG, Die Hofkirche in Innsbruck, S. 66

⁷² DIEMER, Kaiser Maximilians Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche,(zit. Anm. 49), S. 41

Auffällig ist auch die Tatsache, dass der Neubau der gezeichneten Grundstruktur von Jörg Kölderer entspricht, die dieser 1528 für die Aufstellung des Grabmals in der Georgskapelle in Wiener Neustadt entworfen hatte. (Abb. 9.) In der Mitte des Langhauses steht die Tumba. Zwischen den Pfeilern im Langhaus werden auf dem Fußboden die großen Bronzefiguren aufgereiht. Die Brüstung der Empore zwischen Schiff und Chor und der Empore auf der Nordseite dienen bei der Hofkirche als Aufstellungsort für die kleinen Statuetten der Heiligen. Dies entspricht der Aufstellungsseite wie sie in der Georgskapelle vorgesehen war. Die Innsbrucker Hofkirche ist, wie die Georgskirche in Wiener Neustadt, eine hohe Hallenkirche mit zweimal vier Pfeilern.⁷³ Auf Grund all dieser Entsprechungen schließt Dorothea Diemer auf eine Übertragung des Konzeptes von Jörg Kölderer auf die Planung der Hofkirche von Innsbruck und meint, Ferdinand I. selbst als Urheber dieser Pläne annehmen zu dürfen.⁷⁴ Wer schließlich der Urheber des ersten Entwurfs der Innsbrucker Hofkirche war, der nicht umgesetzt wurde, da sich im Lauf der Bautätigkeit durch rege Diskussion zwischen dem Herrscher und der Tiroler Regierung der Bau stark veränderte, ist heute nicht mehr nachweisbar. Es wäre auch möglich, dass der Architekt des unausgeführten Projekts am königlichen Hof in Prag zu suchen wäre.⁷⁵

Von außen betrachtet wirkt die Innsbrucker Hofkirche (Abb. 11.) noch sehr gotisch, mit ihren gestuften Strebepfeilern, den Fenstergesimsen, Sockeln und spitzbogigen Fenstern. Der schmälere, einschiffige, achteckig schließende Chor ist gegenüber dem dreischiffigen Hallenlanghaus etwas niedriger. Der westlich an den Chor angelehnte Turm, der im Unterbau quadratisch, im Oberbau achteckig ist, hat ein vorkragendes Glockengeschoß mit einer italienischen Kuppelhaube aus Kupfer und einer abschließenden Laterne. Die einfache Hauptfassade der Kirche im Norden, mit einem großen spitzbogigen Fenster in der Mitte, wird von einer Vorhalle nach italienischem Vorbild geschmückt. (Abb. 12). Auf zwei Säulen mit ionischen Kapitellen und auf zwei Wandpilastern ruht das Tonnengewölbe der Vorhalle. Das Hauptportal wird von zwei Halbsäulen mit geradem Gebälk und

⁷³ DIEMER, Kaiser Maximilians Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche, (zit. Anm. 49), S. 41

⁷⁴ Aus Quellen ist auch zu entnehmen, dass Ferdinand I. selbst mehrfach in den Bau eingegriffen hatte.

⁷⁵ FIDLER, Die Hofkirche in Innsbruck, (zit. Anm. 69), S. 84 f

darüber einem halbrunden Muschelbogen umrahmt. Das Portal selbst ist mehrfach gestuft und mit Rundbögen gestaltet.

Die Hofkirche ist eine dreischiffige Hallenkirche (Abb. 10.) mit nur wenig niedrigeren Seitenschiffen. Die weitgestellten runden Säulen des Mittelschiffes lassen die Kirche im Inneren (Abb. 13.) zu einem einheitlichen Raumgefühl verschmelzen. Diese hohen, schlanken Säulen sind aus rotem Marmor, wobei die ionischen Kapitelle und die achteckigen Sockel im Kontrast dazu aus weißem Marmor gefertigt sind. Das Langhaus besteht aus sechs Jochen, wobei auf beiden Seiten eine Empore eingesetzt ist. Eine davon im Norden, wo sich der Eingang zur Kirche befindet, und eine weitere Empore vor dem Chor im Süden. Diese Emporen wurden auf den gegenüberliegenden Seiten des Langhauses eingezogen. Dadurch konnte eine zentrale, auf den Kenotaph, der in der Mitte des Langhauses steht, ausgerichtete Raumwirkung erzielt werden. Die Emporen sind auch in das Programm der Aufstellung des Grabmales einbezogen, da sie mit den Statuetten der habsburgischen Heiligen versehen wurden.

Die glatt verputzten und architektonisch ungegliederten Seitenwände sind mit hohen spitzbogigen Fenstern durchbrochen. Der in der Breite dem Mittelschiff entsprechende Chor schließt im Süden in der Grundform eines Achteckes ab. Ursprünglich hatte das Gewölbe der Hofkirche ein Rippennetz, das dem der Heiligenkreuzkirche in Augsburg entsprach. Heute ist das Gewölbe mit Stuck, aus der Zeit des Barocks, geschmückt. Lediglich die beiden Emporen haben bis heute das ursprüngliche Netzrippengewölbe bewahrt.

Das Erscheinungsbild der Hofkirche entspricht einem Bau der ausgehenden Gotik mit einzelnen Elementen aus der Gedankenwelt der Renaissance. Es ist anzunehmen, dass der ursprüngliche Plan stärker der Renaissance verpflichtet gewesen wäre, da sich aus den Quellen die Ideen des Königs und späteren Kaisers Ferdinand I. zum Teil rekonstruieren lassen. Aus diesen geht hervor, dass Ferdinand I. für die Hofkirche ein Tonnengewölbe mit Stichkappen vorgesehen hatte, die Fassaden im Inneren der Kirche sowie im Außenbau sollten mit Pilaster- und Halbsäulen gegliedert werden und Rundbogenfenster oder Thermenfenster sollten für Licht in den Seitenschiffen sorgen. An der Schauseite war ein großes Rundfenster geplant, das einem großen spitzbogigen Fenster weichen musste. Farblich waren weiß getünchte Mauern im Innen- wie

im Außenbau vorgesehen, die durch Säulen, Pilaster, Bögen, Gesimse und Fensterumrahmungen aus grauem Sandstein belebt worden wären. Lediglich die Portale sollten nach ursprünglichen Plänen aus farbigem Marmor gefertigt werden.⁷⁶

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass das ursprüngliche Konzept Ferdinand I. stärker, dem damaligen moderneren Stil, der Renaissance, verpflichtet gewesen wäre. Dass diese Pläne aber nicht zur Ausführung gelangten, ist mit dem Widerstand der Tiroler Regierung zu begründen. Aus ursprünglich finanziellen Gründen wurde die Errichtung der Hofkirche abgelehnt.⁷⁷ Jedoch im Laufe der langen Bautätigkeit wurde der Plan der Kirche grundlegend verändert. Über die Innsbrucker Hofkirche wurde ein politischer Kampf zwischen Ferdinand I. und der Tiroler Landesregierung ausgetragen, der zum heutigen Erscheinungsbild der Hofkirche führte.⁷⁸

Letztendlich konnte die Hofkirche, als eine eigenständig errichtete Kirche zur Aufnahme des Figurenprogrammes und des Kenotaphs von Maximilian I., am 14. Februar 1563, in Anwesenheit Kaiser Ferdinands I. feierlich eingeweiht werden. Der Leichnam von Maximilian I. wurde nie in die Hofkirche überstellt und befindet sich noch heute unter dem Hauptaltar der Georgskapelle in Wiener Neustadt. Wieweit die ausgeführte Hofkirche der Idee von Kaiser Maximilian I. entspricht, ist nicht zu erörtern, da er über den zu errichtenden Bau keine Anweisungen hinterließ.

⁷⁶ FIDLER, Die Hofkirche in Innsbruck. (zit. Anm. 69), S. 84

⁷⁷ Ursprünglich wurde eine Aufstellung des maximilianischen Grabmals in der bestehenden Pfarrkirche vorgeschlagen.

⁷⁸ FIDLER, Die Hofkirche in Innsbruck, (zit. Anm. 69), S. 77 fff

5. Drei steirische Mausoleen

Nach dem Tod Kaiser Ferdinands I. (1503 – 1564) kam es in der Verfügung seines Testaments zur Teilung der österreichischen Erbländer unter seinen drei Söhnen. Der älteste, Maximilian, folgte dem Vater als Kaiser nach, ebenso ungarischer und als böhmischer König sowie als Erzherzog von Österreich ob und unter der Enns.

Der zweitälteste, Ferdinand, erhielt Tirol und die Vorlande, und an den Jüngsten, Karl, fielen die innerösterreichischen Länder. Die Steiermark, Kärnten, Krain, Görz und Gradiska, Triest, Habsburgisch-Istrien mit Rijeka und Habsburgisch-Friaul bildeten von 1564 bis 1619 einen selbstständigen Territorialstaat mit dem politischen Zentrum in der Residenzstadt Graz. Hauptaufgabe dieses ‚neuen Staates‘ war die Verteidigung der Südostgrenze des Heiligen Römischen Reichs und der nur 50 bis 150 Kilometer weiter östlich befindlichen Südostgrenze der habsburgischen Länder gegen die Expansionsbestrebungen des Osmanischen Reichs.⁷⁹

Nach den Erfahrungen der ersten Türkenbelagerung in Wien im Jahr 1529, wo die Befestigung der Stadt den neuen Kriegsgeräten nicht mehr standhalten konnte, wurden in den Dreißigerjahren des 16. Jahrhunderts italienische Architekten zum Ausbau der Befestigungsanlagen nach Österreich berufen. Bald kamen weitere Architekten, Bildhauer, Maler und Stuckateure und befruchteten die Kunstlandschaft Österreichs. Vor allem Italiener aus Oberitalien in der Nähe des Comer- und Luganer Sees, auch Comasken genannt, kamen in die neue Residenzstadt Graz und schufen bedeutende Bauwerke. Allen voran sei das Prunkgrabmal in der romanischen Basilika zu Seckau erwähnt, das Karl II. für sich und seine Familie als letzte Ruhestätte erwählte. Weitere eigenständige Memorialbauten aus dieser Zeit sind das Eggenberger Mausoleum in Ehrenhausen und das Grazer Mausoleum für Ferdinand II., die sich mit klarer Zeitfolge und Bezug aufeinander präsentieren.

⁷⁹ Thomas WINKELBAUER, Österreichische Geschichte, Ständefreiheit und Fürstenmacht, Teil 1, Wien 2003, S. 44

5.a. Mausoleum Erzherzog Karls II. von Innerösterreich

Die starke Verbundenheit des Erzherzogs zum katholischen Glauben mag der Grund zur Entscheidung gewesen sein, sich ein Mausoleum in der Abtei des Stiftes Seckau errichten zu lassen. Das Kloster in Seckau war Bischofssitz und Sitz der Diözese des Bistums, etwa 75 km von Graz entfernt in der Obersteiermark.

Die zwei vorderen Joche des nördlichen Seitenschiffs ließ der Landesherr Erzherzog Karl II. noch zu seinen Lebzeiten durch italienische Meister zur Begräbnisstätte umbauen und ausschmücken. Eigentlich ist der Begriff des Mausoleums im strengeren Sinne dabei nicht korrekt, geht man von einem freistehenden eigenständigen Gebäude aus. Der Begriff der Grabkapelle wäre im kunsthistorischen Kontext genauso möglich. In der Literatur spricht man allerdings immer vom Mausoleum des Erzherzogs Karl II. Da sich aber die Grabkapelle im nördlichen Seitenschiff über zwei Joche erstreckt und die Schrankenarchitektur zum Mittelschiff wie auch zum Seitenschiff in der romanischen Basilika im Stil der Renaissance bzw. des Frühbarocks ausgestaltet sind, erweckt die Kapelle den Eindruck eines eigenständigen Gebäudes innerhalb der Kirche (Abb. 14.). Das Mausoleum ist weiters durch fünf Stufen gegenüber dem Schiff erhöht und so wird dieser Eindruck noch verstärkt. Unterhalb des Mausoleums befindet sich die Fürstengruft, in der Karl II. und seine Kinder beigesetzt sind.

1587 wurde der Baumeister Alexander de Verda,⁸⁰ der aus Gandria am Luganer See stammte, von Erzherzog Karl II. mit dem Bau des Mausoleums beauftragt. Dieser leitete den Bau von 1587 bis 1589, weshalb das Gesamtkonzept des Mausoleums ihm zuzuschreiben ist. Auch die feingliedrige Schrankenarchitektur, die das Mausoleum eindrucksvoll von der romanischen Basilika abgrenzt und im Sinne der Spätrenaissance gestaltet ist, wird ebenfalls Alexander de Verda zugeschrieben (Abb. 16). Der strengen, feingliedrigen und durch farbliche

⁸⁰ Dessen Bruder Giovanni Antonia de Verda war bereits zuvor für den Befestigungsbau nach Graz geholt worden.

Vielfalt⁸¹ gestalteten Schrankenarchitektur steht die frühbarocke Dekoration in der Zone über den Schranken gegenüber, die dem Oberitaliener Sebastian Carlone, aus Scaria in der Nähe des Comer Sees, zugeschrieben wird.⁸² Dieser übernahm ab 1589 die Bauleitung, die er bis zum Abschluss der Arbeiten 1611 inne hatte.

Vor allem die reichhaltige Ausstattung des Mausoleums mit Stuckarbeiten ist Sebastian Carlone zuzuschreiben (Abb.17.). Das Kreuzratgewölbe mit rundem Mittelfeld ist zum Teil mit figuralem Stuck ausgeschmückt. Die Altarnische mit dem heiligen Petrus und dem heiligen Paulus sowie den musizierenden Engeln entsprechen der hohen plastischen Qualität, für die Sebastian Carlone bekannt war.⁸³

Insgesamt befinden sich 50 Ganzfiguren, 150 kleine Relieffiguren und über 60 Köpfe (noch ungeklärte allegorische Gestalten) am und im Bau des Mausoleums.

Der dritte am Mausoleum in Seckau tätige Künstler ist der Maler Theodoro Grisi (1536 – 1601) aus Mantua. Da die Malereien im Mausoleum in ihrer Qualität sehr ungleich sind, werden auch weitere Mitarbeiter vermutet, jedoch die Hauptgemälde werden Theodoro Grisi zugeschrieben.

Im Deckengemälde zunächst dem Altar ist in der Rundung Gottvater dargestellt, in den vier auslaufenden Feldern die triumphierende Kirche mit singenden und musizierenden Engelsscharen in lebhafter Bewegung. In den kleinen Seitenmedaillons sind Szenen aus dem Leben des Heilands festgehalten: rechts: 1. Bitte des phönizischen Weibes; 2. Speisung in der Wüste; 3. Heilung des Aussätzigen; 4. Heilung des Blinden; links: 5. Auferweckung des Lazarus; 6. Heilung des Besessenen; an der Altarseite: 7. Tochter des Jairus; 8. Sturm auf dem Meer; unterhalb der Fensterwand : 9. Hochzeit zu Kana; 10. Ankunft des Heiligen Geistes als herabschwebende Taube, die genau über dem Altarbild angebracht ist, wo die Verklärung Christi dargestellt ist. Hauptmotiv dieser Gruppe ist das Schriftwort: wie er umherzog, Wohltaten spendend (Apgesch. 10; 38). Dieses Wohltun führt zur Verklärung, die im Altarbild dargestellt ist.⁸⁴

⁸¹ Abwechslungsreiche Verwendung von weißem, rotem und schwarzem Marmor, wobei der weiße den Hauptteil der Fläche ausmacht

⁸² Benno ROTH, Das Habsburger-Mausoleum in der Seckauer Basilika, Seckau 1958, S. 14 ff

⁸³ DEHIO, Steiermark, S. 514

⁸⁴ ROTH, Das Habsburger-Mausoleum in der Seckauer Basilika, (zit. Anm. 82), S. 58

Die Verbindung zum wohltätigen Leben des Erzherzogs Karl II. soll die beabsichtigte Assoziation sein.

Im anderen Deckenbild ist die Himmelfahrt Marias dargestellt und entsprechend den Seitenmedaillons im östlichen Joch werden hier Szenen aus dem Leben Marias gezeigt.⁸⁵

Da die Erzherzogin Maria, Gemahlin von Karl II., beabsichtigte, ebenfalls in Seckau beigesetzt zu werden, bezieht sich diese Darstellung auf die erhoffte Erlösung durch die Gestalt Marias.

Im Inneren des Mausoleums befinden sich einige Reliefs am Eingangsportal und an den Pilastern der Längswand, die eine Fülle von religiösen, mythologischen und allegorischen Gestalten darstellen, die in Beziehung zum Tod stehen. Diese einzelnen Darstellungen wurden von Dr. BENNO ROTH gedeutet und dürften auf die einzelnen früh verstorbenen Kinder Karl II. Bezug nehmen.⁸⁶

Das Mausoleum Erzherzog Karls II. bildet den Beginn einer Reihe von zwei darauffolgenden Mausoleen in der Steiermark. Es ist eines von wenigen Bauwerken im Sinne der Spätrenaissance in Österreich. Vor allem die Dekoration weist jedoch bereits den Einfluss des Frühbarocks auf.

Die kunstgeschichtlich wertvolle Errichtung und Ausgestaltung des Mausoleums ist, neben dem Zeugnis für den katholischen Glauben, auch als Ausdruck eines neuen Territorialstaates der Habsburger-Linie zu verstehen.

Auch für das Mausoleum von Erzherzog Karl II. ist festzustellen, dass dieses, durch die Wahl der Materialien und durch die Modernität des Stiles aus seiner Zeit betrachtet, als außergewöhnliches Werk in den Vordergrund tritt und so den denkmalhaften Charakter unterstreicht. Es nimmt keinen Bezug auf den Rest der Kirche und tritt so stärker in den Vordergrund.

⁸⁵ 1. Offenbarung der Geburt Marias; 2. Joachim und Anna; 3. Marias Geburt; 4. Aufopferung im Tempel; 5. Maria Verkündigung; 6. Begrüßung der Elisabeth; 7. Darbringung Jesu im Tempel; 8. Flucht nach Ägypten; 9. Empfang des Heiligen Geistes; 10. Heimgang Marias

⁸⁶ ROTH, Das Habsburger Mausoleum in der Seckauer Basilika, (zit. Anm. 82), S. 62 ff

5.b. Das Mausoleum in Ehrenhausen

Mit der Übernahme der Regierung durch Erzherzog Karls Sohn Ferdinand (ab 1619 Kaiser Ferdinand II.) im Jahre 1596, wird der aus Lodi ⁸⁷ stammende Maler-Architekt Giovanni Pietro de Pomis (1569 – 1633) zum bestimmenden Künstler in der Steiermark. Sein architektonisches Hauptwerk ist dabei das Mausoleum für Kaiser Ferdinand II. in Graz (Abb. 32). Darüber hinaus ist seine Tätigkeit für die Grafen von Eggenberg bekannt.⁸⁸ Es wäre daher möglich, dass Pomis als Entwerfer (Urheber des Modells) für das 1609 begonnene Mausoleum des Ruprecht Freiherr von Eggenberg in Ehrenhausen in Frage kommt.⁸⁹ Es gilt als ein interessanter Vorläufer für das Mausoleum Kaiser Ferdinands II. in Graz.

Das Mausoleum in Ehrenhausen (Abb. 20) wurde von Ruprecht Freiherr von Eggenberg (gest.1611) für sich und alle katholischen Familienmitglieder in Offiziersrang vor 1609 in Auftrag gegeben. In seinem am 31. Mai 1609 ausgestellten Testament bestimmte Ruprecht von Eggenberg, dass er „zu Ehrenhausen in seiner angefangenen Kapelle am Schlossberg“ bestattet werde. Der Baumeister Johann Waldter sollte dieses Mausoleum nach einem Modell (möglicherweise von Pomis) errichten.⁹⁰

Südlich des Schlosses der Eggenberger in Ehrenhausen wurde auf einer künstlich angelegten Terrasse, die von einer Steinbalustrade eingefasst ist, das Mausoleum für Ruprecht von Eggenberg errichtet (Abb. 18.). Dadurch erhebt sich dieses Gebäude wie ein Monument über dem Markt von Ehrenhausen. Der Bau wurde im Jahre 1610 begonnen. Nach dem Tod Ruprechts wurde der Bau des Mausoleums von dessen Neffen General Wolff von Eggenberg fortgeführt. Nach dessen Tod 1615 blieb der Bau bis etwa 1680 unvollendet. Es wird angenommen, dass er nach dem ursprünglichen Entwurf unter Johann Christian von Eggenberg in den folgenden Jahren fertiggestellt wurde, sodass es im Jahre 1693 zur Weihe kam.

⁸⁷ Provinz in der Lombardei, Italien

⁸⁸ Für Johann Ulrich Eggenberg entwarf er 1611 die Fassade der Mariahilferkirche in Graz, in der die Grazer Linie der Eggenberger ihre Grabstätten hatten.

⁸⁹ Renate WAGNER-RIEGER, Die Baukunst des 16. Und 17. Jahrhunderts in Österreich, In: Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte Band XX, Wien 1966, S. 47

⁹⁰ Horst SCHWEIGERT, Die Pfarrkirche und das Eggenberger Mausoleum in Ehrenhausen, Christliche Kunststätten Österreichs, Nr. 294, Salzburg 1996, S. 17

An der Bauvollendung waren Künstler beteiligt, die am Hof der Grazer Eggenberger tätig waren: der 1687 in Ehrenhausen verstorbene Steinmetzmeister Johann Baptist Carlone, der Bildhauer Andreas Marx, die Stuckateure Alexander und Joseph Serenio und der Maler Hans Adam Weissenkircher. Die Annahme, dass Johann Bernhard Fischer von Erlach sowohl den Einbau des Kuppeloktogons als auch die Stuckdekorationen entworfen hätte (H. Egger und H. Sedlmayr), ist nach Ansicht von HORST SCHWEIGERT aus stilkritischen Gründen abzulehnen⁹¹, obwohl Johann Bernhard Fischer von Erlach in der Literatur genannt wird.

5.b.a. Die Außenansicht

Die Kapelle selbst ist, im Grundriss gesehen, überaus schlicht als Rechteck mit einem Mitteltambour und seitlichen Streben errichtet (Abb. 19.). Entscheidend ist die Schauseite zum Markt hin mit dem prächtig geschwungenen Rundgiebel, den seitlich, das Tor flankierenden heroischen Grabwächtern und dem Wappen und Fahnschmuck, die sich an der Portalfront befindet (Abb.20.). Die in die Breite gezogene, durch überschwere Gesimse und einen übermächtig ausladenden Giebel gedrückte Fassade widerspricht den Maßstäben der klassischen Proportionalität. Ebenso stehen die gigantischen Grabwächterplastiken auf hohen Sockeln zu beiden Seiten der Front im Kontrast zu den eher bescheidenen Ausmaßen des Portals. Mit den Sockeln sind diese Plastiken fast neun Meter hoch. (Abb. 22. & 23.) Ursprünglich hätten statt der Grabwächter zwei Obelisken aufgestellt werden sollen⁹². Diese beiden Grabwächter verkörpern mit ihrer Kriegsbekleidung und Ausrüstung antike Helden und bezeugen so die Gedankenwelt der Renaissance.

Die männlichen Hermen neben dem Eingangstor, die die Last der Architektur tragen müssen, sind durch ihre Kopfbedeckung als „Türken“ zu identifizieren und veranschaulichen die kriegerischen Taten des Feldherrn Ruprecht für den ‚wahren Glauben‘. Die Inschrifttafel über dem Portal in dem die Worte ‚*POST ONUS HONOS*‘ (‚Nach der Last die Ehre‘) zu lesen sind, spiegelt die Hoffnung

⁹¹ Horst SCHWEIGERT, Die Pfarrkirche und das Eggenberger Mausoleum in Ehrenhausen, (zit. Anm. 90) , S. 18

⁹² ‚ebenda‘, S. 20

für die Aufnahme in das ewige Leben im Jenseits des Feldherren wieder. (Abb. 25)).

Ein reichhaltiger Schmuck über dem Portal über dem Portal wird von zwei Genien gehaltenem Wappen bekrönt. Das Wappen des Feldherrn in einer Mandola versinnbildlichen die Apotheose des Helden. (Abb. 21.)

Am Fuße des Wappens steht schützend ein brüllender Löwe, der gleichzeitig den Mut und die Tapferkeit des Feldherrn versinnbildlicht. Die beiden Hunde, beklagen nicht nur den Tod des ehemaligen Heerführers, sie sind nach antikem Mythos auch Bewacher des Einganges in das Totenreich.⁹³

Auch das Fruchtgehänge weisen auf die Vergänglichkeit hin, wobei die Mohnkapsel als Symbol des Schlafes und die Weintraube als eucharistisches Symbol für das Blut Christi besonderen Symbolwert haben.⁹⁴

Über dem Wappen steigt ein Adler empor. Nach alter Überlieferung, und in der römischen Kunst oft dargestellt, trägt dieser die Seele des verstorbenen zu den Göttern. Auf dem Dachfirst, mit Bischofsstab und Buch, ist der hl. Rupert als Namenspatron dargestellt.

5.b.b. Der Innenraum

Der achteckige Tambour, der von vier kannelierten Säulen getragen wird, bricht im Zentrum den Rechtecksraum auf und leitet diesen in ein Oktogon über (Abb. 19). Dieses wird von einer nach oben geöffneten Kuppel überwölbt, bei der eine Laterne den Abschluss bildet, wodurch intensives Licht als Symbol überirdischen Lichtes in das Mausoleum eindringt (Abb. 27.)

Der gesamte Innenraum ist mit Stuckdekorationen ausgestattet, die von der Stuckateurfamilie Alexander und Joseph Serfnio in den Jahren 1688-1691 geschaffen wurde.⁹⁵

Die Säulen sind mit Weintrauben skulptiert, was die Hoffnung auf ein glückseliges Jenseits in der Nachfolge Christi gelesen werden kann.⁹⁶ (Abb. 28)

⁹³ FRODL, Die Sakralarchitektur des Grazer Hofkünstlers Giovanni Pietro de Pomis, (zit. Anm. 15), S.109 f

⁹⁴ SCHWEIGERT, Die Pfarrkirche und das Eggenberger Mausoleum in Ehrenhausen, (zit. Anm. 90), S. 20

⁹⁵ ‚ebenda‘, S. 20

⁹⁶ Manfred LUKER, Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991, S. 823

In der Nische über dem Eingang ist der Apostel Petrus als Vermittler in das Himmelreich dargestellt. Der Gewölbestuck in diesem Raumbereich zeigt Putten mit Weihwasserbehälter und Evangelienbuch, im Chorraum Putten mit Kelch und Patene.⁹⁷

Das von Hans Adam Weissenkircher 1691 gemalte Altarbild an der Ostwand zeigt die Madonna und den hl. Rupert, die den Sieg über die Türken bei Sissek erleben. Um dieses Gemälde sind Putten aus Stuck die eine Draperie zur Seite ziehen um so scheinbar den Blick auf das Altarbild frei zu machen.

Auf dem Gebälk der Kuppel sitzend vier Engeln aus Stuck die das Stundenglas, den Totenkopf sowie eine brennende und eine erloschene Fackel als Symbole des Todes halten. Auch die Früchte in den Körben im Kuppelbereich sind Zeichen der Vergänglichkeit. Viele weitere Engelgestalten im Kuppelraum weisen diesen als Himmelszone aus.

In der Mitte des Raumes befindet sich der Eingang zur Gruft. Dieses ist mit einem schmiedeeisernen Gitter abgeschlossen, dass jedoch den Besucher auf den Steinsarkophage von Ruprecht von Eggenberg blicken lässt.⁹⁸

⁹⁷ Patene = flache Schale zur Aufnahme der Hostie bei der Feier des Abendmahls bzw. der Eucharistie

⁹⁸ SCHWEIGERT, Die Pfarrkirche und das Eggenberger Mausoleum in Ehrenhausen, (zit. Anm. 90), S. 22

5.b.c. Warum läßt sich Ruprecht von Eggenberg ein eigenes Mausoleum errichten ?

An sich war die Grablege der Eggenberger seit Jahrhunderten die alte Pfarrkirche in Ehrenhausen. Viele Vorfahren Ruprechts, so auch seine Eltern, wurden bereits dort bestattet. Auch heute sind an der Westseite unter der Orgelepore die Epitaphe von Familienmitgliedern der Eggenberger zu besichtigen.

Wichtig scheint hierbei die religiöse Überzeugung Ruprechts von Eggenberg zu sein. Um 1580 hatte der Protestantismus in Österreich seinen Höhepunkt erreicht. Der Großteil des Adels war protestantisch. 1572 kam es unter Erzherzog Karl II. zur ersten steirischen Religionsparzifikation die dem Adel und seinen Angehörigen mündlich Gewissens- und Kultusfreiheit zusicherte. Da dem Adel in seiner Herrschaft Patronatsrecht über die Kirchen in seinem Gebiet zustand, war es leicht möglich, aus einer katholischen Kirche durch Einsetzen eines Prädikanten, diese nach dem protestantischen Glauben zu führen.⁹⁹ Die Angehörigen der Grazer Linie des Geschlechtes der Eggenberger waren zu dieser Zeit eifrige Protestanten. Erst Fürst Ulrich von Eggenberg, der aus der Grazer Linie stammte und vom Protestantismus zur katholischen Kirche konvertierte und so zu einem wichtigen Vertrauten von Kaiser Ferdinand II. wurde, vereinheitlichte die Eggenberger in der katholischen Ausrichtung.

Die Religionszugehörigkeit in dieser Zeit wird ein Grund für diesen eigenständigen Bau gewesen sein. Das Mausoleum stellt jedenfalls ein Grabdenkmal im Sinne der Gegenreformation dar. Dies wird durch das Testament Ruprechts von Eggenberg untermauert, in dem er festschrieb, dass lediglich katholische Nachfahren in seinem Mausoleum bestattet werden dürfen. Auch das Patronat durch die Heilige Jungfrau Maria neben dem heiligen Ruprecht unterstreicht die religiöse Ausrichtung des Mausoleums. Ruprecht von Eggenberg verfügte in seinem Testament, dass jährlich ein Requiem und ein Lobamt zu seinen Ehren abgehalten werden soll. So reiht sich das Mausoleum als Kultstätte zum Gedächtnis von Ruprecht, um so im katholischen Sinne durch rituelle Unterstützung seine Aufnahme im ewigen Leben zu finden.

⁹⁹ Karl VOCELKA, Geschichte Österreichs, München 2002, S. 110 ff

Die beherrschende Lage über dem Marktplatz von Ehrenhausen auf dem Hügel neben dem Schloss lässt das Mausoleum als Monument besonders zur Geltung kommen. Auch dieses Element stellt eine Verbindung zum Mausoleum Kaiser Ferdinands II. her, das als Krone von Graz bezeichnet wird, da es über der Dachlandschaft von Graz mit seiner Kuppel heraussticht.

Neben der Idee des Mahnmals für den katholischen Glauben ist das Monument natürlich ein persönliches Denkmal für den Feldherrn Ruprecht von Eggenberg. Durch die der Eingangsfassade flankierenden Heroen ist dem Betrachter klar, dass hier ein Feldherr seine letzte Ruhestätte gefunden hat. Auch die errungenen Siege über die Türken, die in den Sockeln dargestellt werden, sowie das Hauswappen und die neu in das Familienwappen aufgenommene bosnische Reiterfahne mit Arm und gezücktem Handschar¹⁰⁰ in einer Mandorla, die von zwei Engelsfiguren als Portalkrönung gehalten werden, würdigen die Person Ruprechts.

¹⁰⁰ Handschar = orientalische Waffe in der Art eines Messers

5.c. Das Mausoleum Kaiser Ferdinands II.

Nachdem Erzherzog Karl II. sein Mausoleum in der Basilika in Seckau errichtet hatte, entschied sich sein Sohn und Nachfolger Ferdinand II. für eine andere Grablege.

Bereits Karl II. holte im Jahre 1572 Jesuiten aus Rom nach Graz, um in den innerösterreichischen Ländern die Gegenreformation einzuleiten. 1577 übergab er die Hofkirche St. Ägidius in Graz dem Jesuitenorden. In weiterer Folge wurde unter Erzherzog Karl II. im Jahre 1585 die Grazer Universität gegründet. Erzherzog Karl II. führte die Gegenreformation ein, musste jedoch durch die ständige Bedrohung der Türken mit dem überwiegend protestantischen Adel Kompromisse schließen. Erst sein Sohn und späterer Kaiser, Ferdinand II., führte danach die Gegenreformation mit harten Sanktionen und letztendlich mit Waffengewalt zum Sieg.

Aus diesem Grund stand Ferdinand II. dem Jesuitenorden sehr nahe. So förderte er zum Beispiel den Aus- und Umbau der Jesuitenkirche auf einer Anhöhe von Graz (die früher ein wenig außerhalb der Stadt Graz lag).

Anstelle einer auf dem Friedhof, südlich der Ägidiuskirche, stehenden Katharinenkapelle ließ der junge Erzherzog Ferdinand auf diesem Areal eine Beerdigungsstätte errichten. Er beauftragte Giovanni Pietro de Pomis (der vermutlich für das Modell, nach dem das Mausoleum in Ehrenhausen errichtet wurde, verantwortlich war) im Jahr 1614 mit dem Bau seines Mausoleums. Nach dem Tod von Pietro de Pomis im Jahr 1633 wurde der Kirchenbau von Hofbaupolier Pietro Valnegro weitergeführt und 1638 im Äußeren vollendet.^{101 102}

Das Grundkonzept des Neubaus bestand aus einer Kirche und einem daran anschließenden Mausoleum.

Um dieses komplizierte Bauwerk zu verstehen, sollte der Grundriss zu Rate gezogen werden, wo man erkennen kann, dass die zwei sakralen Gebäude miteinander verbunden sind. (Abb. 30.)

Die, der heiligen Katharina geweihte Kirche mit einschiffigem Langhaus, Querschiff und Vierungskuppel, hat die Form eines Kreuzes. Das im Süden

¹⁰¹ Ein Jahr zuvor war Kaiser Ferdinand II. verstorben und in der unterirdischen Gruftkapelle bestattet worden.

¹⁰² Ulrich OCHERBAUER, Zur Innenrestaurierung des Mausoleums in Graz, Wien 1956, S. 110

anschließende ovale Gebäude ist das eigentliche Mausoleum. Das Patrozinium blieb dem Neubau erhalten und die heilige Katharina wurde die Patronin der neuen Kollegialskirche, deren Fassade direkt dem Jesuitenkolleg gegenübergestellt wurde.¹⁰³

Die besondere Wirkung und die Bezeichnung als Krone von Graz ist den Kuppeln des Mausoleums zu verdanken (Abb. 31.). Eine dieser Kuppeln krönt die Vierung der Kirche und eine weitere erhebt sich über dem angefügten eigentlichen Mausoleum. Ein hoher kreisrunder Turm, der in die Apsis der Katharinenkirche einschneidet, überragt das ganze Ensemble. Dieser und die beiden Kuppeln tragen die Reichsinsignien und den Reichsadler aus Kupferbronze an ihrem höchsten Punkt.

5.c.a. Die Westfassade der Katharinenkirche

Über einer Sockelzone erhebt sich das zweigeschossige Hauptgeschoss mit ionischen Dreiviertelsäulen vor Pilastern. Über dem Attikageschoss verbindet ein umspannender Segmentgiebel, dem ein Dreiecksgiebel eingeschrieben ist (Abb. 32.).

Die Grundgliederung ist dem Modell der Jesuitenkirche ‚Il Gesù‘ (1576 – 84) in Rom sehr ähnlich, doch die einzelnen Motive wurden im Sinne des Manierismus verändert. Die gesamte Portalanlage des Mausoleums wurde vertikal gestreckt und verliert so seine klassischen Proportionen. Als Krönung der Fassade lastet ein überschweres Gebälk mit gewaltigen Giebelfiguren anstelle von Nischenplastiken. Die mittlere Statue stellt die Patronin Katharina dar, die von zwei Engeln mit Lorbeerkränzen flankiert wird.¹⁰⁴

Dieses wuchtige Gebälk mit der Längsstreckung und den Pilastern lassen die wohl beabsichtigte Assoziation eines Triumphbogens aufkommen. Ein Triumphbogen für Kaiser Ferdinand II. als Sieger über das Ketzertum, für die Wiederherstellung des ‚wahren Glaubens‘, vergleichbar mit Katharinas Sieg über die Ungläubigen.

Auch das figürliche Programm der Fassade des Mausoleums ist im Sinne des katholischen Sieges zu verstehen. In den beiden oberen Nischen sind zwei

¹⁰³ Wilhelm STEINBÖCK, Die Domkirche zum hl. Ägidius, Graz 1989, S. 16

¹⁰⁴ Franz MEHLINGER, Knauers Kulturführer Österreich, Augsburg 1998, S. 124

Figuren aufgestellt, die in der Hand eine Märtyrerpalme tragen. Auf der linken Seite wird die Gemahlin des Kaisers Maximian dargestellt. Diese wurde durch die hl. Katharina bekehrt und auf Befehl des Kaisers enthauptet. Auf der rechten Seite ist ein Soldat zu erkennen. Er stellt Porphyros, den Feldherrn des Kaisers, der zum Christentum wechselte und ebenfalls ermordet wurde, dar.¹⁰⁵ Die Figuren der beiden unteren Nischen sind nicht mehr vorhanden.

Nicht weniger ungewöhnlich ist die Gestaltung und Anordnung der drei verschiedenartigen Kuppeln. Besonders die extrem schlanke Kuppel über dem Campanile lässt einen ungewöhnlichen Eindruck des ganzen Ensembles entstehen (Abb. 31.). Aufgrund der exponierten Lage des Mausoleums ist diese Dachlandschaft von weiten Teilen der Grazer Stadt zu sehen und wird daher auch als Krone von Graz bezeichnet.

5.c.b. Der Innenraum

Die Katharinenkirche und das im Süden anschließende Mausoleum wurden nach ihrer Errichtung nicht weitergeführt. Im Inneren blieben sowohl die Katharinenkirche als auch das Mausoleum unverputzt als Rohbau stehen (ähnlich dem Mausoleum von Ruprecht in Ehrenhausen).

Erst Kaiser Leopold I. (1640 – 1705) veranlasste im Jahre 1687 die Fertigstellung der Kollegienkirche und des Mausoleums. Die Stuckdekorationen am Tonnengewölbe des Langhauses und der Vierungskuppel sowie die üppigen Stuckdekorationen an der Kuppel der Grabkapelle dürften nach Entwürfen von Johann Bernhard Fischer von Erlach, der aus Graz stammte, ausgeführt worden sein.¹⁰⁶ Auch wenn der Entwurf nicht mehr vom ursprünglichen Bauherrn Ferdinand II. beeinflusst worden ist, so entspricht er doch dem Gesamtkonzept des Mausoleums. Das Programm der Ausstattung dient jedoch der Glorifikation der Taten und Türkensiege des Kaisers Leopold I., in dessen Regierungszeit die Fertigstellung der Kirche fällt, und des Hauses Habsburg im Allgemeinen. Kirchliche Themen sind auf die Ausmalung der Kuppel (Verherrlichung des Namens Jesu) und der Apsiswölbung (Vermählung der hl. Katharina) beschränkt.

¹⁰⁵ Franz FREIHERR, Die Grazer Domkirche und das Mausoleum Ferdinands II., Graz 1915, S. 76

¹⁰⁶ ‚ebenda‘, S. 78

Im Tonnengewölbe des Langhauses ist im zentralen Hauptgemälde die Befreiung Wiens von der türkischen Belagerung von 1683 durch ein Entsatzheer dargestellt. Die übrigen Bildthemen, auch im Querhaus und in der Vierung, sind eigentümliche versinnbildlichte Andeutungen von Ereignissen, Legenden und Parolen des kaiserlichen Hauses.¹⁰⁷ In der Vierung geht die Stuckierung über eine rein dekorative Funktion hinaus. Hier ist bereits der innovative Geist Fischer von Erlachs zu erkennen. (Abb. 33.) Auf dem untersten Ring der Kuppeltrommel sind von Engeln gehalten vier große Wappen angebracht. Dazwischen sind vier halbreliiefierte Kaiserbüsten gesetzt. Auf diesem unteren Ring stützen acht mächtige vollplastische Atlanten den mittleren Ring des Tambours, über dem wiederum acht Kaiserporträts in den Achsen der Atlanten zu sehen sind. Diese Kaiserbüsten sind mit Lorbeer umkränzt und über ihren Köpfen schwebt je ein Adler. Zwischen den Kaiserbüsten sind Fenster eingesetzt. In den Feldern zwischen den Atlanten im Tambour und den Pendentifs erläutern allegorische Szenen die auf Bändern geschriebenen Wahlsprüche der jeweiligen Kaiser.¹⁰⁸

Die Ausschmückung der elliptischen Kuppel der Grabkapelle wurde 1688 begonnen und 1695 abgeschlossen. Am Kuppelkranz der Grabkapelle werden die Tugenden und Taten Kaiser Ferdinands II. dargestellt. Der Kaiser, als Gegenreformer, wird von Minerva, der Wahrheit und dem Symbol der Zeit (Chronos) unterstützt, Häresien¹⁰⁹ werden in die Tiefe gestürzt. Immer wieder kniet Ferdinand vor dem Kreuz, an seiner Seite auch der Papst, und die Allegorie des Protestantismus tritt auf die päpstliche Bulle, darüber das Gnadenbild aus der Kirche Maria Hilf.¹¹⁰

Alle diese Szenen zeigen den Kaiser als den großen Gegenreformer und den Sieger über den Protestantismus. Der Bildinhalt der Grabekuppel ist auf das Leben und die Auferstehung Christi bezogen.

¹⁰⁷ OCHERBAUER, Zur Innenrestaurierung des Mausoleums in Graz, (zit. Anm. 102), S. 111 f

¹⁰⁸ ebenda', S. 114 f

¹⁰⁹ Häresien = Ketzer

¹¹⁰ STEINBÖCK, Die Domkirche zum hl. Ägidius, (zit. Anm. 103), S. 24

5.c.c. Der Gruftraum im Untergeschoss des Mausoleums

Dieser wurde bereits unter der Leitung des Architekten Giovanni Pietro de Pomis fertiggestellt. Die Dekorationen an den Wänden sowie an der Kuppel wurden um 1640 ausgeführt und Matthias Camin zugeschrieben. Auf der linken Seite der Gruft befindet sich das einfache Grab des Kaisers. Obwohl Kaiser Ferdinand II., nachdem er nach Wien berufen wurde, zu Lebzeiten nur noch einmal in Graz war, verfügte er testamentarisch seine Bestattung in dieser Gruft. In diesem Testament bestimmte er auch, dass sein Herz in einem vergoldeten Gefäß in dem von seiner Mutter, Erzherzogin Maria von Bayern, gegründeten Klarissinnenkloster im Paradies bei Judenburg beigesetzt werde. Doch als dieses Kloster durch Kaiser Josef II. aufgehoben wurde, übertrug man den großen, aus rotem Marmor geschaffenen Sarkophag mit den liegenden Figuren Erzherzog Karls II. und Marias von Bayern in diese Gruft. Die späteren Habsburger wurden nunmehr in der Kaisergruft in Wien bei den Kapuzinern bestattet.

6. Die Pfarrkirche von Murstetten

Die Pfarrkirche von Murstetten, nordöstlich von Böheimkirchen, im heutigen politischen Bezirk von St. Pölten, ist ein seltenes Beispiel einer aus dem frühen 17. Jahrhundert erhaltenen protestantischen Kirche. Die Kirche wurde in doppelter Funktion als Pfarrkirche sowie als Grablege für das Geschlecht der Althans konzipiert. Diese Doppelfunktion wurde, und das ist das Ungewöhnliche an diesem Bauwerk, durch die Architektur am Außenbau sichtbar gemacht. (Abb. 90)

Nachdem Christoph v. Althan(n) 1542 die Herrschaft und die zugehörige Pfarre übernommen hatte, ließ er den seit 1529 heruntergekommenen Vorgängerbau notdürftig überdachen. Die Neuherrschaft wurde durch die Errichtung des Schlosses Goldberg um 1580 manifestiert.¹¹¹ Dadurch geriet Murstetten zum Herrschaftsmittelpunkt der Familie Althann in Niederösterreich. Im Anschluss an die Fertigstellung des Schlosses wurde die Pfarrkirche durch Quintin v. Althan, der als eifriger Protestant beschrieben wurde, neu errichtet. 1616/1617 ließ er an der Stelle des desolaten Vorgängerbaus die neue Patronatskirche bauen.¹¹²

Die Kirche in Murstetten besteht aus einem kreuzratgewölbten Saallanghaus und einem kreisrunden Chor, der lediglich durch einen Triumphbogen zum Langhaus geöffnet ist.¹¹³ Dem im Langhaus befindlichen Besucher wird nur ein ausschnittthafter Blick in den Chor gewährt. Der sechsteilig gewölbte Chor, der im äußeren Durchmesser nahezu dieselbe Breite wie das Langhaus (Abb. 91) hat, ist durch drei Stufen gegenüber diesem erhöht. Der Triumphbogen zwischen dem Langhaus und dem Chor, ist in Bodenniveau an die zwei Meter stark und verjüngt sich nach oben. Da dieser stark heruntergezogen ist, entsteht ein tunnelartiger Durchgang. Dadurch wirkt der Chor auch im Inneren abgeschieden.

Ursprünglich wurde die ungewöhnliche Lösung des runden Chores durch einen Vorgängerbau erklärt. Man vermutete einen mittelalterlichen Karner an jener Stelle, der in den Neubau integriert worden war. Diese Annahme wurde bei der Restaurierung von 1982 wiederlegt. Der Chor ist einheitlich, so wie das Langhaus

¹¹¹ Dieses Schloss wurde 1809 durch die Truppen der Franzosen zerstört.

¹¹² Renate HOLZSCHUH - HOFER, Studien zur Sakralarchitektur des 16. u. beginnenden 17. Jahrhunderts in Niederösterreich, Dissertation Wien 1984, S. 130 f

¹¹³ Artur ROSENAUER, Spätmittelalter und Renaissance, München 2003, S. 297 f

aus Ziegeln gemauert. Somit wurde der Chor, ebenso wie das Langhaus, 1616/17 errichtet. Auch die Fensterstöcke sind nicht nachträglich eingelassen, sondern in einem Verband mit dem Ziegelmauerwerk.¹¹⁴

Der kreisrunde Chor lässt sich vielmehr als ein von der Kirche ein wenig abgesetztes Mausoleum erklären. Die Funktion dessen wird, durch die Tatsache, dass sich unter dem Chor die Familiengruft befindet und durch die Aufstellung von drei Epitaphe im Chor, erklärbar.

Das heutige Erscheinungsbild entspricht nicht dem ursprünglichen Bauzustand. Das Aussehen der Pfarrkirche von Murstetten ist am Beginn des 19. Jahrhundert erheblich verändert worden. Die Kirche wurde, wie das nahegelegene Schloss der Familie Althanns, durch den Franzoseneinfall 1809 schwer beschädigt. Ursprünglich besaß der Bau einen Rundturm über dem Chor, der zirka 6 Meter das Dachgesimse überragte. Dieser wurde mit einer Kuppel bekrönt. Da die Kirche 1809 in Brand geraten war, stürzte diese Kuppel ein. Bei der Wiederherstellung der Kirche im Jahre 1810 heißt es in einem Kostenvorschlag: *„Bey dieser Pfarrkirche steht über dem Hochaltare, ausser dem Glockenthurme, noch ein runder, ganz entbehrlicher Thurm, welcher vormals eine kostspielige Kuppel hatte, und solcher zu gar keinem Gebrauch dasteht. Das Mauerwerk dieses Thurmes wäre bis auf das Hauptgesimse des Kirchengebäudes abzutragen, und in der Verbindung mit dem Kirchendachstuhl aufzuführen und herzustellen. Die Abtragung dieses entbehrlichen Thurmes messet von dem Hauptgesims des Kirchendaches in die Höhe 4 ½ Klafter, im Umfang der Länge nach 14 Klafter, und an Mauerdicke 3 Schuh.“*¹¹⁵

Nachdem die Renovierung am Beginn des 19. Jahrhunderts gemäß diesem Vorschlag umgesetzt wurde, ist heute nur noch der Rest dieses Chorturmes zu sehen. In der ursprünglichen Außenansicht war der Chor durch den darüber befindlichen Turm und seinen Grundriss als Dreiviertelkreis vom Langhaus stark abgesetzt. Der Westturm wurde 1816 in seiner heutigen Gestalt neu erbaut.

¹¹⁴ HOLZSCHUH HOFER, Studien zur Sakralarchitektur des 16. u. beginnenden 17. Jahrhunderts in Niederösterreich, (zit. Anm. 112), S. 79

¹¹⁵ ‚ebenda‘, S. 78

Aufgrund von früheren Beschreibungen war der Glockenturm im Westen bescheidener ausgeführt und wurde vom Rundturm im Osten überragt.¹¹⁶

In Murstetten wurde durch diese außergewöhnliche Lösung, der Typus eines Mausoleums als Zentralbau mit der Pfarrkirche verknüpft und durch die Gestaltung des Chores als überragenden Rundturm, in der Außenansicht deutlich zum Ausdruck gebracht. In diesem Fall wurde nicht, wie bei anderen Kirchen oft üblich, das ganze Gebäude als Gehäuse des Grabmales deklariert, sondern den beiden Funktionen (Kirche/Mausoleum) jeweils ein eigener Baukörper (Kirche/Mausoleum) zugeordnet.¹¹⁷

Nicht nur außen, sondern auch im Innenraum ist das Presbyterium als gesonderter Bauteil behandelt. Aus keinem Blickpunkt des Langhauses ist der Chor in der gesamten Höhe und Breite erfassbar. Der Triumphbogen, der das Langhaus mit dem Chor trennt, ist reich mit Totenschildern bestückt.¹¹⁸ Die drei 1578 datierten Epitaphe der Familie Althann, die vor dem Kirchenbau von dem Bildhauer Alexander Colin oder zumindest aus dessen Umkreis angefertigt wurden, bildeten einst ein zusammengehöriges Ensemble und waren vermutlich, vom Langhaus aus sichtbar, im Chor über der Gruft aufgestellt.¹¹⁹

Um die Pfarrkirche als sakralen Bau in Erscheinung treten zu lassen, wurden gotische Formen verwendet. Die Kirche wurde mit zweibahnigen nachgotischen Maßwerksfenstern im Chor, sowie dreibahnigen Maßwerksfenster im Langhaus ausgestattet.¹²⁰ In der Sakralarchitektur des deutschsprachigen und böhmischen Raumes wurden bis ins 17. Jahrhundert gotische Formen verwendet, die als spezifisch kirchliche Formen den Bau als sakral auswiesen. Besonders das Wölben mit Rippen galt als die ‚kirchliche Manier‘.¹²¹

Pfarrkirchen wurden im 16. sowie im 17. Jahrhundert oft als herrschaftliche Begräbnisstätten durch ihre Patronatsherren angesehen. In der frühen Neuzeit waren die Kirchen, ausgehend von der Krise des Glaubens, allgemein in einem

¹¹⁶ HOLZSCHUH - HOFER, Studien zur Sakralarchitektur des 16. u. beginnenden 17. Jahrhunderts in Niederösterreich, (zit. Anm. 112), S. 79

¹¹⁷ ROSENAUER, Spätmittelalter und Renaissance, (zit. Anm. 113), S. 298

¹¹⁸ HOLZSCHUH – HOFER, Studien zur Sakralarchitektur, (zit. Anm. 112), S. 79

¹¹⁹ Diese drei Epitaphe sind heute an unterschiedlichen Plätzen in der Kirche aufgestellt.

¹²⁰ ROSENAUER, Spätmittelalter und Renaissance, (zit. Anm. 113), S. 298

¹²¹ HOLZSCHUH – HOFER, Studien zur Sakralarchitektur, (zit. Anm. 112), S.26

schlechten Zustand. Es kam zu wenigen Neubauten. Nur bei Neuerrichtungen von Schlossanlagen kam es zu kirchlichen Neubauten, wie es auch in Murstetten der Fall war. Die erweiterte Funktion einer Pfarrkirche als Begräbnisstätte für ihren Patronatsherrn ist üblicher Weise nicht am Außenbau zu erkennen. Hier nimmt die Pfarrkirche von Murstetten in der Bauweise der frühen Neuzeit eine Sonderstellung ein.

7. Die Jesuitenkirche oder Universitätskirche in Wien

Claudius Jajus, der spätere Leiter der Wiener Jesuiten, machte Erzherzog Ferdinand I. (1503 – 1564) durch Vorlesungen an der Universität Ingolstadt auf sich und seinen Orden, die Gesellschaft Jesu, aufmerksam. Er forderte eine Beteiligung der Jesuiten am Wiederaufbau der theologischen Studien an der Wiener Universität. Beim Zusammentreffen von Erzherzog Ferdinand I. und Claudius Jajus am Augsburger Reichstag (1550) beauftragte der Erzherzog die Jesuiten, sich des österreichischen Bildungswesens anzunehmen und in Wien ein Priesterkolleg zu gründen. Dem Landesherrn ging es auch darum, seine Herrschaft, die auf dem katholischen Glauben beruhte, zu konsolidieren.¹²² Bald darauf trafen die ersten Ordensbrüder der Jesuiten ein und Ferdinand I. wies ihnen in der Nähe der Universität, als vorläufiges Domizil, einen herabgekommenen Nebentrakt des Dominikanerklosters zu. Kaiser Ferdinand II., der bereits in seiner Geburtsstadt Graz 1614 eine Kollegialskirche für die Jesuiten, mit einem darin integrierten Mausoleum für sich, in Auftrag gegeben hatte und in guter Beziehung mit dem Orden stand,¹²³ gliederte im Jahr 1622 das Jesuitenkolleg in die Universität ein.¹²⁴ Die Jesuiten waren nun Herren über die Universität und das Gebäude sollte erneuert werden. An der Stelle des alten Collegium Archiducale und mehrerer Bursen und Bürgerhäuser sollte die Gesellschaft Jesu im Auftrag des Kaisers das Collegium Academicum Viennense, gleichsam als ein Zeichen der siegreichen Gegenreform, erbauen. Die mittelalterliche Bausubstanz wurde abgerissen und Straßenverläufe verändert. Im Norden eines großzügig angelegten Platzes wurde die Universitätskirche errichtet. Im Osten des Platzes wurde das Kollegsgebäude und weiters noch ein Schulgebäude, ein Theatergebäude sowie Stallungen erbaut. Der Platz vor der Kirche sollte als allgemeiner Kommunikationsraum dienen.¹²⁵ Natürlich war der Platz vor der Kirche auch wichtig, damit die Kirchenfassade ihre Wirkung entfalten konnte. (Abb. 36.) Die Universitätskirche wurde ab 1624 errichtet und sieben Jahre später eingeweiht.

¹²² Kurt MÜHLBERGER, Universität und Jesuitenkolleg in Wien, In: Jesuiten in Wien, Herbert Karner (Hg.), Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2003, S. 23

¹²³ Ein Jesuit war auch Beichtvater von Kaiser Ferdinand II.

¹²⁴ ‚ebenda‘, S. 26 f

¹²⁵ ‚ebenda‘, S. 29 f

Der Stifter und Bauherr der Wiener Jesuitenkirche, Kaiser Ferdinand II., nahm am 1. August 1624 eigenhändig die Grundsteinlegung vor.¹²⁶ Da der Orden sich zum asketischen Ideal der Armut bekennt, war er für Neubauten auf großzügige Mäzene angewiesen. Für den Neubau der Universität fanden die Jesuiten einen solchen in der Person des Kaisers. Als Gegenleistung für diese Unterstützung kann die Überlassung der Kirchenfassade für Propagandazwecke des Kaisers verstanden werden.

Das Erscheinungsbild der Hauptfassade ist als ungewöhnlich zu bezeichnen. (Abb. 31.) Über drei Geschosse dominiert die recht wuchtige horizontale Gliederung. Obwohl seichte Pilaster in den einzelnen Geschossen aufeinander abgestimmt sind und somit die ganze Fassade hindurch eine vertikale Linie bilden, werden sie mehr als gliederndes Element der horizontalen Felder erlebt. Sie werden wegen ihrer geringen Tiefe als dekoratives Element der Gesamtfassade wahrgenommen und tragen nichts zur Schichtung der Wandachse bei, wie man sich es für die Zeit des frühen Barocks erwarten würde. Jedoch die Form der Pilaster zeigt eine aufsteigende Wertigkeit der Geschosse in der Fassade. Im Erdgeschoss sind sie toskanisch, im ersten Obergeschoss ionisch und im nächsten Geschoss schließlich korinthisch ausgeformt. Die ganze Fassade ist mit einem gleichmäßigen Netzwerk von Fenster- und Nischenädikulen überzogen und betont so das Flächenhafte der Fassade. Das durchgehende Gebälk und Gesimse betonen das horizontale Element der Fassade. Die beiden unteren Geschosse werden somit als horizontale Felder erlebt. Obwohl das Rasterschema im dritten Geschoss seine Fortsetzung findet, ist es vom zuvor beschriebenen Gleichklang deutlich abgesetzt. Da die Gliederung von den beiden darunterliegenden Geschossen durch die selbstständigen Körper der beiden Türme und der großen zentralen Ädikula aufgelöst wird, wird dieses Geschoss als unabhängige Einheit wahrgenommen. Warum der uns heute unbekannte Architekt der Universitätskirche zu dieser Lösung gelangte, wird in der Literatur verschiedenartig interpretiert. Es wird die Meinung vertreten, dass der Orden der Jesuiten sich der jeweils vorherrschenden Bautradition anpasste und lediglich Elemente römisch geformter Fassaden in die

¹²⁶ Kurt MÜHLBERGER, Universität und Jesuitenkolleg in Wien , (zit. Anm. 122), S. 32

jeweiligen regionalen Baukulturen einfügt.¹²⁷ Ein architektonischer Fremdkörper sollte in der städtebaulichen Situation Wiens um 1625/30 bewusst vermieden werden. HERBERT KARNER sieht die eigenwillige Lösung der Fassade in der Absicht der Fassade als Trophäum begründet. Sieht man die einzelnen Motive der Fassade als Gesamtes, so erkennt man die programmatische Absicht dahinter. Die Gestaltung der Schauwand ist einem ikonographischen Programm unterworfen und führt offensichtlich zur Konsequenz einer flachen und somit erzählerischen Fassade.¹²⁸ Demnach soll der Bau als ‚Trophäe‘ des kaiserlichen Sieges über die protestantischen Häretiker aufgefasst werden, den der Kaiser der Jungfrau Maria und den Jesuitenheiligen Ignaz und Franz Xaver widmet. Mit einer langen Widmung, die sich über den Fries beider Hauptgeschosse in einem Inschriftenband erstreckt, wird die politische Dimension, die hinter dem Bau der Kirche steckt, offenbart. (DEO VICTORI TRIUMPHATORI OPT. MAX TROPHAEUM HOC IN MEMORIAM B. VIRGINIS MARIAE SSQ. IGNATII ET FRANCISCI XAVERI FERDINANDUS II. IMPERATOR STATUIT MDCXXVII.)¹²⁹

Diese Inschrift erinnert an die wenige Jahre zuvor siegreich geschlagene Schlacht am Weißen Berg, bei der dem Kaiser in der katholischen Sache ein wichtiger Sieg über die Protestanten gelang. Somit wurde die Fassade der Jesuitenkirche von Kaiser Ferdinand II. als monumentales Siegeszeichen für die Schlacht am Weißen Berg eingesetzt. Das kaiserliche Wappen an prominenter Stelle gleich über dem Haupteingang unterstreicht die weltliche Dimension der Fassade. Die Jesuitenembleme hingegen sind unscheinbar in den ionischen Kapitellen der Pilasterordnung eingefügt. Im zweiten Geschoss, in dem die Statuen angebracht wurden, repräsentieren vier Statuen in der oberen Ädikulareihe wiederum indirekt das Kaiserhaus. Dargestellt sind der hl. Josef als Patron des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation sowie der hl. Leopold als Patron Österreichs, die die staatspolitische Idee des Reiches von Ferdinand II. repräsentieren. Die beiden weiblichen Figuren, die hl. Barbara und die hl.

¹²⁷ Corradino CORRADI, Wiener Michaelerplatz, Passagen Verlag, Wien 1999, S.38 fff

¹²⁸ Herbert KARNER, Die drei Wiener Bauanlagen der Jesuiten: Topographie und Wirkung In: Jesuiten in Wien, Herbert KARNER (Hg.)Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2003, S. 52 f

¹²⁹ Petr FIDLER, Zum Mäzenatentum und zur Bautypologie der mitteleuropäischen Jesuitenarchitektur, S. 212 f

Katharina, repräsentieren die vom Kaiser erneuerte Universität. In der unteren Ädikulareihe des Obergeschosses verkörpern die Ordensheiligen Ignatius von Loyola und Franz Xaver die Gesellschaft Jesu und stehen somit in Verbindung mit dem Verwalter der Kirche.¹³⁰

Ob dieses Programm, wie es sich uns heute noch präsentiert, wird auch tatsächlich auf Ferdinand II. zurückzuführen ist, ist nicht ganz geklärt. Da die Nachrichten aus der Bauzeit ab 1624 sehr spärlich sind, gibt es kein Dokument über die ursprüngliche Ausstattung der Fassade oder eine Beschreibung des Fassadenprogrammes. Die Originalität der Inschrift wurde aus epigraphischer Sicht für die Entstehungsjahre bestätigt. Es ist aber dokumentiert, dass am Beginn des 18. Jahrhunderts nicht nur die Umgestaltung durch Andrea Pozzo im Inneren der Kirche stattgefunden hat, es wird 1703 auch von einer Neufassung der Fassade berichtet. In den Jahresberichten des Ordens wird von Arbeiten an den Türmen berichtet sowie einer Ausschmückung der Fassade mit sechs Statuen aus weißem Stein. Somit stellt sich die Frage, ob ursprünglich die Fassade mit Statuen geschmückt war. Hat es diese jedoch gegeben, so bleibt es weiters ungewiss, ob sie demselben ikonographischen Programm, wie oben beschrieben wurde, gefolgt sind. Zu betonen ist jedoch, dass der hl. Josef erst ab 1676 als Patron des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nationen galt und der hl. Leopold erst ab 1663 als Landespatron Österreichs geführt wurde.¹³¹ Die beiden Statuen der Jesuitenheiligen, die im Zusammenhang mit dem Orden zu verstehen sind, stammen jedoch erst aus dem 18. Jahrhundert. Es ist nicht belegt, ob und wie die beiden Nischen im Jahr 1627 besetzt waren¹³². Die Figuren der Jesuitenheiligen entstanden um 1730 und können daher nicht mit den anderen Figuren zur gleichen Zeit entstanden sein. Demzufolge muss die Fassade im 18. Jahrhundert ein weiteres Mal verändert worden sein. Zumindest die beiden Jesuitenheiligen wurden zugefügt oder ausgetauscht.¹³³ Trotz memoraler Funktion, die zumindest während der Zeit der Errichtung in der Inschrift der Fassade gegeben war, wurde die Universitätskirche nicht in der innovativsten Architektur ihrer Zeit geschaffen. Der Gliederungsraster ist nur

¹³⁰ FIDLER, Zum Mäzenatentum und ..., ((zit. Anm. 129), S. 213

¹³¹ KARNER, Die drei Wiener Bauanlagen der Jesuiten, ((zit. Anm. 128), S. 53

¹³² FIDLER, Zum Mäzenatentum und ..., (zit. Anm. 129), S. 213

¹³³ KARNER, Die drei Wiener Bauanlagen der Jesuiten, ((zit. Anm. 128), S. 54

beschränkt mit einer barocken Fassade in Verbindung zu bringen. Weshalb bei solch einem repräsentativen Neubau auf die Errungenschaften neuester Bautechnik verzichtet wurde, wobei auch in Wien bereits frühbarocke Bauten etabliert waren, bleibt unklar.

Dass die Vereinnahmung der Schauseite einer Kirche durch seinen Stifter, wie bei der Universitätskirche in Wien, nicht einmalig war, zeigt die Jesuiten- oder Universitätskirche in Trnava. Der ungarische Palatin Nikolaus Esterházy hatte den kaiserlichen Hofarchitekten Giovanni Battista Carlone, für die Jesuitenkirche in Trnava beauftragt. In den Jahren 1628 bis 1645 wurde die Kirche nach dessen Plänen von den Baumeistern Antonio Carlone und Pietro Spazzo errichtet. Der Bau wurde von Nikolaus Esterházy finanziert und als Familiengruft bestimmt. Zum ‚ewigen Gedächtnis‘ wurde im Fries der monumentalen doppeltürmigen Fassade die Inschrift *DIVO JOANNI BAPTISTAE P.D.SQ.COMES NICOLAUS EZTERHAZY P.H.PAL*, angebracht.¹³⁴

Weiters sei die Fassade der Prager Salvatorkirche aus den Jahren 1651 bis 1653 erwähnt. Da dieser Kirchenbau direkt vor der verkehrstechnisch wichtigen Karlsbrücke steht, kann man ihrer Fassade auch eine politische Bedeutung zuschreiben. Die dreiachsige Portikusarkade evoziert einen Triumphbogen, den man im Kontext mit der Inschrift *pax aurea* auf dem gegenüberliegenden Kirchturm als Denkmal des siegreichen Kaisers in der katholischen Sache verstehen kann.¹³⁵

Auch möchte ich nochmals auf das Mausoleum von Ferdinand II. in Graz hinweisen, dessen Fassadengestaltung wie bereits oben genannt, an einen Triumphbogen denken lässt. Auch das Figurenprogramm an der Hauptfassade feiert indirekt den Kaiser als siegreichen Kämpfer des katholischen Glaubens.

¹³⁴ FIDLER, Zum Mäzenatentum und ..., ((zit. Anm. 129), S. 212

¹³⁵ ‚ebenda‘, S. 213

8. Die Brigittakapelle in Wien

Um die Kapelle, die in den Jahren 1645 – 1651 von Filiberto Lucchese erbaut wurde, ranken sich zwei verschiedene Legenden. Die eine, und in der Literatur am weitesten verbreitete, meint, dass Erzherzog Leopold Wilhelm, der Oberbefehlshaber über die kaiserlichen Truppen, bei der Erstürmung der Wolfsschanze¹³⁶, benannt nach der Wolfs-Au, in seinem Kommandozelt von einem schwedischen Artilleriegeschoss nur knapp verfehlt wurde. Dieses Kugelwunder führte zum Bau der Brigittakapelle. Die zweite Legende nennt als Grund der Errichtung der Kapelle darauf, dass Kaiser Ferdinand III. an jener Stelle im Jahre 1648 die Nachricht von den Friedensschlüssen in Münster und in Osnabrück erhielt. Bei beiden Legenden dient die Brigittakapelle als Gedächtnisort für ein geschichtliches Ereignis. Da sich beide Legenden nicht eindeutig festmachen lassen, wäre es auch möglich, dass Ferdinand III. die Kapelle als Andachtsstätte für Reisende über die Donaubrücke sowie für Mautbeamte errichten ließ oder auch als Gebetsstätte für sich selbst, da die Kapelle mitten in seinem Jagdgebiet lag.¹³⁷

8.a. Zur Legende des Kugelwunders

Als die Schweden unter General Thorstenson während des Dreißigjährigen Krieges nach Wien zogen, nahmen sie die für die strategische Verteidigung Wiens wichtige Wolfsschanze, die dem nördlichen Ende der Wolfsbrücke vorgelagert war, am 10. April 1645 ein. Gegen die erdrückende Übermacht des Feindes mussten sich die kaiserlichen Truppen aus der Schanz auf die westlich gelegene Donauinsel zurückziehen, nicht ohne zuvor die Wolfsbrücke zu zerstören. Das Ziel der Schweden, sich mit den Truppen des aufständischen Georg I. Rákóczy von Siebenbürgen, dem Gegenspieler der Habsburger in Ungarn, zu vereinen, wurde durch die Einigung zwischen Georg I. Rákóczy und dem Kaiser vereitelt. Da die ungarische Verstärkung ausblieb und im Norden die Stadt Brunn unter dem Kommando des Obristen Raduit de Souche, einem eingebürgerten Hugenotten, heldenhaft Widerstand leistete, zog sich das schwedische Heer bald nach Norden zurück. Die Wolfsschanze wurde aber

¹³⁶ Das heutige Umspannwerk Wien Nord in Floridsdorf (Jedlerseer Straße 43)

¹³⁷ Walter KALINA, Die Brigittakapelle in Wien 20, In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Horn/Wien 2005, S. 246 ff

weiterhin von einer schwedischen Besatzung gehalten. Erherzog Leopold Wilhelm, der Bruder Kaiser Ferdinand III. hatte in aller Eile seine Truppen zusammengezogen, und es gelang ihm am 31. Mai 1645, knapp bevor ein Entsatz für die Schweden eingetroffen war, die strategisch so wichtige Wolfsschanze zurückzuerobern. Um diese historische Begebenheit rankt sich die Legende des ‚Kugelwunders‘. Am Brigittatag habe während des Artillerieduells um die Wolfsschanze eine Kanonenkugel in das Zelt von Erzherzog Leopold Wilhelm eingeschlagen, als dieser zum Gebet niederkniete. Wie durch ein Wunder blieb er jedoch unverletzt. Zum Dank für die wunderbare Errettung gelobte Leopold Wilhelm, an dieser Stelle eine Kapelle zu errichten.¹³⁸

WALTER KALINA¹³⁹ zweifelt diese Legende an, die zum ersten Mal bei Mathias Fuhrmann 1767 aufgezeichnet wurde.¹⁴⁰ Das Kugelwunder könnte sich, auf Grund der historischen Ereignisse, am 29. oder am 30. Mai zugetragen haben, jedoch stimmt dieses Datum nicht mit dem Fest der hl. Brigitta (8. Oktober)¹⁴¹ überein. Im Hofkammerarchiv Wien, findet sich kein Dokument eines militärischen Ereignisses oder über das Kugelwunder, des in Zusammenhang mit der Errichtung der Brigittakapelle gebracht werden kann. In der Biographie über Leopold Wilhelm aus dem Jahre 1665 fand WALTER KALINA diese Legende nirgends erwähnt, obwohl den Schilderungen der kriegerischen Ereignisse im Leben von Leopold Wilhelm viel Raum zugestanden wurde. Außerdem bezweifelt KALINA, dass das Zelt des Erzherzogs in einer ungedeckten Gefahrenlinie aufgestellt war.¹⁴²

WOLFGANG BANDION hingegen meint, dass eine Übereinstimmung des Baues mit der oben beschriebenen Legende gegeben sei und sieht die Wahl der Schutzpatronin als anschauliches Propagandamittel der Habsburger. Da die Brigittakapelle von Filiberto Luchese als achteckiger Zentralbau mit Zeltdach und Laterne errichtet wurde, erinnert sie an das Zelt des Erzherzogs. Die hl. Brigitta

¹³⁸ Wolfgang J. BANDION, *Steinerne Zeugen des Glaubens*, Wien 1988, S. 404 f

¹³⁹ KALINA, *Die Brigittakapelle in Wien* 20, ((zit. Anm. 137), 246 fff

¹⁴⁰ Mathias FUHRMANN, *Historische Beschreibung und kurz gefasste Nachricht. Von der Römisch. Kaiserlich. und Königlichen Residenzstadt Wien und ihren Vorstädten*, Wien 1767, zit. bei Walter Kalina S. 248

¹⁴¹ Der ursprüngliche Brigittagedenktag am 8. Oktober wurde im Zuge der Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils auf den Sterbetag der hl. Brigitta, den 23. Juli, verlegt.

¹⁴² KALINA, *Die Brigittakapelle in Wien* 20, ((zit. Anm. 137), S. 248 fff

(schwedisch: Birgit), wurde als eine der wichtigsten schwedischen Schutzpatrone aus der Zeit vor der Reformation angesehen. So sollte die Weihe dieser Kapelle deutlich machen, auf welcher Seite der Truppen die hl. Brigitta stand und welche sie in ihre besondere Fürbitte bei Gott einschloss.¹⁴³

Die zweite Legende, die sich um die Gründung der Brigittakapelle rankt, ist die Überbringung der Nachricht vom Friedensschluss in Münster und Osnabrück im Jahre 1648. An jener Stelle, an der der Kurier Ferdinand III. angetroffen habe, gelobte dieser aus Freude über die Botschaft eine Kapelle erbauen zu lassen. Diese Version ist im Tagebuch des ‚Legations-Cantzellisten‘ Müller, einem Begleiter der Delegation des Herzogs Sachsen-Weimar, Wilhelm IV., die am 10. Juni 1660 bei Kaiser Leopold I. eintraf, festgehalten. Müller hatte die Aufgabe, die baulichen Sehenswürdigkeiten der Residenzstadt schriftlich festzuhalten. So berichtet Müller auch über die Brigittakapelle und gibt als Gründungsanlass, das oben erwähnte Überreichen des Friedensschlusses durch einen Kurier an den Kaiser, an.¹⁴⁴ Von der zeitlichen Abfolge her würde diese Legende auch gut mit dem Errichtungszeitraum der Kapelle zusammenpassen.

¹⁴³ BANDION, *Steinerne Zeugen des Glaubens*, ((zit. Anm. 138), S 404

¹⁴⁴ KALINA, , *Die Brigittakapelle in Wien* 20, ((zit. Anm. 137), S. 251

8.b. Beschreibung der Brigittakapelle

Das erste urkundlich gesicherte von Bauwerk Filiberto Luchese (1606 – 1666) in Wien ist die Brigittakapelle. (Abb. 37.) Trotz der bescheidenen Bedeutung dieser Kapelle, ist sie als wichtiges Bauwerk im Oeuvre von Filiberto Luchese zu bezeichnen und dessen Grundkonzept machte in unseren Ländern in zahlreichen Varianten Schule.¹⁴⁵ Das Außergewöhnliche dieser Kapelle besteht im Gegensatz zwischen Innen- und Außenbau. Die Kapelle ist im Inneren ein zylindrischer Rundbau mit Kuppel und Laterne, von außen präsentiert sich der Zentralbau im Grundriss achteckig. (Abb. 34.) Die Mauern sind bis zu einem Meter dick. Die Fassade der Kapelle gestaltete Luchese in zwei auf die roh verputzte Wand aufgetragene dünne Folien. An den acht Ecken bilden dünne Pilaster mit dorischen Kapitellen auf Sockeln, die um das Eck des Oktogons geknickt sind, die äußerste Haut der Kapelle. Diese in der Tiefe sehr schmalen Pilaster sind mit dünnen Lisenen unterlegt. Da diese Schichtungen sehr dünn gehalten wurden, entsteht an der Fassade optisch eine sehr feine und eher grafische Wirkung. An drei Seiten¹⁴⁶ befinden sich rechteckige Türen, die mit geohrten Steinrahmen gefasst sind. Darüber befindet sich das gebrochene Gebälk auf zwei Kämpfern mit Segmentbogensturz. Im darin liegenden Feld befindet sich oberhalb jeder Tür ein skulptiertes Wappen in Relief auf einem hervorkragenden Schild. (Abb. 39.) In den Nebenrichtungen sind die Wände, durch je ein rechteckiges steingerahmtes Fenster, durchbrochen. Das Zeltdach ist mit Blech gedeckt und mit einer achtseitigen Laterne mit Rundbogenfenster nach jeder Seite bekrönt. Auf der Spitze des Daches befindet sich ein Knauf mit einem daraufgesetzten Kreuz. Der Umstand, dass die Brigittakapelle, von außen betrachtet, sehr wohl an ein Feldherrenzelt erinnert, kann entweder als bewusste Anspielung durch Luchese auf die Umstände ihrer Stiftung gesehen, oder auch als Quelle der Legende verstanden werden.

Im Innenraum (Abb. 35.) zeigen die Kapitelle der Pilaster einen gekrönten Adler. Ein großer kaiserlicher Adler mit den Initialen L.I. sitzt oberhalb des Altars. Die Pilaster sind in abgetreppter Form mit dem umlaufenden Gebälk der Kuppel verkröpft. Das Altarbild der Brigittakapelle, das während der Regierungszeit

¹⁴⁵ Petr FIDLER, Architektur des Seicento, Innsbruck 1990, S. 433

¹⁴⁶ Im Norden, Osten und Westen, da im Süden der Altar steht.

Kaiser Leopolds I. (Initialen, L. I.) errichtet wurde, zeigt im Vordergrund kniend Erzherzog Leopold Wilhelm vor den Donauauen mit drei Donaubrücken. Auf Wolken schwebend und von Engeln getragen, empfiehlt die hl. Brigitta Leopold Wilhelm der Allerheiligsten Dreifaltigkeit. Ein kleiner Engel hält ein Spruchband: ‚S(ancte) BRIGITTA PRO NOBIS ET URBE VIENNENSI MILITA‘.¹⁴⁷ Hier scheint, dass sich die Legende des Kugelwunders bereits sehr früh manifestiert hatte. WALTER KALINA, der dieses Kugelwunder ins Reich der Sage weist, meint dass auf dem Altarbild auch Ferdinand III. als Kriegsherr gegen die Schweden dargestellt sein könnte.¹⁴⁸ Bei näherer Betrachtung des Altarbildes erkennt man in der unregulierten Donau die von Kriegern besetzte Donauinsel und inmitten der Kriegszelte sogar schon die vorweggenommene Brigittakapelle. Diese Darstellung entspricht ziemlich genau der niedergeschriebenen Situation von Ende Mai 1645. Dieses Detail lässt wohl den Schluss zu, dass das Kugelwunder selbst vielleicht eine Legende ist, jedoch von Anbeginn präsent war. So scheint es auch möglich, dass Filiberto mit seiner Architektur bewusst auf die Legende Bezug genommen hat und im Außenbau das Bild eines Feldherrenzeltes anklingen ließ.

Das Kuppelfresko, in dem die Gründungssage mit der Schlacht zur Befreiung von Wien und dem Kugelwunder nochmals dargestellt ist, trägt nichts zur Klärung der Stiftung der Brigittakapelle bei, da dieses Fresko erst im Jahre 1903 von Andreas Groll ausgeführt wurde.¹⁴⁹

¹⁴⁷ ‚Heilige Brigitta, streit für uns und die Stadt Wien! ‘

¹⁴⁸ KALINA, , Die Brigittakapelle in Wien 20, ((zit. Anm. 137), S. 255

¹⁴⁹ Wolfgang J. BANDION, Steinerne Zeugen des Glaubens, ((zit. Anm. 138), S. 405

9. Der Ahnensaal in Frain an der Thaya (Vranov nad Dyjí)

9.a. Der Ahnenkult in der frühen Neuzeit

Nicht nur die Angehörigen der Herrscherdynastien, auch die einzelnen Adelsfamilien und ihre Mitglieder, bezogen in der frühen Neuzeit ihre Identität in einem hohen Maß aus der Geschichte. Die Abstammungslinie war, für die politische Bedeutung eines Individuums bzw. eines Geschlechtes in der Struktur der Gesellschaft bereits im Mittelalter sowie in der frühen Neuzeit, von hoher Bedeutung. Die Stellung und die damit verbundenen Privilegien des Einzelnen in der Gesellschaft, sowie sein rechtlicher und wirtschaftlicher Status wurden von seiner Abstammungslinie abgeleitet. Besonders zum Tragen kam dies in Mitteleuropa bei den Adeligen. Die Angehörigen eines Geschlechts mussten bei der Erhebung von Ansprüchen auf Besitztümer oder ein politisches Amt Dokumente über die Privilegien vorlegen, die in der Vergangenheit von den Herrschern auf ihre Vorfahren übertragen wurden. So wurden Herrscherurkunden und andere Familiendokumente in den Familienarchiven sorgfältig aufbewahrt. Da die Erstellung von Urkunden mit größerem materiellem Aufwand verbunden war, wurde in alten Zeiten lediglich in außergewöhnlichen Situationen eine solche verfasst. So kam es in der frühen Neuzeit auch häufig dazu, dass, aus Ermangelung eines Originalarchivals, neuzeitliche Adelige von ihren Schreibern oder Archivaren gefälschte Urkunden anfertigen ließen. Auch genealogische Fiktionen wurden erstellt, um die Erhabenheit des Geschlechtes zu dokumentieren. Die Familienchroniken oder genealogischen Schriften entstanden oftmals auf Bestellung des Magnaten, als Hilfestellung zur Durchsetzung seiner Ansprüche.¹⁵⁰

Der Adel in der frühen Neuzeit definiert sich durch die Memoria, das Gedächtnis. Ein Individuum wird durch die Geburt, durch die Abstammung eines Geschlechtes aus ‚höherem Hause‘, zu einem Adeligen. Es bestand die Überzeugung, dass durch die Geburt die Eigenschaften eines Adligen vererbt und dadurch weitergegeben werden. Daraus resultiert der Glaube einer

¹⁵⁰ Tomás KNOZ, Die Althannes im Ahnensaal, In: Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya, Bohumil Samek (Hg.), Brünn 2003, S. 7 ff

Überlegenheit der physischen, psychischen, moralischen sowie intellektuellen Fähigkeiten eines Adligen. Die Söhne der Adligen waren somit stets ‚adeliger‘ als ihre Eltern. Dies führte in weiterer Folge wiederum zum Gedanken, je weiter die Vorfahrenschaft eines Individuums zurückreiche, desto herausragender wäre der Adel. Das Bewahren der adeligen Ehre in den Augen der Mit- und Nachwelt war eine zentrale Aufgabe für jeden Adligen. Es ging auch um den Konkurrenzkampf des eigenen Ranges im Vergleich zu dem der Standesgenossen. Deshalb wird durch Memoria, durch die Erinnerung an die Toten und ihre Taten, die Position des Geschlechts verfestigt. In jedem Fall hat das auf Personen bezogene Gedächtnis mit Ruhm zu tun. Im Gedächtnis werden stets die glorreichen Taten hervorgehoben und erzeugen so Ehre für die Nachfahren. Diese Ehre erzeugt wieder die Legitimation für Herrschaft.¹⁵¹

In der hierarchisch klar strukturierten Welt der frühen Neuzeit bestand ein eineindeutiger Zusammenhang zwischen Herrschaft und Herkunft. Die Abstammung aus einem Adelsgeschlecht war für die Legitimation einer Herrschaft von großer Bedeutung. Dieses genealogische Denken führte zur Schaffung von Familiengrablegen an möglichst repräsentativen Orten und der damit verbundenen Pflege der Totenmemoria. Seit dem 16. Jahrhundert kommt es auch vermehrt zu Porträt- und Ahnengalerien in den verschiedenen Herrschaftssitzen, um so den Stand der adeligen Familie in der Gesellschaft zu untermauern.

Offensichtlich wurde auch der Adel von der Erstellung einer dynastischen Genealogie, wie sie von Kaiser Maximilian I. vorgenommen wurde um seine Ansprüche gegenüber seinen Konkurrenten durchzusetzen, inspiriert. Viele Geschlechter des österreichischen Adels gingen im Laufe des 16. Jahrhunderts daran, gemalte und gezeichnete oder sogar gedruckte Ahnen- und Stammtafeln in Auftrag zu geben. Man begann weitreichende Familienchroniken anzulegen. Als Beispiel für eine Verlängerung der Ahnenreihe in jener Zeit, in der es keine überprüfbareren Dokumente gab, wodurch eine solche nur konstruiert sein kann, ist jene der Familie Esterházy. Dem ungarischen Magnat Paul Esterházy genügte es nicht, dass seine Ahnenreihe mit hohen Würdenträgern und vieler tapferen

¹⁵¹ OEXLE, Adel, Memoria und kulturelles Gedächtnis, ((zit. Anm. 29), S. 339 ff

Helden sehr weit in die Vergangenheit reichte und ließ deshalb zu Beginn der 1670er Jahre einen großen Stammbaum anfertigen. Dieser Stammbaum des Hauses Esterházy bezeugte, dass das Geschlecht der Esterházy direkt vom Hunnenkönig Attila abstamme. Der Stammbaum des Geschlechtes Esterházy wurde 1677 vom Kaiser, dem Erzbischof von Gran, neunzehn Bischöfen und acht Hochadeligen offiziell beglaubigt und daher sozusagen rechtskräftig.¹⁵²

Die Informationen über die Erhabenheit eines Geschlechtes wurden nicht nur über das geschriebene Wort vermittelt, sondern auch über symbolische sowie visuelle Informationen in Kunstwerken dem Betrachter nähergebracht. Ein außergewöhnliches Beispiel dafür ist der Ahnensaal der Familie Althann in Frain.

¹⁵² WINKELBAUER, Österreichische Geschichte, Ständefreiheit und Fürstenmacht, ((zit. Anm. 79), S. 267

9.b. Baubeschreibung des Ahnensaales

Der Außenbau des Ahnensaales in Frain ist sehr kompakt gegliedert. Ohne eigene Sockelzone, sitzt der Bau mit den integrierten Teilen eines alten Bauteiles der früheren Burg auf dem Felsen auf. (Abb. 40.) Der monumentale, ovale Mauerzylinder scheint somit mit dem Felsen verwachsen zu sein. Die Gliederung beschränkt sich auf breite Lisenen, die sich über mehrere Geschosse erstrecken und nach unten ohne Basis abschließen. Diese sind breiter als die sich dazwischen befindenden Fenster und zielen somit auf eine Fernwirkung ab. Auch die Kuppel, die das Räumliche im Inneren beherrscht, war am Außenbau nicht zu erkennen. Das ursprüngliche Dach¹⁵³ konnte man nicht sehen, da dieses hinter einer umlaufenden Attika, die mit Statuen oder Vasen geschmückt vorzustellen ist, verborgen war.¹⁵⁴ Die hochrechteckigen Fenster werden nur durch schlichte Fensterlaibungen begrenzt. Die darüberliegenden Hochovalfenster sind ebenso, ohne großen Schmuck einfach gerahmt.

Der Gesamteindruck wurde von J. B. Fischer von Erlach (1656 – 1723), dem Architekten des Ahnensaales, bewusst zu einem klar definierten Zylinder reduziert. In der Literatur wird öfters darauf hingewiesen, dass der Ahnensaal im Außenbau an Grabbauten der römischen Antike erinnert, was wiederum gut zur Intension des Bauherrn, Graf Michael Johann Althann, passen würde: Ein Saal als ‚Memoria‘ der Familie Althann in Form eines architektonischen Denkmals. Die Überlegung einen klaren geometrischen Körper zu bilden, um den Gedanken eines architektonischen Denkmals mit seiner Monumentalität zu unterstützen, kann von der Beschäftigung Fischer von Erlachs mit antiken Bauten beeinflusst worden sein. Fischer von Erlach war erst kurz vor seinem Auftrag für den Ahnensaal in Frain, nach einem jahrelangen Studienaufenthalt in Rom, nach Wien gekommen.¹⁵⁵ Er befasste sich dort sehr stark mit antiker Architektur und entwarf verschiedene ‚Historische Architektur‘.¹⁵⁶

Ob die Wahl des Längsovals für den Baukörper des Ahnensaals auf Fischer von Erlach zurückzuführen ist, oder ob die Überlegungen des Bauherrn mit dem

¹⁵³ Hellmut LORENZ nimmt ein flaches Satteldach als ursprüngliche Überdachung an.

¹⁵⁴ Um 1740 wurde dem Ahnensaal das heute noch vorhandene Mansarddach aufgesetzt und verfälscht so den ursprünglichen Eindruck.

¹⁵⁵ Fischer von Erlach kam 1687 nach Wien

¹⁵⁶ Berühmtes Stichwerk von Fischer von Erlach ‚Entwurf einer historischen Architectur in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völcker‘

Programm für seinen Ahnensaal diese Form begründete, wissen wir heute nicht. Einerseits ist es eine Raumgestaltung, die Fischer von Erlach in Rom kennengelernt hat und dieser in seinem gesamten weiteren Schaffen immer wieder anwendet, andererseits fordert das Programm der Ausstattung eine Unterbringung von zehn Statuen der Familie Althann in einem zehnnachsigen Raum. Der Ahnensaal ist, im gebauten Schaffen Fischer von Erlachs, das erste Beispiel dieser Raumform und einer der frühesten monumentalen Ovalräume der Barockzeit in Mitteleuropa.¹⁵⁷ Diese Raumform wurde im weiteren Schaffen von Fischer von Erlach noch oftmals verwendet, meist in der Mitte eines Ensembles, doch nie wieder steht das Oval so frei wie ein Monument wie hier in Frain.

Mit der gleichmäßigen Gliederung durch Doppelpilaster im Inneren hat Fischer von Erlach die unkanonische Achsenzahl ausgeglichen. Obwohl der Innenraum (Abb. 41.) im Kontrast zum Außenbau sehr feingliedrig gestaltet ist, verleugnet der Innenraum jedoch nicht die Schwere der begrenzenden Mauern. Die Pfeiler zwischen den Fenstern (Abb. 42.) sowie die Tiefe der eingeschnittenen Stichkappen im Gewölbe (Abb. 43.) stellen das Massive des Mauerwerks zur Schau und bekräftigen so die Festigkeit des Monuments. Zugleich wird in der Form der Stichkappen sowie im gemalten Deckenspiegel das Leitmotiv des Ovals wiederholt.¹⁵⁸ Der Innenraum des Ahnensaales ist etwa 16 Meter tief, 13 Meter breit und ebenso 13 Meter hoch.¹⁵⁹ Entscheidend für die Wirkung des Raumes ist die groß dimensionierte Wölbefläche, die der Malerei, den Fresken Rottmayrs, überlassen wurde (Abb. 44.). Etwa zeitgleich entstand der Entwurf für den Saal im Gartenpalast Liechtenstein in der Rossau in Wien (Abb. 46.), wo Fischer von Erlach eine andere Lösung für den Innenraum vorsah. In der Zeichnung erkennt man, wie sich in der Höhe eine mit Skulpturen besetzte Balustrade durch den ganzen Raum gezogen hätte. Das darüber befindliche Halbgeschoss wäre bis hoch hinauf mit Stuckdekor versehen worden, sodass nur im flachen Deckenspiegel ein Fresko Platz gefunden hätte. Eine ähnliche Lösung findet man im von Fischer von Erlach kurz nach 1688 errichteten ovalen Saal des Gartenpalastes Leeb in Wien (Abb. 89.), wo die Architekturteile und der

¹⁵⁷ Hellmut LORENZ, Zur Architektur des Ahnensaales in Frain, In: Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya, Samek Bohumil (Hg.), Brünn 2003, S. 28

¹⁵⁸ ‚ebenda‘, S. 28

¹⁵⁹ Hans SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Stuttgart 1996, S. 68

Stuck hoch hinauf reichen und sich klar von der freskierten Wölbung absetzen. Die Frage, warum Fischer von Erlach in Frain die Lösung eines weit herunterreichenden Gewölbes bevorzugte, ist heute nicht mehr zu beantworten.¹⁶⁰

Das Raumbild wird, auf Grund der großen Wölbefläche, stark von den farbigen Fresken von Johann Michael Rottmayr bestimmt. (Abb.44.) Da die architektonische Gliederung der Wände sich mit der Gesamtfarbigkeit der Fresken von Rottmayr gut ergänzen, lässt dies eine enge Zusammenarbeit zwischen Fischer von Erlach und Johann Michael Rottmayr annehmen und begründet vielleicht die für Fischer von Erlach ungewöhnliche Innengestaltung des Raumes.

Der wuchtige Mauermantel des zweigeschossigen Ahnensaales wird im Inneren, in der untersten Zone durch die Tür und neun hohe Rechteckfenster, die bis zum Fußboden führen, in zehn mächtige Mauerpfeiler gegliedert. (Abb. 42.) Im Gegensatz zur farbigen ‚Himmelszone‘ des Kuppelgewölbes wird die Wandzone durch steintonige plastische Elemente gegliedert. Die Pilaster mit vergoldeten korinthischen Kapitellen, die auf einem hohen Sockel ruhen, sind aus grauem Stuckmarmor und betonen die Pfeiler, die sie rahmen. Sie sind ganz zart ausgeführt und sind mit dem Sockel sowie mit dem breit gegliederten Gebälk darüber verkröpft. Dazwischen befindet sich in jedem Pfeiler eine Nische, die ebenfalls auf dem Sockel ruht, in welchen die zehn überlebensgroßen Ahnenstatuen aus Eggenburger Sandstein stehen.¹⁶¹ Über den Nischen ist jeweils eine stuckierte Kartusche mit lateinischer Inschrift angebracht, die die Devisen der Dargestellten sowie die wichtigsten Funktionen und Titel der Vorfahren übermittelt. Diese alternieren mit kleinen, in Grisaille gehaltenen Historien über der Fensternische, die die denkwürdigste und dem Gesamtkonzept entsprechende Episode aus dem Leben des beschriebenen Ahnen zu ihrer Linken illustrieren.¹⁶² Die Wandflächen der tiefen Fenstergewände sind mit zartem weißem vegetabilen Rankenwerk überzogen, die sich nur schwach von dem ebenfalls weißen Grund abheben. Die emblematischen Bilder in den Medaillons, in der Mitte der Wandfläche in den

¹⁶⁰ LORENZ, Zur Architektur des Ahnensaales in Frain, ((zit. Anm. 153), S. 26 fff

¹⁶¹ Die überlebensgroßen Statuen wurden von Lorenzo Matielli (ca.1688-1748) geschaffen.

¹⁶² SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, ((zit. Anm. 159), S. 68

Fenstergewänden, haben aber nicht nur ornamentale Funktion, sondern gehören zum ikonographischen Programm des Saales. Nach der Studie von INGEBORG SCHEMPER-SPARHOLZ sind, auf Grund Ermangelung von schriftlicher Motti, sind die Bilder heute nicht mehr eindeutig lesbar, aber ganz allgemein in das Tugendprogramm des Ahnensaales integrierbar.¹⁶³ Die rotbraun marmorierten Sockelgesimse stellen eine Verbindung zum gleichfarbigen Kuppelgesims her, das die Wandzone von der Gewölbezone klar abgrenzt. Über dem Gebälk setzt die Wölbung der zur Gänze bemalten Kuppel an, deren Schale durch zehn stehende ovale Fenster durchbrochen wird. (Abb. 43.) Diese Fenster liegen in ihrer Position über den Rechteckfenstern, sodass sich dadurch jeweils ein Zwickelfeld über den Pfeilern mit ihren Statuen und Kartuschen ergibt. In diesen zehn Feldern wurde von Rottmayr, in leuchtenden Farben, in der unteren Zone jeweils die Tat eines Heroen aus der antiken Mythologie präsentiert, dessen Handeln von einer über ihm dargestellten personifizierten Tugend gelenkt wird. Dieser Teil des Gemäldes steht inhaltlich im Zusammenhang mit der darunter dargestellten Person der Statue und der Kurzbeschreibung in der Kartusche. Darüber leitet ein gemaltes Gesims über zum Scheitel des Gewölbes, wo das Konzept zum triumphalen Abschluss kulminiert. Von diesem scheinbaren Gesims lässt der Maler einem Putto ein rotes Tuch fortziehen, um so dem Betrachter den Höhepunkt des Programms erleben zu lassen. Ein blond gelockter Jüngling, der in einem goldenen, mit dem Wappen der Althann geschmückten Wagen über den lichten Himmel fährt, wird von Personifikationen der Macht, des Friedens und des Überflusses umgeben. Vier Posaunen blasende Gestalten der Fama verkünden den Ruhm des Hauses Althann in alle Windrichtungen. Zwei Frauen verkörpern den Ackerbau und den Handel als Quelle des Reichtums der Familie. (Abb. 44.) Entsprechend der Tracht der Ahnenstatuen sind die Figuren in Rottmayrs Fresko mit antiken Gewändern gekleidet.¹⁶⁴

Da es keine schriftlichen Unterlagen gibt, können einzelne Elemente der Malerei nicht genau zugeordnet werden und auch das gesamte komplexe Programm nicht mehr vollständig in seinem ganzen Umfang rekonstruiert werden.

¹⁶³ Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Zur plastischen Ausstattung des Ahnensaales in Frain an der Thaya, In: Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya, Samek Bohumil (Hg.), Brünn 2003, S. 51 fff

¹⁶⁴ Margareta LUX, Rottmayrs Freskenzyklus im Ahnensaal des Schlosses Frain, Wien 2003, S. 11

9.c.a. Der Ahnensaal in Frain als Gesamtkunstwerk

Das Ziel des von Michael Johann II. von Althann in Auftrag gegebenen Werkes war sicherlich die politische, gesellschaftliche und kirchliche Position des Geschlechtes der Althann in seiner Zeit und für die Zukunft zu festigen. Den Anlass für den Bau bildete wohl die beabsichtigte Standeserhöhung des Bauherrn, die mit einer eindrucksvollen Ahnengeschichte untermauert werden sollte. Tatsächlich erfolgte die Standeserhöhung zum Reichsgrafen im Jahre 1702.¹⁶⁵ Der Betrachter des Ahnensaales sollte mit allen Mitteln der Kunst erfreut, belehrt und letztendlich überzeugt werden. Um dies alles zu erreichen, bedurfte es eines umfangreichen Konzeptes.

Alleine die Positionierung des Ahnensaals, am höchsten Punkt des Bergplateaus, kann mit der Bedeutung des Bauwerkes in Zusammenhang gebracht werden. Auf einem schroffen Felsen, der sich fast senkrecht über dem Tal mit dem Fluss Thaya erhebt, in seiner klaren zylindrischen Form, steht der Ahnensaal. Er ist ein allseitig freistehender Bau, der nur durch eine Tür an der westlichen Schmalseite mit dem Schlossbau verbunden ist. Über die Anbindung des Ahnensaales an die vorhandene Bausubstanz nach deren Fertigstellung, gibt es wenig Material. Aus einem Lageplan (Abb. 45.) von CHRISTOPH FERDINAND MOSER VON FILSECK aus dem Jahre 1710 – 20 ist zu erkennen, dass der Ausgang des Ahnensaales in einen langen schmalen Schlosshof führte. Die beiden Trakte im Norden und im Süden des Schlosses, wurden wahrscheinlich mit einem schmalen Eingangstrakt vor dem Ahnensaal verbunden. Da der Umbau des Schlosses im Laufe des 18. Jahrhunderts in mehreren Etappen erfolgt wurde sein Erscheinungsbild stark verändert, sodass die heutigen Bauwerke nicht dem damaligen Aussehen, nach der Errichtung des Ahnensaales, entsprechen. HELLMUT LORENZ nimmt an, dass die Trakte um den Schlosshof niedriger als heute waren, sodass der hohe Ahnensaal die Anlage noch stärker als heute dominierte. Das ovale Vestibül mit der Freitreppe, das heute dem Ahnensaal vorgelagert ist, könnte der Idee Fischer von Erlach entsprechen, es wurde jedoch erst später, im Zuge der Neugestaltung des Schlosses um 1730, errichtet. Da

¹⁶⁵ Friedrich POLLEROSS, ‚Virtutum exercitia sunt gradus ad gloriam‘ zum ‚conchetto‘ des Ahnensaales in Frain an der Thaya, In: Wr. Jahrbuch f. Kunstgeschichte Band 51, Wien 1998, S. 105

dieses Vestibül mit einer darunter liegenden ‚sala terrena‘ ausgestattet ist, könnte eine Erweiterung der ‚sala terrena‘, im Unterbau des Ahnensaals geplant gewesen sein. Dies kann als ein Hinweis auf eine weitere Deutungsmöglichkeit der Architektur von Fischer von Erlach gesehen werden. FRIEDRICH POLLERROSS weist in seinem Aufsatz ‚*Der Tugendtempel des Hauses Althann*‘ darauf hin, dass nicht nur der stereometrisch einfache Baukörper, im Kontrast zur Naturlandschaft und dabei vor allem der wuchtige Felsen, auf dem der Ahnensaal steht, als bewusster Kontrast von Kunst und Natur zu verstehen ist. Durch die Grotte unterhalb der Vorhalle (eventuell des gesamten Ahnensaals) wurde dieser Kontrast in das Innere übernommen. Die Kombination von zentralem Festsaal und Grotte im Erdgeschoss hinter der Freitreppe ist keine neue Erfindung für den Ahnensaal. Bereits beim Gartenpalais Althann in der Rossau (Abb. 46.) als auch beim Entwurf für das Gartenpalais Liechtenstein um 1688 zeigt sich eine bewusste Kontrastierung von künstlicher Felsengrotte im Erdgeschoss und klassischer Säulenarchitektur im Piano nobile. So kommt zum formalen Prinzip des Ahnensaales in Frain, bei dem der Bau mit seiner klaren Form, ohne Sockel, direkt auf dem Felsen sitzt und zu diesem und der umliegenden Natur einen Kontrast bildet, auch eine inhaltliche Dimension zum Tragen. Bereits in der antiken Geschichte symbolisiert die Grotte den archetypischen Schoß der Erde. In diesem Sinne kann eine Hierarchie der einzelnen Ebenen gesehen werden. Der Felsen als ungeschliffene Natur, mit den Grotten als vorzivilisatorischem Zustand, und darüber der Festsaal, der mit seiner klassischen Säulenhalle die Kultur der Ahnen aufsetzt. Im Inneren des Ahnensaales wird der Gedanke durch die Unterscheidung der Ahnen in Form von Statuen in eine irdische Zone und eine überirdische Zone im Gewölbe des Saales, mit der Apotheose der Familie Althann, fortgesetzt. Dasselbe Prinzip ist bei einem Stich von J.U. Kraus nach P. Schubart von Ehrenberg aus dem Jahr 1700 festzustellen. (Abb. 47.) Bei einer Allegorie des Heiligen Römischen Reiches setzt die Ahnenreihe ebenfalls auf einer Grotte auf, die durch zwei Flügel einer Freitreppe vom Boden chronologisch emporsteigen. Das Motiv war Fischer von Erlach wohl bekannt, sodass dieser Sinngehalt auch angenommen werden kann.¹⁶⁶

¹⁶⁶ POLLERROSS, ‚*Virtutum exercitia sunt gradus ad gloriam*‘ zum ‚conchetto‘ des Ahnensaales in

Nach einer alten Ansicht von 1660 ist zu erkennen, dass der Bau von Fischer von Erlach eine alte gotische Kirche ersetzt, worin eine vom Bauherrn gewünschte ‚Sakralisierung‘ des Ahnensaales gedacht werden könnte.¹⁶⁷

Für ein Unterfangen eines Gesamtkunstwerkes, wie der Ahnensaal es ist, bedurfte es ein gutes Zusammenspiel der einzelnen Persönlichkeiten, die an diesem tätig waren. Ein klares Gesamtkonzept war notwendig, um den einzelnen Künstlern Richtlinien geben zu können. Ob der Bauherr für den gesamten ikonographischen Plan verantwortlich war oder eine weitere Person das Programm geschrieben hat, nach dem die Künstler gearbeitet haben, ist nicht überliefert. Die Tatsache, dass die historischen Daten der Ahnen, die im Saal präsentiert werden, mit der Genealogie des Geschlechtes nicht immer übereinstimmen, zeigt die künstlerische Freiheit des Programmverfassers. Mitunter vereinte der Autor der Ikonografie zwei Persönlichkeiten in einer Gestalt. Da die Statuen in den Wandnischen in einem Zwickelfeld darüber mit jeweils einem Heroen aus der antiken Mythologie und einer Tugend in Verbindung gesetzt wurden, war die Wahl der Ahnen, die dargestellt wurden, von großer Bedeutung. So mussten die Tugenden Nachsicht, Stärke, Gerechtigkeit, Wohltätigkeit, Sanftmut, Beständigkeit, Wissen, Edelmut, Weisheit mit realen Personen der Althanns, sowie mit historisch belegbaren Haltungen zu den einzelnen Tugenden, gewählt werden.¹⁶⁸ Natürlich war es auch wichtig, das Geschlecht in der Geschichte weit zurückreichend zu präsentieren. Somit beginnt die gezeigte Ahnenreihe mit Gebhard v. Thann aus dem vierten Jahrhundert als Stammvater des Geschlechtes der Althanns.

Die ovale Form des Ahnensaales unterstützte den Programmverfasser in der Aufteilung der zehn dargestellten Ahnen in zwei Gruppen. Im Schnitt der Ellipse durch die Längsachse kann man sich den Saal in zwei Teile getrennt vorstellen. Daraus ergaben sich eine südliche und eine nördliche Saalseite mit jeweils fünf Nischen, die mit den Statuen der Althanns besetzt wurden. Beim Eingang im Süden beginnend, sind folgende Mitglieder des Geschlechtes dargestellt: Gebhard, Babo, Eberhard, Dietmar, Johann. Diese Mitglieder stellen die

Frain an der Thaya, ((zit. Anm. 165), S.105 ff

¹⁶⁷ Hellmut LORENZ, Zur Architektur des Ahnensaales in Frain, In: Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya, Bohumil Samek, Brünn 2003, S. 30

¹⁶⁸ KNOZ, Die Althanns im Ahnensaal, ((zit. Anm. 150), S. 23

Vorgeschichte der Althanns dar. Da diese fünf Persönlichkeiten Mitglieder der Familie Althann aus dem Mittelalter repräsentieren, von denen nur spärliche historische Informationen erhalten geblieben sind, entziehen sich die verwandtschaftlichen Beziehungen zu den Althanns unseren Kenntnissen. Ob sich die Erstellung der Genealogie des Programmverfassers zu dem damaligen Zeitpunkt auf etwaige Aufzeichnungen stützte oder ob es sich um eine rein fiktive Zusammenfügung einer Ahnenreihe handelt, kann heute nicht mehr entschieden werden. Jedenfalls wäre es nicht ungewöhnlich, dass die Ahnenreihe vom Programmverfasser konstruiert wurde, da auch andere adelige Familien auf dem Weg zu mächtigen Dynastien, nach damals gebräuchlichem Schema, die Familientradition und den Ruhm des älteren Adels aus dem Mittelalter mit ähnlich klingendem Zunamen in ihre Stammesgeschichte integrierte. Die chronologische Aneinanderreihung der Persönlichkeiten, trotz großer zeitlicher Distanz in der realen Geschichte, soll dem Besucher des Ahnensaales eine kontinuierliche geschichtliche Entwicklung der Althanns vermitteln. Eine direkte familiäre Aufeinanderfolge ist erst in der zweiten Fünfergruppe gegeben. Im Sinne der geschichtlichen Fortführung, schließen die fünf neuzeitlichen Vertreter der Althanns, chronologisch geordnet im Osten beginnend, in den fünf Nischen der Nordwand an. Die Linie beginnt hier mit Wolfgang IV. von Althann, der zu Beginn des 16. Jahrhunderts von der schwäbischen Burg Winterstetten für immer nach Österreich übersiedelte. Dies war der Beginn einer dauerhaften Ansiedelung des Geschlechtes der Althanns in den österreichischen Erblanden der Habsburger und einer dauerhaften Zugehörigkeit zum Wiener Hof. Nach Ansicht des Autors der Ikonographie war Wolfgang von Althann Oberst und Kriegsrat in den Diensten von Kaiser Karl V., wie die Inschrift der Kartusche über der Statue besagt.¹⁶⁹ Als weitere Vertreter der Althanns, die nach den einzelnen Generationen in der Vater-Sohn-Linie aufeinander folgen und im Ahnensaal dargestellt sind, seien Christoph, Michael Adolf I., Michael Johann I. von Althann erwähnt. Der zuletzt dargestellte Vertreter, mit welchem der Rundgang beim

¹⁶⁹ Nach einer im Jahr 1713 in Wien erstellten Genealogie der Althanns wird Wolfgang von Althann dem Hof von Karls Bruder Ferdinand I. zugeordnet, von dem er den Titel eines Barons erhalten haben soll.

Eingang im Westen abgeschlossen wird, ist Michael Johann II. von Althann, der Bauherr des Saales.¹⁷⁰

Für das genealogische Programm des Ahnensaales war sicherlich die geschichtliche Situation der Zeit seiner Entstehung sehr wesentlich. Es galt mit Hilfe eines sinnlichen, anschaulichen Rückblickes auf die Dynastie die damaligen Familienmitglieder zu würdigen und für die Zukunft in ihrer politischen Rolle zu festigen. Da die politische Propaganda des Ahnensaales für die Positionierung der Familie im adeligen Gefüge und seiner politischen und gesellschaftlichen Einflusses am Wiener Hof ausgerichtet war, wurde die Wahl und die Darstellung der Repräsentanten des Hauses Althanns auch in dieser Hinsicht beeinflusst. Sicherlich eigneten sich nicht alle Vorfahren der Familie Althann als Repräsentanten für Ruhm und Ehre. Der Botschaft gegenüber dem Kaiserhaus wurde in dem Programm Rechnung getragen. So wurden die Ahnen der Familie gegenüber dem Herrscher als loyale Verbündete dargestellt. Allen ist, ob als Kämpfer für den Herrscher und für den christlichen Glauben oder als loyale Beamte des Kaisers, die Treue zu diesem selbstverständlich.

Um all diesen Anforderungen des Konzeptes gerecht zu werden, bedurfte es einer gewissen Großzügigkeit im Umgang der Geschichte. So sind manche Jahreszahlen, die in den Kartuschen angegeben sind, nicht wirklich zu belegen und lassen den Verdacht aufkommen, dass mitunter realgeschichtliche Inhalte von zwei Personen eventuell vermengt wurden, um so dem gesamten Programm zu entsprechen. Verwunderlich ist auch die Tatsache, dass die lateinischen Texte in den Kartuschen über den Statuen, wo die einzelnen Ahnen mit einem knappen Motto, ihren wichtigsten Funktionen und Titeln vorgestellt werden, sprachlich auffallend fehlerhaft sind.¹⁷¹

¹⁷⁰ KNOZ, Die Althanns im Ahnensaal, ((zit. Anm. 150), S. 11 fff

¹⁷¹ LUX, Johann Michael Rottmayrs Fresken im Ahnensaal des Schlosses Frain, ((zit. Anm. 164), S. 72

9.c.b. Die Pfeiler des Ahnensaales als Symbol von Tugendstützen im Außenbau?

In Thesenblättern oder in Entwürfen findet man ähnliche Konzepte wie sie in Frain umgesetzt wurden. In dem Entwurf für ein Thesenblatt von Karel Skreta, aus dem Jahr 1661 für das fürstliche Geschlecht der Lobkowitz (Abb. 48.), sieht man in einer ovalen Säulenhalle, die Ahnenstatuen ähnlich wie im ausgeführten Bau der Althanns, aufgestellt.

Ein Kupferstich von Johann Martin Lerch von 1670 zeigt das Haus Österreich, in dem einzelne Landesfürsten aus dem Geschlecht der Babenberger als Stützen für dieses Haus fungieren. (Abb. 49.) In der Widmung des Werkes an Kaiser Leopold I. werden diese einzelnen Landesfürsten mit entsprechenden Tugenden benannt. Es gab also in der Zeit der Entstehung des Ahnensaales die Idee, Persönlichkeiten aus der Geschichte mit zugeschriebenen Tugenden als Stützen des Geschlechts zu verstehen.¹⁷² Dieser Gedanke wurde auch im Inneren des Ahnensaales umgesetzt und wird vor allem durch die Freskierung von Johann Michael Rottmayr nochmals verdeutlicht. Es erscheint aber auch möglich, dass Fischer von Erlach die Gleichsetzung von Ahnen und Pfeilern am Außenbau sichtbar machen wollte. Das Bestreben der Visualisierung der zehn Tugendstützen des Hauses Althann könnte zur verwirklichten Lösung von Fischer von Erlach geführt haben. So könnten die breiten Pfeiler im Außenbau, die das Gewölbe tragen, auch symbolisch als die zehn Ahnen mit ihren Tugenden verstanden werden, die das Haus Althann tragen: Eine deutliche Gleichsetzung der Ahnen mit den ihnen im Saal zugewiesenen Tugenden.¹⁷³

¹⁷² POLLEROSS, *Virtutum exercitia sunt gradus ad gloriam* 'zum 'conchetto' des Ahnensaales in Frain an der Thaya, ((zit. Anm. 165), S. 107

¹⁷³ ,ebenda', S. 106 ff

9.d. Die Gruftkapelle des Schlosses Frain

Etwa zehn Jahre nach der Fertigstellung des Ahnensaales wurde Fischer von Erlach beauftragt, für das Geschlecht der Althann eine neue Grabkapelle zu errichten. Obwohl dieser Auftrag durch kein Dokument belegt werden kann, ist die Urheberschaft der Gruftkapelle für Fischer von Erlach unbestritten. Diese Grabkapelle wurde außerhalb des inneren Schlossareals errichtet. Dadurch kommt die Kapelle in ihrer Unabhängigkeit von anderen Bauteilen gut zur Geltung und kann, entsprechend dem Ahnensaal, bereits aus der Ferne als eigenständiger Bau wahrgenommen werden.¹⁷⁴ Die Gruftkapelle des Schlosses Frain entspricht einem Zentralbau, mit einem kreisrunden Mittelteil um den ein Kranz von sechs querovalen Seitenkapellen gelegt ist. Diese Kapellen sind untereinander verbunden. Lediglich drei dieser Seitenkapellen sind mit einem hohen Arkadenbogen zum Hauptraum hin geöffnet. Die übrigen drei, darunter der Eingangsraum, sind nur mit einem niedrigen Portal mit dem Mittelraum verbunden. Dieser kreisrunde Mittelraum wird von einer Kuppel mit einer darauf gesetzten Laterne bekrönt. Die den Eingang flankierenden Türme entsprechen in ihrer Höhe dem Aufbau des zentralen Mittelteils.

Die Gruftkapelle und der Ahnensaal stehen in direkter Beziehung zueinander. Michael Johann II. von Althann ist das letzte im Ahnensaal vertretene Familienmitglied und gleichzeitig die erste in der Grabkapelle bestattete Person. Die genealogische Kontinuität sollte mit der Grabkapelle für die Zukunft fortgesetzt werden.¹⁷⁵ Interessant erscheint der Umstand, dass das Schloss Frain nur einen Nebensitz der Familie Althann darstellt. Trotzdem entschied sich Michael Johann II. nicht für das Schloss Joslowitz, dem Stammsitz der Familie in Mähren, um dieses mit moderner Architektur zum Gedächtnis seiner Familie zu erweitern, sondern bevorzugte das Schloss in Frain als Ort der Erinnerung an das Geschlecht der Althanns.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Tomás KNOZ, Grabkapellen und Grablegen des mährischen Adels, In: Macht und Memoria, Mark Hengerer (Hg.), Köln 2005, S. 460 f

¹⁷⁵ ‚ebenda‘, S. 461

¹⁷⁶ LORENZ, Zur Architektur des Ahnensaales in Frain, ((zit. Anm. 167), S. 33

10. Die Karlskirche in Wien

Als Wien das letzte Mal von einer schweren Pestepidemie heimgesucht wurde, gelobte Kaiser Karl VI. (1685-1740) am 22. Oktober 1713, seinem Namenspatron Karl Borromäus, dem Pestheiligen, einen Kirchenneubau zu widmen. Karl Borromäus (1538-1584) war Kardinal von Mailand und ein vehementer Vertreter der Gegenreformation im 16. Jahrhundert. Das Herz des Volkes gewann er durch die monatelange Versorgung der im Jahre 1576 von der Pest heimgesuchten Mailänder mit Kleidung und Nahrung. Er blieb in dieser schweren Zeit in der Stadt und kümmerte sich persönlich um die Kranken und Sterbenden. Bereits im Jahr 1610 wurde Karl Borromäus heilig gesprochen und als Pestheiliger verehrt.¹⁷⁷ Auch Kaiser Karl VI. war seinem Namenspatron nacheifernd, während der Pestepidemie 1713 in Wien verblieben.

Aus dem Ideenwettbewerb, den Kaiser Karl VI. in der Folge für den Bau ausschrieb, ging Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656 – 1723) als Sieger hervor. Er setzte sich mit seinem Entwurf gegenüber seinen Mitbewerbern Lucas von Hildebrandt und Ferdinand Galli-Bibiena durch. Zum Anlass der Grundsteinlegung im Februar 1716 wurde eine Gedenkmünze in Gold und Silber geprägt. (Abb. 51.) Auf dieser wurde der Entwurf Fischer von Erlachs gezeigt. Die Inschrift der Münze mit dem Text , QUOD POPULUS PESTE LIBERATUS / DIVO CAROLO BOROM. EX VOTO MDCCXVI ¹⁷⁸ gibt Auskunft über den Anlass des Baues. Der Entwurf, der auf der Münze zu sehen ist, entspricht im Großen und Ganzen dem heutigen Erscheinungsbild. Nach der Grundsteinlegung 1716 wurde der Sakralbau in 23-jähriger Bauzeit vollendet. Da Johann Bernhard Fischer von Erlach im April 1723 verstarb, übernahm sein Sohn, Johann Emanuel Fischer, die Bauführung. Dieser veränderte in einigen Details den Bauplan seines Vaters, jedoch im Grundkonzept blieb er dessen Vorgaben treu.

Als Standort der Karlskirche wurde der äußerste Rand des Glacis gewählt. Um einen entsprechend großen und wirkungsvollen Kirchenbau umsetzen zu können, musste man vor die Tore der Stadt ausweichen.

¹⁷⁷ Vera SCHAUBER, Heilige und Namenspatrone im Jahresverlauf, München 2001, S. 567 ff

¹⁷⁸ Die Umschrift heißt in der Übersetzung: ‚Weil die Bevölkerung von der Pest befreit ist, dem Schutzpatron Carl Borromäus, nach einem Gelübde 1716‘

Jenseits des Wienflusses, am innersten Rand der Vorstadt Wieden in der Nähe des kaiserlichen Sommerschlusses ‚Neue Favorita‘¹⁷⁹ und mit der Schaufassade gegen die Stadt und zur Hofburg hin ausgerichtet, entstand die Votivkirche Kaiser Karls VI. (Abb. 52.) Ursprünglich war die Karlskirche auf einem Hügel gelegen und bildete mit der Hofburg eine Sichtachse, die so die beiden Gebäude miteinander verknüpfte. Diese direkte Achse ging durch die Verbauung der Stadt in späterer Zeit verloren. Auch die Wirkung der Karlskirche, auf einem Hügel stehend, ist heute nicht mehr zu erkennen, da bei der oftmaligen Umgestaltung des großen Platzes vor der Karlskirche und bei der Errichtung der U-Bahn in Wien der Platz vom Niveau her angehoben wurde und so die Höhendifferenz zwischen der Karlskirche und dem Platz davor fast aufgehoben wurde.

Im Zentrum der Komposition steht der ‚Rundbau‘ des ovalen Kuppelraumes. Auf der Westseite und somit auch der Schauseite (Abb. 50.), befindet sich ein Portikus mit einem Dreiecksgiebel. Diese Vorhalle, in Form eines antiken Tempels, wird von zwei Säulen flankiert. Einen Abschluss findet die in die Breite gezogene Fassade in den Turmpavillons, die mit ihren Durchfahrten die Verbindung zwischen der Hofburg und der Sommerresidenz ‚Neue Favorita‘ darstellt. (Abb. 56.) Über diesem Ensemble der Hauptfassade erhebt sich die mächtige Kuppel. Beide Säulen tragen langgestreckte Laternen, die der ebenfalls gestreckten Laterne auf der Kuppel sehr ähnlich sind und so die einzelnen Bauteile zusammenfassen und wieder als Einheit wahrnehmen lassen.

Die Karlskirche, wie sie sich uns präsentiert, ist in ihrer Erscheinung keine Kirche mit dem Charakter einer Gedächtniskirche, die bloß an die Überwindung der Pest erinnern soll. Sie lässt sich in erster Linie als Apotheose Karls VI. und die Macht des Hauses Habsburg lesen.¹⁸⁰

Es war damals durchaus üblich, dass dem Bauherrn bzw. dem Architekten sogenannte ‚Programmverfasser‘ aus dem geistlichen oder in der Folge aus dem weltlichen Bereich zur Seite standen.¹⁸¹ Der Historiograph Carl Gustav Heraeus (1671-1725) war für das symbolische Programm der Karlskirche maßgeblich entscheidend. Da dieses Programm sehr komplex ist und auch heute noch viel

¹⁷⁹ Heute Theresianum

¹⁸⁰ Sylvia MATTL-WURM, Wien vom Barock bis zur Aufklärung, Wien 1999, S. 32 f

¹⁸¹ ‚ebenda‘, S. 34

Raum für Spekulationen offen lässt, obwohl sich viele Kunsthistoriker intensiv damit auseinandersetzen, ist anzunehmen, dass nur ein kleiner Kreis einschlägig gelehrter Kenner aus der damaligen Zeit dieses aufwendige Programm verstanden. Für die Allgemeinheit waren die Größe und die allgemeine Wirkung mit einzelnen symbolischen Elementen von Bedeutung.

Obwohl in der Zusammenschau der möglichen Symbolgehalte der Karlskirche die politische Propaganda des Kaiser Karl VI. zu überwiegen scheint, ist ein, dem Anlass des Baues entsprechend, religiöses Programm vorhanden, auch wenn dieses wieder in Verbindung mit dem Gesamtkonzept des Programms der Kirche zu verstehen ist.

Die Vorhalle (Abb. 53.) kann als sakrale Ehrenpforte in streng antikischen Formen verstanden werden und somit als Triumphtor der Kirche. An höchster Stelle, auf dem Scheitel des Giebels der Vorhalle, befindet sich die Gestalt des heiligen Karl Borromäus. Dieser wird von Engeln gegen den Himmel getragen und stellt so dessen Apotheose dar. Während der Stich, in dem von Fischer von Erlach herausgegebenen Buch, *„Entwurf einer historischen Architectur“* Borromäus von zwei größeren Engeln umgeben dargestellt zeigt, wurden diese im ausgeführten Bau durch einen kleinen Putto und zwei aus den Wolken herausragenden Engelsköpfen ersetzt. Da auf den beiden Eckpavillons die beiden theologischen Tugenden Glaube und Hoffnung stehen, wird der Titelheilige der Kirche auch mit der Tugend der Liebe verknüpft. Die Reliefs der beiden Säulen zeigen die Taten des Heiligen, Karl Borromäus und die Wunder nach seinem Tode, seine *„res gestae“*. (Abb. 54.) Das Relief des Giebels stellt die Errettung Wiens von der Pest durch die Fürbitte des Heiligen dar: jenes zentrale Ereignis, das den Bau dieser Kirche veranlasste.

Die Interpretation der gesamten Komposition der Karlskirche ist sehr vielschichtig und lässt mehrere Auffassungsmöglichkeiten zu. Das ursprüngliche Programm von J. B. Fischer von Erlach, C. G. Hereaus und Kaiser Karl VI. ist nicht direkt überliefert. HANS SEDLMAYR hat sich am umfangreichsten mit der Interpretation der Schauseite und des Gesamtbauwerks auseinandergesetzt. In der einschlägigen Literatur werden seine Vorschläge oftmals aufgegriffen und mit neuen Ansichten erweitert oder einzelne Gedanken werden nochmals stärker betont. HANS SEDLMAYR untermauert seine Ansichten durch überlieferte

Briefwechsel aus der Zeit der Entstehung des Baues. Auch die Konstruktionen von Trauergerüsten, die in der Zusammenarbeit von C. G. Hereaus und J. B. Fischer von Erlach in dieser Zeit entstanden waren, dienten zur Klärung der Architektur der Karlskirche. Durch niedergeschriebene Trauerreden, die sich auf die Trauergerüste bezogen, blieb das architektonische Programm nachvollziehbar. Überlegungen aus der Entwicklungsgeschichte bei Johann Bernhard Fischer von Erlach sowie allgemeine geschichtlicher Zusammenhänge aus dieser Zeit führten zu der Interpretation der komplexen Fassade der Karlskirche, die ich auf folgenden Seiten in Kürze wiederzugeben versuche.

Der Philosoph Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), der sich 1714 zeitweilig als Gast Prinz Eugens in Wien aufhielt und gemeinsam mit dem berühmten Hofantiquar Carl Gustav Heraeus mit den Vorplanungen zur Gründung einer wissenschaftlichen Akademie befasst war, hat auf das komplexe allegorische, symbolische Programm sowie auf die schwierige Verknüpfung der Idee eines ‚Denkmals dynastischer Größe‘ mit dem ‚Gedanken eines vollkommenen Kirchenbaues‘ Einfluss genommen.¹⁸² In einem Briefwechsel zwischen Hereaus und Leibniz aus den Jahren 1715/16 geht hervor, dass Leibniz vorgeschlagen hatte, das Bildprogramm der einen Säule der Karlskirche Karl dem Großen zu widmen und die zweite Säule mit Bildern aus dem Leben des heiligen Karl von Flandern auszugestalten. Dadurch wäre die politische Symbolik nochmals stärker betont worden, ‚den einen als Vorläufer im Reich, den andern in einem Teil der Erblände‘. Heraeus verspricht in einem Brief, er werde Leibniz‘ Meinung bei dem Entwurf, den Fischer ‚jetzt‘ macht und der Leibniz Freude machen wird, folgen und eine der Kolossalsäulen Karl dem Großen widmen. Die Idee, die zweite Säule Karl von Flandern zu widmen, bleibt im Antwortschreiben unerwähnt.¹⁸³ Aus diesem Briefwechsel kann man erkennen, welcher politischen Dimension der Bau der Karlskirche zukam. Hereaus berichtete dann im Jahre 1721, dass durch die Bescheidenheit Karls VI. die Säulen mit der Lebensgeschichte und den Wundertaten des Heiligen Karl Borromäus ausgestattet würden.¹⁸⁴

¹⁸² MATTL-WURM, Wien vom Barock bis zur Aufklärung, (zit. Anm. 180), S. 33

¹⁸³ SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, (zit. Anm. 159), S. 269 f

¹⁸⁴ ‚ebenda‘, S. 292

Den beiden, auf sehr hohen, einfach gestalteten Postamenten stehenden Säulen können noch weitere Bedeutungen zugesprochen werden. Sie sind über dem Kapitell mit dem römischen Reichsadler, der als Brüstung dient, und auf der Laterne mit der Kaiserkrone abgeschlossen. (Abb. 55.) Adler und Krone repräsentieren den Kaiser in besonders dominanter Position. Mit der Gestaltung der Säulen durch ansteigende Reliefs erinnern sie an antike Vorbilder in Rom, wie etwa die Trajansäule. Die Symbole des Kaiser Karls VI. krönen die Säulen, im Sinne einer Legitimation seiner Herrschaft auf antiker Herrschaftssymbolik. Fischer von Erlach war auf Grund seines Romaufenthaltes mit den antiken Bauten wohl vertraut, sodass dieser Bedeutungsgehalt auch sehr wahrscheinlich erscheint.

Im Gegensatz zu Frankreich, mit dem sich Österreich im Wettstreit als Nachfolger des römischen Reiches sah, versuchte das Haus Habsburg durch Kontinuität in einer Entwicklung der Zeit Salomons über das Römische Reich sich als legitimer Nachfolger zu behaupten. In Frankreich knüpfte man weniger an die Antike an, sondern sah sich in der Vormachtstellung auf Grund des Eigenen und Neuen das als Vorbild für andere Nationen dienen sollte. Der französische Baumeister und Ingenieur Nicolas Francois Blondel (1618 – 1686) erklärt dazu, dass, wenn die Römer durch ihre Taten, fremden Völkern und folgenden Jahrhunderten ihre Sprache und Lebensweise hätten aufzwingen können, so wären auch die Franzosen unter ihrem göttlichen König in der Lage, nicht nur ihren Namen und ihre Sprache, sondern auch die Mode ihrer Kleider zu verewigen, die schon jetzt den meisten europäischen Völkern zum Vorbild diene.¹⁸⁵

Obwohl die Relieffelder auf den Säulen der Karlskirche die Taten des Heiligen und Namenspatrons der Kirche darstellen und nicht, wie auf den römischen Vorbildern üblich, militärische Taten, lässt sich auch hier eine Verbindung zum großen Programm Kaiser Karls VI. erkennen. Die Reliefs stellen nach überlieferten Texten von Heraeus die ‚Constantia‘ und ‚Fortitudo‘ des Heiligen dar, was wiederum der Devise Kaiser Karls VI. entspricht.¹⁸⁶ Die beiden kolossalen Säulen vor dem Tempel Jerusalems hießen Jachin und Boas – was

¹⁸⁵ George KUNOTH, Die historische Architektur Fischer von Erlach, Düsseldorf 1956, S. 222 f

¹⁸⁶ SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, (zit. Anm. 159), S. 291

übersetzt soviel bedeutet wie ‚er stellt fest‘ und ‚in Ihm ist Stärke‘- sie symbolisieren somit die Devise des Kaisers.¹⁸⁷ Dass bereits beim Entwurf durch Fischer von Erlach die Verbindung der beiden Säulen zu Seiten einer Tempelhalle der Gedanke an den Salomonischen Tempel lebendig war, ist auch deshalb anzunehmen, da Fischer von Erlach sein erstes Buch des ‚*Entwurffs einer historischen Architektur*‘ mit dem Tempel Salomons einleitete. Die für Kaiser Karl VI. errichtete Karlskirche wird somit als neuer Tempel Salomons interpretierbar und der Kaiser als der neue Salomon.

Dass diese dreifache Symbolik von borromäisch, kaiserlich und salomonisch an der Schauseite der Kirche bereits zu der Zeit ihrer Errichtung gedacht werden durfte, meint H. Sedlmayr in der Innenausstattung der Kirche bestätigt.¹⁸⁸

Auch die Annahme, dass die beiden monumentalen Säulen als die ‚Säulen des Herkules‘ interpretiert werden können, stammt von H. Sedlmayr.

Er meint, dass die kreuzgeschmückte Kaiserkrone, das Zeichen des christlichen römischen Reiches, diese zu den symbolischen Herkulesssäulen macht. Nach antiker Vorstellung waren die Säulen des Herkules in der Enge von Gibraltar, des äußersten Randes der bewohnten Welt, aufgestellt. Somit sind diese auch Sinnbild für Spanien, das bis zur Entdeckung Amerikas den äußersten Rand der Welt darstellte. Durch die Säulensymbolik der Karlskirche wird also Karl zum ‚spanischen Herkules‘ erhoben, meint H. Sedlmayr, und der Anspruch auf die spanische Krone prolongiert. Das könnte die propagandistische Idee Kaiser Karls VI. gewesen sein, der gerade zu dieser Zeit den Erbfolgekrieg in Spanien erfolglos bestritten hatte.¹⁸⁹ Diese Interpretationsmöglichkeit wird auch noch durch den nicht umgesetzten Plan von 1730 beim Ausbau des Kaiserstiftes Klosterneuburg untermauert. Auf den nicht mehr erbauten Eckpavillon hätte die spanische Krone gesetzt werden sollen.

Auf den Treppenwangen entlang der zehnstufigen, zur Vorhalle der Kirche führenden Treppe waren sehr große Plastiken von Petrus und Paulus geplant. Neben den salomonischen Säulen gelten diese ebenfalls vor der Peterskirche in Rom postierten Heiligen als Säulen der christlichen Kirche. Beim ausgeführten

¹⁸⁷ SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, (zit. Anm. 159), S. 292

¹⁸⁸ ‚ebenda‘, S. 294 f

¹⁸⁹ ‚ebenda‘, S. 328 f

Bau wurden die von Fischer von Erlach geplanten Figuren durch zwei monumentale Engel ersetzt, die das Alte und das Neue Testament symbolisieren.

Mit dem vielschichtigen und umfangreichen Programm der architektonischen Sprache Fischer von Erlachs, erweckt die Karlskirche viel stärker den Eindruck eines Monuments im Sinne eines Denkmals. Die Polarität eines architektonischen Denkmals fällt am Beispiel der Karlskirche viel stärker zu Gunsten des zu Erinnernden als zur Funktion des Baues als Kirche aus, jedenfalls viel stärker als bei den meisten Bauwerken, die in meiner Arbeit beschrieben werden.

11. Triumphtore oder Ehrenpforten

Am Beginn der Neuzeit wurde durch Kaiser Maximilian I. die Errichtung von Triumphtoren in den Habsburgerländern eingeführt. (Abb. 58.) Von dieser Zeit an wurden in diesen Gebieten Triumphtore oder Ehrenpforten zu verschiedenen Anlässen wie bei großen Empfängen, Hochzeiten, Regierungsantritten oder Krönungen errichtet. Diese Bauwerke wurden meist aus Holz, Stuck und anderen leichten Baumaterialien errichtet, damit sie später wieder problemlos abgebaut werden können. Nur selten wurden solche Tore aus Stein nachgebildet, um so dauerhaft als Denkmal erhalten zu bleiben. Trotz ihrer kurzzeitigen Aufstellung waren sie, wie die von mir zuvor angeführten Beispiele, wichtige Bauten der Erinnerung, um die Macht des jeweiligen Herrschers in seiner Zeit zu festigen und für die Zukunft zu bewahren. Die Wichtigkeit und repräsentative Wirkung eines solchen Bauauftrages wurde auch durch die Wahl der Künstler, die dieses Ehrentor zu errichten hatten, bestätigt. Dies erklärt wohl, dass meist die hervorragendsten Künstler ihrer Zeit diese Aufgabe übertragen bekamen. Bereits das erste Tor im Alpenraum, das von Maximilian I. um 1512¹⁹⁰ in Auftrag gegeben wurde, ist von Albrecht Dürer konzeptioniert worden. Gemeinsam mit Albrecht Altdorfer, Hans Springinklee und Wolf Traut wurde es in mehreren Holzschnittfolgen entwickelt.¹⁹¹ Das Triumphtor von Maximilian I. blieb jedoch nur ein graphisches Werk, da das Projekt zum Zeitpunkt des Todes des Kaisers 1519 noch nicht ganz vollendet war. Dieses geplante Tor stand jedoch am Beginn einer Entwicklung von Triumphtoren in Österreich und übte einen gewissen Einfluss auf die Ikonographie späterer Triumphtore aus.¹⁹² Bei der Rekonstruktion des aus 192 Drucken bestehenden Ehrentores auf Papier kann man es in seiner Gesamtheit erkennen. Die Ehrenpforte stellt sich als dreitoriges Triumphtor dar. Im Zentrum befindet sich ein zusammenhängendes Bildfeld, auf dem der Stammbaum der Habsburger-Vorfahren dargestellt ist. Darüber thront Maximilian I. mit seiner Familie, von Viktorien umringt. Aus dem Vorbild gotischer Wappenwände wurde die Darstellung der Wappen übernommen. 57 Wappen des habsburgischen Hausbesitzes und 51 Wappen, die die Neuerwerbungen durch

¹⁹⁰ Mit der Idee von Triumphbögen hatte sich Maximilian bereits seit 1505 beschäftigt.

¹⁹¹ SCHARF, Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals, (zit. Anm. 3), S. 94

¹⁹² Herta HASELBERGER-BLAHA, Die Triumphtore Fischer von Erlachs, In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Band XVII, Wien/München 1956, S. 64

Maximilian I. darstellen, begleiten die Tafel, auf der der Stammbaum dargestellt ist, auf beiden Seiten. Diese soeben beschriebenen Elemente bilden die mittlere Achse über dem zentralen Durchgang und werden mit einem oktogonalen Geschoss, mit einem Kuppeldach und einer Laterne bekrönt. Über den beiden Seitenportalen sind jeweils 12 Tafeln mit wichtigen historischen Ereignissen aus der Regierungszeit des Kaisers eingefügt. Darüber folgt eine Galerie mit jeweils 12 Herrschern. Auf der linken Seite sind 12 römische Cäsaren dargestellt, rechts davon sind 12 Herrscher, die mit Maximilian verwandt sind, abgebildet. In der Widmungstafel wird der Bezug zu den Vorbildern aus Rom explizit betont.¹⁹³ Die Inschrift lautet: *„Die Porten der eeren des Allerdurchleuchtigsten grosmechtigsten Kaiser vnd Kunig –maximilian ist in der gestalt wie vor alten zeitenn die Arcus Triumphales den Romischen Kaisern in der stat Rom der etlich zerbrochen sein vnd etlich noch gesehen werden, durch mich Johann Strabius derselben Romischen Kaiserlichen Maiestat hystoriographen vnd Poeten gemacht auffgericht vnd in syben tail getailt wie hie bey gemalet vnd in dieser Schrifft klerlichen angetzaigt ist ...“*¹⁹⁴

Auch hier dürfte die Rückbesinnung auf das antike Rom und die Idee des neu entstandenen Großreiches Österreich als Nachfolgereich des römischen Imperiums den Ausschlag gegeben haben, Triumph Tore als temporäre Memorialbauten aus der Zeit der Antike zu übernehmen. Stilistisch schließt das Ehrentor von Maximilian I. nicht eindeutig an die Vorbilder aus der Antike an. Auch wenn die römischen Triumph Tore einer Entwicklung unterworfen waren, auf die ich hier nicht näher eingehen möchte, ist ihnen ein Element gemeinsam. Sie bestanden aus einer massiven Masse, die, auch wenn sie später akzentuiert wurden, als Baublock dem Betrachter gegenübertrat. Dieser kubische Bau war mit einem oder drei tonnengewölbten Durchgängen durchbrochen. Anfänglich beschränkte sich der plastische Schmuck des Triumph Tores auf die Statuen über der Attika, sodass das Tor an sich, nur den Sockel, mit Durchgängen, für diese bildete. Mit der Zeit gewann das Tor selbst Bedeutung, da es Träger für historische Reliefs und Inschriften wurde. Allmählich kam auch figürlicher Schmuck dazu, sodass die Fassaden der einzelnen Tore mehr und mehr

¹⁹³ SCHAUERTE, Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I., (zit. Anm. 58), S. 37

¹⁹⁴ SCHARF, Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals, (zit. Anm. 3), S. 94

gegliedert wurden. Die Grundform des Tores als kubischer Baublock wurde aber nie verändert.¹⁹⁵

Die Römer, die als erste Triumphtore in monumentaler Form errichteten, übernahmen die Idee dafür und das zeremonielle Schreiten durch das Tor von den Etruskern. Diese bauten Tore aus Holz und schrieben ihnen beim Durchschreiten eine reinigende Wirkung zu. Diese kathartische Wirkung von Toren findet man auch noch in verschiedenen anderen alten Kulturen.¹⁹⁶ So wurden anfänglich Weihestatuen der Götter auf die römischen Triumphtore gesetzt, um die reinigende Wirkung beim Durchschreiten der Tore zu verstärken. In der Folge wurden die Weihestatuen durch Darstellungen von Kaisern ersetzt. Das Triumphtor wandelte sich zum sichtbaren Zeichen der Macht von Staat und Imperator. Der ursprüngliche Sinn von reinigender Wirkung wurde durch das Triumphzeremoniell beibehalten. Die sakrale Bedeutung in Verbindung mit der Veranschaulichung der Macht lebte in der Folge weiter. Diese Idee wurde letztendlich auch von der Kirche im Mittelalter übernommen. So wurde der Bogen, der das Mittelschiff einer mittelalterlichen Kirche vom Querschiff oder vom Chor trennt, als Triumphbogen bezeichnet. Es kam zur Umdeutung des Triumphators in das christliche Verständnis,¹⁹⁷ und so wurden diese Triumphbögen im Bogenscheitel mit einem Triumphkreuz versehen.

Die Wiederaufnahme der Aufstellung von Triumphtoren im römischen Sinne begann mit der Rückbesinnung auf die Antike in Rom in der Zeit der Renaissance. Sogleich wurde diese Tradition in Frankreich aufgenommen, wo die Festkultur bereits einen hohen Stellenwert hatte. Im stilistischen Sinne hatte das nicht verwirklichte Ehrenportal von Kaiser Maximilian I. in seiner Struktur wenig mit den römischen Vorbildern gemein. Wohl entsprechen die drei Durchgänge einem römischen Triumphtor, jedoch sind sie sehr eng gehalten und fallen, im Vergleich zum ganzen Aufbau, sehr klein aus. Die Grundform eines großen Tores, mit der Wirkung eines kubischen Blockes, ging verloren. Die Monumentalität wurde durch die Fülle von Baudetails gemindert.

¹⁹⁵ Herta BLAHA, Österreichische Triumph- und Ehrenpforten der Renaissance und des Barock, Dissertation Wien 1950, S. 95 fff

¹⁹⁶ HASELBERGER-BLAHA, Die Triumphtore Fischer von Erlachs, (zit. Anm. 192), S. 63

¹⁹⁷ Wilfried Koch, Baustilkunde, Band 2, Gütersloh/München 1998, S. 489

Zur ersten realen Aufstellung von Triumphtoren, auf heute österreichischem Boden, kam es in Innsbruck. Es ist im Tiroler Landesarchiv in Innsbruck urkundlich belegt, dass bei der Ankunft Kaiser Karls V. (1500 – 1558) in Innsbruck sechs Triumphtore errichtet wurden.¹⁹⁸ Über das Aussehen dieser Ehrenpforten ist nichts überliefert. Erst die drei Triumphtorbauten aus dem Jahre 1563, die zu Ehren Kaiser Maximilians II. in Wien bei seiner Rückkehr von der Krönung in Frankfurt aufgestellt wurden, sind graphisch überliefert. Diese Graphiken sind aber bedauerlicherweise nicht publiziert, und so konnte ich lediglich der Dissertation von HERTA BLAHA entnehmen, dass die Ikonographie dieser drei Tore den Entwürfen für Kaiser Maximilian sehr nahe stand. Die genealogische Verherrlichung des Herrschers stand im Vordergrund. Die Tore entsprechen jedoch bereits mehr dem römischen Vorbild. Sie waren mit Türmen flankiert, wobei in Archivoltenhöhe ein Gesims um den Bau verlief und so die Bauteile miteinander verband. In der Gebälkzone verlief ein glatter Fries, der nur durch gemalten Schmuck gegliedert war. Auch die Attika vereinheitlichte das Gebilde zu einem Block nach römischem Vorbild. Auf der Attika standen Plastiken, ebenfalls nach römischem Vorbild. Die Ausschmückung des Tores mit Wappenschmuck an den Archivolten, die gemalte Ahnengalerie an den Torwangen und das Ausschmücken des Tonnengewölbes mit einem gotischen Netzgewölbe lassen den Einfluss des Vorbildes aus Tirol erkennen.¹⁹⁹

Dieses Schema blieb im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts in Österreich im Großen und Ganzen erhalten. Lediglich einzelne Ehrenpforten erhielten eine Tempelfront vorgesetzt, die aus vier Säulen mit einem Dreiecksgiebel bestand.²⁰⁰ Im kirchlich regierten Salzburg stellte man im Laufe des 17. Jahrhunderts geistliche Triumphtore auf. Durch seine religiöse Verbindung zu Rom wurde die Tradition von geistlichen Ehrenpforten in Salzburg übernommen. Die Erzbischöfe betonten so ihre politische Macht und versuchten das aufkeimende Staatskirchentum in den Hintergrund zu drängen. Aus dem römischen Vorbild wurden diese Triumphtore als tempelartige Zentralbauten errichtet. 1628

¹⁹⁸ HASELBERGER-BLAHA, Die Triumphtore Fischer von Erlachs, (zit. Anm. 192), S. 73

¹⁹⁹ BLAHA, Österreichische Triumph- und Ehrenpforten der Renaissance und des Barock, (zit. Anm. 195), S. 103 ff

²⁰⁰ ,ebenda', S. 105

errichtete man anlässlich der Domweihe und Überführung von Reliquien auch in Salzburg prächtige Ehrenpforten.

Auch zur ‚Tausendeinhundertjahrfeier des Heiligen Rupert‘ 1682 wurden Triumphtore errichtet.²⁰¹ In Salzburg wurde die klassische Form des Triumphtores abgewandelt und hatte möglicherweise auch einen Einfluss auf den Höhepunkt dieser Entwicklung in Österreich. Dieser wurde von J. B. Fischer von Erlach, erreicht.

Zu Ehren des neu gekrönten Königs Joseph, des späteren Kaiser Joseph I. (1678 – 1711), der am 4. Juni 1690 von der Krönungsstadt Frankfurt nach Wien zurückkehrte, wurden drei Triumphtore in der Stadt errichtet. Zwei der drei Ehrenpforten wurden von Fischer von Erlach entworfen. Er löste das ursprünglich blockhafte in einer hochbarocken Bewegtheit auf. Die künstlerische Gestaltung in der Architektur wurde zum Bestandteil des Programms. Das Tor ist somit nicht nur Träger des Programms, sondern bekommt eine eigenständige Bedeutung. Was in den Stichen, die uns das Aussehen dieser Tore übermitteln, nicht zu erkennen ist, ist, dass diese Triumphtore sehr groß waren. Nach Beschreibungen von Zeitgenossen haben die Häuser in der Feststraße sehr klein gewirkt.²⁰² Fischer von Erlach verband bei dem Tor der ‚fremden Niederleger‘²⁰³ zwei Triumphmotive miteinander. (Abb. 59.) Er verwendete den dreitorigen Block des Triumphtores und die Triumphsäulen als Motive zur Verherrlichung des Kaisers und des neu gekrönten Königs Joseph. Das Aufstellen von Triumphsäulen war im damaligen Österreich unüblich und wurde durch Fischer von Erlach erstmalig bei der Errichtung der Ehrenpforte in unserem Raum eingeführt. Dies darf auch als Vorwegnahme des Entwurfs, für die spätere Errichtung der Karlskirche verstanden werden. Dem massiven Baukörper wurde durch interessante Lösungen seine Schwere genommen. Der mittlere Durchgang war, anders wie bei den römischen Vorbildern, sehr hoch hinaufgezogen und durchbrach so den Baukörper. Über diesem wurde eine riesige Kugel von vier Figuren getragen, die durch das scheinbare Schweben dem Gebäude seine Wucht nahm. Rechts und links vom überdimensionierten Hauptdurchgang des Triumphtores, der wie beim

²⁰¹ HASELBERGER-BLAHA, Die Triumphtore Fischer von Erlach, (zit. Anm. 192), S. 65 f

²⁰² Das Grazer Triumphtor von 1660 soll 120 Fuß, also rund 40 Meter hoch gewesen sein und nach Hans Sedlmayr muss man sich die Höhe der Tore in Wien ebenfalls mit dieser Höhe vorstellen.

²⁰³ Fremde Niederleger sind die nicht zur Stadt gehörenden Großhändler.

antiken Vorbild in eine blockartige Mauermasse eingeschnitten zu sein schien, wick die Wand im Halboval vor zwei Triumphsäulen zurück. Diese reichten über die figurengeschmückte Attika hinaus und schlossen exakt auf der Höhe, auf welcher der Mittelpunkt der Kugel lag, ab. In die unteren Sockel der Säulen waren die seitlichen Durchgänge geschnitten. Darauf befanden sich weitere Sockel, die bis zum Archivoltenansatz des Mitteltors reichten. Diese Säulen fingen dort an, wo die Säulen des Erdgeschosses endeten. Mit diesen Mitteln bezog Fischer von Erlach die einzelnen Architektur motive aufeinander. Die Bedeutung der einzelnen Teile wurde vom Figurenprogramm des Tors unterstrichen. Die Idee des jugendlichen Königs Joseph als Sonnengott wurde mit der riesigen goldenen Kugel veranschaulicht. Üblicherweise wurde der König von Frankreich mit dieser Symbolik verehrt, das Motiv der Apotheose des Herrschers zum Lichtgott ist jedoch durch Vermittlung von Alexander dem Großen (356 v.Chr. – 323 v.Chr) aus dem asiatischen Hochkulturbereich in den hellenistischen Kulturbereich übertragen worden.²⁰⁴

Vor der Mitte der Kugel schwebte der gefeierte König Joseph mit zwei tubablasenden Famae. Auf der goldenen Kugel thronte das kaiserliche Elternpaar. Die vier Figuren, die die Kugel trugen, vertraten die damals vier bekannten Erdteile. Weitere Figuren auf dem Triumphtor stellten Gestalten von Tugenden, Flussgöttern und Genien der Fama dar.²⁰⁵

Die Riesensäulen waren auf Grund der dargestellten Herkulestaten auf dem Tor als ‚herkulische Säulen‘ zu verstehen. Der König wurde mit den Motiven der Architektur als ‚neue Sonne‘ und ‚neuer Herkules‘ gefeiert.²⁰⁶

Das zweite Ehrentor, des zum Einzug des Königs Joseph mit seinen kaiserlichen Eltern im Jahre 1690 von Fischer von Erlach errichtet wurde, war von der Stadt Wien beauftragt worden.(Abb. 60.)

Dieses war, anders wie das antike Vorbild, zweigeschossig. Das Untergeschoss dieses Triumphtores bildete einen Rundtempel, dessen Form nach außen, in einer Ausbuchtung der Mauer, sichtbar wurde. Die Säulenpaar die durch die

²⁰⁴ HASELBERGER-BLAHA, Die Triumphtore Fischer von Erlach, (zit. Anm. 192), S. 67

²⁰⁵ SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, (zit. Anm. 159), S. 87

²⁰⁶ ‚ebenda‘, S. 87

Wölbung des Mittelteiles nach vorne geschoben schienen, rhythmisierten die Vorderfront und lösten die Blockhaftigkeit des Tores im Untergeschoss auf. Das plastische Element wurde im zweiten Geschoss durch eine konvexe Schwingung im Mittelteil betont. Die achteckigen Pylonen im Obergeschoss waren relativ massig und betonten somit das konvexe Zurückspringen des im oberen Teil wiederholten Motivs des Mitteltors. Der Mittelbogen im zweiten Geschoss wurde durch eine Tonne überdacht und stellte so eine Verbindung zu den Seitendurchgängen im Erdgeschoss her. Diese waren ebenfalls in Tonnenform eingewölbt. Aus der Grundform des blockhaften Ehrentores der Antike entwickelte Fischer von Erlach eine, dem barocken Gedanken entsprechende, plastische Ehrenpforte. Die Grundstruktur entsprach nach wie vor dem antiken Vorbild. Auch die Ausstattung des Tores war aus der Antike in die Zeit des Barockes übernommen worden. Im Zenit des oberen Mittelbogens thronte das Kaiserpaar. Vor dem großen Bogen war der gehuldigte König Josef auf einer Quadriga dargestellt. Auch das Motiv der Allegorien der Städte, die dem Kaiserpaar Modelle ihrer Städte brachten, war aus dem Ideenschatz der Antike entnommen. Die Grundideen dieser beiden Ehrentore bezogen sich sehr bewusst auf antike Vorbilder und hatten auch die Aufgabe, das Haus Habsburg als Nachfolger der römischen Zeit zu glorifizieren. Da sie die neuen Herrscher und somit Nachfolger dieser Zeit waren, war es durchaus legitim, die ursprüngliche Form im modernen Sinne der Zeit weiter zu entwickeln.²⁰⁷

Das dritte Tor, das für den Einzug des neu gekrönten Königs Joseph errichtet worden war, stammte von Peter Strudel. (Abb. 63.) Trotz der üppigen Ausgestaltung im Bereich der Attika blieb dieses Triumphtor stärker dem antiken Vorbild verpflichtet.²⁰⁸

Die von Johann Bernhard Fischer von Erlach in Wien überwundene Grundform des Ehrentors, fand seine Fortsetzung in den Triumphtoren zur Hochzeit von König Joseph im Jahre 1699. Wieder wurden zwei der drei in Wien aufgestellten Ehrenpforten von Fischer von Erlach geplant. In dem Tor, das von den fremden

²⁰⁷ HASELBERGER-BLAHA, Die Triumphtore Fischer von Erlach, (zit. Anm. 192), S. 69

²⁰⁸ SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, (zit. Anm. 159), S. 87

Niederlegern²⁰⁹ in Auftrag gegeben wurde, (Abb. 61) dominierte nun die Form des Rundtempels. Im Zentrum des Untergeschosses befand sich ein kreisförmiger Kuppelraum, der statt von Säulen, von vier Atlanten getragen wurde. Aber nicht nur der Mittelrisalit mit seiner Balustrade veranschaulichte die Rundung in der Außenfassade, sondern auch die Säulen der Seitenteile nehmen die Rundung des Mittelteiles auf und betonen nochmals die runde Form. Diese Idee des Rundtempels, die in den Seitenteilen wiederholt wurde, löste das dem römischen Vorbild übernommene Gefüge der drei Durchgänge auf. Im Obergeschoss wurde die Tempelform des Untergeschosses, mit leichterer Baumasse wiederholt. Da die Stiche des Triumphtores, die von der Bürgerschaft bei Fischer von Erlach in Auftrag gegeben wurden, nicht sehr genau sind, bleiben einige Details unklar. (Abb. 62) Zu erkennen ist aber, dass wiederum das Motiv des Rundtempels im Mittelrisalit vorherrschte. Möglicherweise, soweit man dem Stich eines anonymen Autors entnehmen kann, war das Gewölbe im Untergeschoss mit einer Tonne durchbohrt. Dies wäre wiederum eine Vermengung des Motives einer Tordurchfahrt und dem eines Rundtempels mit dazugehöriger Wölbung.²¹⁰

In der Folge, so wird es in der Arbeit von HERTA BLAHA beschrieben, gab es weitere Triumphorbauten, die den Errungenschaften von Fischer von Erlach folgten. In verschiedenen Abwandlungen wurde das Motiv des Rundtempels übernommen. Parallel dazu entstanden aber auch Ehrenpforten, die im Grundschema dem römischen Vorbild entsprachen. Durch ein Überladen von Ornamenten und Versatzstücken aller möglichen Stile und einer Fülle von Motiven wurde aber dabei die klassische Form aufgelöst. Obwohl Ehrenpforten meist durch Stiche in ganz Europa bekannt waren und so der memoriale Gedanke, der in diesen ephemeren Bauten innewohnt, übermittelt wurde, sind heute nur wenige davon publiziert. Somit sind Entwicklungen, wie sie von HERTA BLAHA veröffentlicht wurden, schwer zu überprüfen. Erst durch das Triumphtor in Innsbruck, das noch heute steht, ist die Entwicklung dieser Baugattung in Österreich nachvollziehbar. (Abb. 65. & 66.) Der wuchtige Aufbau, die drei Durchgänge, die in den Baublock eingeschnitten sind, und die reliefgeschmückte

²⁰⁹ Internationale Großhändler, die den Fernhandel der Stadt betrieben. Sie waren wegen ihres Geldes sehr einflussreich.

²¹⁰ SEDLMAYR, Johann Bernhard Fischer von Erlach, (zit. Anm. 159), S. 204

Attika, die Plastiken trägt, zeigt die direkte Rückbesinnung auf die antiken Vorbilder.

Im Juli 1765 fand in Innsbruck die Hochzeit von Erzherzog Leopold (1747 – 1792), dem späteren Kaiser, und der Infantin Maria Ludovica von Spanien (1745 – 1792) statt. Zu diesem Anlass wurde ein Triumphtor, nach italienischem Vorbild aus Stein, einem dauerhaften Material, errichtet. Das Tor war bis zum feierlichen Anlass fast fertiggestellt, jedoch der plastische Schmuck wurde aus Zeitmangel aus Stuck, Holz und Eisen ausgeführt, wie es bei den Vorgängerbauten üblich war. Die Architektur dies Bauwerkes entspricht dem Gedanken des aufkeimenden Klassizismus und in seiner Form den blockhaften Vorbildern der Antike. Der Mittelrisalit springt um eine Pilastertiefe vor und akzentuiert die an sich plane Fassade auf beiden Schauseiten. Lediglich auf der der Stadt abgewandten Seite wurden an dem Tor, an der Seite der mittleren höheren Tordurchfahrt, zwei Säulen errichtet.²¹¹

Da während der Feierlichkeiten der Vater von Leopold, Kaiser Franz Stephan von Lothringen (1708 – 1765), verstarb, wurde für die dauerhafte Ausführung die Ikonographie des Triumphtores verändert. Maria Theresia (1717 – 1780), die Gemahlin von Franz Stephans, wollte den freudigen und den tragischen Aspekt der Tage in Innsbrucks verwirklicht sehen. So wurde die stadtabgewandte Seite dem ursprünglichen Ereignis gewidmet, die zur Stadt gewandte Seite wurde zum Gedenken an den Verlust Franz Stephans von Lothringen ausgestattet. Auf der Seite, die dem Anlass der Hochzeit gewidmet ist, (Abb. 65.) bekrönte die Attika über dem Mittelbogen ein lorbeerbekröntes Oval, in dem das Kaiserpaar dargestellt ist. Zwei weibliche Figuren flankieren dieses Oval, wobei die eine Figur dem Kaiserpaar eine Lorbeerkrone aufzusetzen scheint und eine andere das Zeichen der Trinität, mit dem Auge Gottes darin, hochhält. Das Relief in der Attikazone bezieht sich direkt auf den Anlass der Hochzeit, da die Entzündung des Feuers auf dem Altar der Liebe durch Hymenäus dargestellt ist. Über den Seitentoren sind, wiederum in einem Oval, auf der einen Seite das Hochzeitspaar und auf der anderen Seite die Erzherzoginnen Maria Anna (1738 – 1789) und Maria Christina (1742 – 1798) dargestellt.

²¹¹ Markus NEUWIRTH, Architektur um 1800, In: Kunst in Tirol Bd. II., Lukas Maderbacher (Hg.), Innsbruck/Wien 2007, S. 192 f

Auf der Seite des Tores, das der Erinnerung an Kaiser Franz Stephan I. gewidmet wurde, (Abb.66.) ist, entsprechend der anderen Seite, in einem Oval über der Attika ein Reliefporträt des Verstorbenen angebracht. Wiederum bekrönt eine Frau das Porträt mit einem Lorbeerkranz. Die zweite Figur stellt den römischen Gott Saturn dar, der als Zeichen der Vergänglichkeit eine Sense hält. In dem Relief in der Attika ist die trauernde Austria dargestellt. In weiteren Ovalen über den Seitentoren ist in einem Relief das Porträt Maria Theresias und auf der anderen Seite, in einem weiteren Relief, der Sohn und Mitregent Josef II. dargestellt.²¹²

An diesem Tor in Innsbruck erkennt man die Rückführung der Entwicklung des österreichischen Triumphtores zu seinem römischen Vorbild.

Zusammenfassend möchte ich festhalten, dass die in römischer Zeit oft für kriegerische Taten aufgestellten Tore, die zur Verherrlichung eines Imperators errichtet wurden, in Österreich inhaltlich eine Veränderung erfuhren. Die Triumphtore dienten der Verehrung des herrschenden Geschlechtes als eines von Gott eingesetzten christlichen Hauses, das einer vorgegebenen Idee diente. Dies führte zu einer veränderten ikonographischen Ausgestaltung des Ehrentores. Am Höhepunkt der Entwicklung in Österreich wurde die Grundform des Tores, als ein ephemeres Festgerüst, adaptiert. Die Architektur unterstützte den Inhalt des Triumphtores. Die Aufklärung entzog ihnen seine Grundlage als Bauwerk zur Verherrlichung des herrschenden Geschlechtes. Mit dem Verlust der absoluten Macht der herrschenden Schicht verlor das Triumphtor seine Funktion. Im Jahre 1790 ließ Kaiser Leopold II. (1747 – 1792) die für die Errichtung von Ehrenpforten aufgebrauchten Gelder zur Ausstattung von vierzig armen Landmädchen verwenden.²¹³

²¹² NEUWIRTH, Architektur um 1800, (zit. Anm. 211), S. 192 f

²¹³ HASELBERGER-BLAHA, Die Triumphtore Fischer von Erlach, (zit. Anm. 192), S. 72

12. Trauergerüste

12.a. Allgemein

Auch Trauergerüste waren, so wie die meisten Ehrenpforten in Österreich, temporäre Aufbauten. Sie wurde aus Holz, bemalter Leinwand und anderen Textilien, Stuck und Karton ausgeführt, in verschiedenen Farben gehalten und mit mehr oder weniger plastischen Figuren und Ornamenten wie auch mit Inschriften und Wappen geschmückt.²¹⁴

Das Programm des Trauergerüstes ist Teil eines Gesamtkonzeptes, das den gesamten Kirchenraum, der mit Trauerdekoration geschmückt war, und auch oft die Kirchenfassaden umfasste.²¹⁵

Der Aufbau des Trauergerüstes erreichte mitunter beträchtliche Ausmaße. Der Anlass zur Errichtung dieser ephemeren Bauten waren die Exequien für bedeutende weltliche und geistliche Personen, die nicht allein am Sterbeort selbst gefeiert, sondern überall dort abgehalten wurden, wo man dem Verstorbenen entweder den schuldigen Respekt der Untertanen oder die politische Achtung des Gleichgestellten zollte. So kommt es, dass nach dem Ableben eines Kaisers oder eines französischen oder spanischen Königs nicht nur am Hof zu Wien, Paris oder Madrid die Exequien gefeiert wurden, sondern gleichermaßen in den wichtigen Städten Deutschlands, Italiens, Frankreichs oder Spaniens, sobald die Trauernachricht eingetroffen war.²¹⁶

Da das Trauergerüst stark mit der Liturgie und der Verherrlichung des Verstorbenen in Verbindung stand, beauftragte man zuerst gelehrte Männer, die sich auf die antiken Autoren sowie auf die heilige Schrift verstanden und die die Historie und die Wissenschaft der Genealogie beherrschten, um ein inhaltliches Konzept zu entwerfen. Danach ging der Auftrag an die Architekten, um dieses Konzept in Pläne für den Bau umzusetzen. Sehr oft wurden dabei auch Wettbewerbe ausgeschrieben, wobei der Veranstalter der Exequienfeier das passende Modell auswählte. Danach arbeiteten alle verfügbaren Handwerker am

²¹⁴ Lieselotte POPELKA, Trauergerüste. Bemerkung zu einer ephemeren Architekturgattung, In: Römische Historische Mitteilungen 10, Wien 1966/67, S. 184

²¹⁵ Lieselotte POPELKA, Castrum Doloris oder ‚Trauriger Schauplatz‘, Wien 1994, S. 184

²¹⁶ POPELKA, Trauergerüste. Bemerkung zu einer ephemeren Architekturgattung, (zit. Anm. 214), S. 184 f

Trauergerüst, um den Bau in möglichst kurzer Zeit zu vollenden. In der Regel dauerte es im Durchschnitt vier bis sechs Wochen, bis ein Trauergerüst fertiggestellt war^{217, 218}.

Viele verschiedene Bezeichnungen werden in den einzelnen katholischen Ländern für diese ephemeren Bauten gebraucht. In Spanien werden diese ‚tumolo‘ genannt, in Palermo und Neapel bezeichnete man sie als ‚catafalco‘, in Antwerpen ‚mausolaeum‘ und in den mitteleuropäischen Ländern der Habsburger ‚castrum doloris‘. Begriffsgeschichtlich handelt es sich nicht um eine Entwicklung, sondern um lokale sprachliche Unterschiede.

Der Begriff ‚castrum doloris‘, der vorwiegend in den deutschen Ländern bis in das 18. Jahrhundert verwendet wurde, führt zu den Wurzeln der prunkvollen Trauergerüste des Barocks. Bereits bei den Totenliturgien des 14. Jahrhunderts tritt dieser Begriff auf. Es ist das Gestell, auf dem der Tote aufgebahrt wird. An den vier Ecken tragen Stützen ein Dach mit aufgesteckten Kerzen. Man kennt solche ‚casta doloris‘ aus Abbildungen wie etwa aus dem Mailand-Turiner Stundenbuch (Abb. 67.) und aus anderen liturgischen Büchern des Hochmittelalters. Abb. 68.)

Diese Form lässt sich aus der Liturgie der Exequienfeier erklären. LIESELOTTE POPELKA weist in ihren Arbeiten darauf hin, dass das ‚castrum doloris‘ zu dem Zeitpunkt eine neue Bedeutung erhalten musste, als die Absolution als neues Element der Totenmesse entwickelt war. Nach der Totenmesse versammelten sich die Kleriker um den Verstorbenen, vier Bischöfe oder Kardinalpriester beräucherten den Leichnam nacheinander mit Weihrauch. Dann verkündeten sie, ob jener die letzte Ölung empfangen hatte, ob er gebeichtet und wie er gelebt hatte. Erst danach erfolgte die eigentliche Absolution und der Leichnam konnte bestattet werden. Zuerst im ‚Ordo Romanus‘ des 12. Jahrhunderts erläutert, wird die Zeremonie in spätere Ordines und Pontificales aufgenommen. Diese Werke enthalten genaue Anweisungen, in welcher Ordnung der Zelebrant mit den vier Assistenten, dem Subdiakon und den Akolythen²¹⁹ zum ‚castrum doloris‘ zu gehen hat und wie die vier Assistenzbischöfe sich an die vier Ecken zu setzen

²¹⁷ Mitunter mussten die Trauerfeierlichkeiten verschoben werden, da das Trauergerüst noch nicht fertiggestellt war, obwohl man Tag und Nacht daran arbeitete.

²¹⁸ POPELKA, ‚Castrum Doloris oder ‚Trauriger Schauplatz‘, (zit. Anm. 215), S. 14 fff

²¹⁹ Akolythen = in Ausbildung stehende zukünftige Priester

haben, während der Zelebrant am Kopfende des Verstorbenen sitzt, ihm gegenüber der Subdiakon mit dem Kreuz am Fußende.²²⁰

Die liturgische Handlung der ‚absolutio tumuli‘, wie sie im Mittelalter festgelegt worden ist, wurde in den Erbländen der Habsburger bis zur Auflösung der ‚pompa funebris‘ unverändert vollzogen. Dieses liturgische Ritual beeinflusste auch immer die Form und den Aufstellungsplatz des Trauergerüsts. Daher standen diese immer zentral in den Kirchen, damit sie auch umschritten werden konnten.

Die Wichtigkeit, die die Absolution innerhalb der Totenliturgie einnahm, beeinflusste auch die Gestalt des Trauergerüsts. Die Zeremonie sollte für die Teilnehmer der Totenmesse sichtbar sein.

Eine weitere Begründung für die in der Mitte des 16. Jahrhunderts aufkommenden pomphatten Trauergerüste für die herrschende Elite ist der bewusste Rückgriff auf die antiken Funeralsitten in Rom. Im antiken Rom wurden auf dem Forum Romanum mehrgeschossige Gerüste, die ‚rogus funebris‘ genannt wurden, errichtet, die ganz aus Holz und mit bemalten Tüchern bedeckt waren. (Abb. 69.) Dieser ‚rogus funebris‘ war aus verschiedenen Hölzern in sich verjüngenden Geschossen aufgeschichtet und diente als Scheiterhaufen, wo der Leichnam nach erfolgter Zeremonie verbrannt wurde.²²¹

Zu der Zeit, als die umfangreichen Trauergerüste im habsburgischen Raum entstanden, identifizierten sich die Habsburger mehr als je zuvor mit den Repräsentanten des römischen Cäsaren-Reiches. Als immer wieder gewählte Kaiser des Heiligen Römischen Reiches sahen sie sich als Nachfolger des römischen Imperiums.²²²

In der Zeit des zweiten und dritten nachchristlichen Jahrhunderts hatte man den Brauch eingeführt, den Kaiser einmal ‚in corpo‘ und ein zweites Mal ‚in effigie‘ zu verbrennen. Bei der zweiten Verbrennung war der Entrückungsnachweis dadurch erbracht, dass keine zu bestattenden Überreste (Knochen) zurückblieben, wie das bei der vorher gebräuchlichen einfachen Kaiserverbrennung der Fall war.

²²⁰ POPELKA, Trauergerüste. Bemerkung zu einer ephemeren Architekturgattung, (zit. Anm. 214), S. 190 f

²²¹ ‚ebenda‘, S. 193 f

²²² Wie bereits im späten Mittelalter durch Urkundenfälschung, im Privilegium maius von Rudolf IV., der Stammbaum der Habsburger auf den ‚Oheim‘ Julius Cäsar und dem des Kaiser Nero konstruiert wurde. Diese Urkunden, es waren sieben an der Zahl, wurden 1473 durch die Kurfürsten des Heiligen Römischen Reiches bestätigt.

Die restlose Verbrennung sollte die Apotheose, die Entrückung zu den Göttern glaubhaft machen.²²³

Die Idee der Konsekration, also der Vergöttlichung des verstorbenen Kaisers, veränderte das gesamte Trauerzeremonial in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Die Totenfeier, die bisher als einheitlicher Festakt den Aspekt der Trauer mit dem des Triumphes verbunden hatte, spaltete sich nach römischem Vorbild in zwei voneinander getrennte Vorgänge. Nach der öffentlichen Ausstellung auf dem Paradebett in der Wiener Hofburg wurde der Leichnam ohne großen Aufwand beigesetzt, und erst einige Zeit später erfolgten die offiziellen Exequien, in denen der Kaiser oder König nun mit um so größerem Aufwand verherrlicht wurde.

Somit konnten die kostspieligen Trauergerüste auch überall im Reich aufgebaut und die Totenoffizien an mehreren Schauplätzen abgehalten werden, da es nicht um die Bestattung des Körpers ging, sondern um die Huldigung der bedeutenden Persönlichkeit und um die posthume Bestätigung des Ranges und der Macht des Verstorbenen.

²²³ Michael BRIX, Trauergerüste für die Habsburger in Wien, In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 26, Wien/Köln/Graz 1973, S. 213

12.b. Die Entwicklung des Trauergerüstes in den habsburgischen Landen

Den Beginn der frühneuzeitlichen ‚pompa funebris‘ stellte die Totenfeier für Kaiser Karl V. 1558 in Brüssel dar. (Abb. 70.) Hier ist deutlich die Herkunft von dem lichtbesteckten mittelalterlichen ‚castrum doloris‘ zu erkennen. Der Triumphgedanke wurde bei Kaiser Karl V. noch auf den Trauerzug gelegt, wo ein allegorisches Staatsschiff auf den Stufen der Kathedrale stand. (Abb. 71.) Neben der offiziellen Brüsseler ‚pompa funebris‘ wurden an verschiedenen Orten des habsburgischen Machtbereiches symbolische Totenfeiern zu Ehren Kaiser Karls V. ausgerichtet.

Unter den symbolischen Totenfeiern, mit denen Kaiser Karl V. (1500 – 1558) geehrt wurde, ist die Augsburger ‚pompa funebris‘ als Vorstufe zu den prunkhaften höfischen Leichenbegängnissen in den Erblanden besonders wichtig. Die Exequien fanden Ende Februar des Jahres 1559 im Augsburger Dom statt. (Abb. 72.) Mit ihrer Ausrichtung folgte Kaiser Ferdinand I. (1503 – 1564), Nachfolger Karls V. im Heiligen Römischen Reich, dem Beispiel Philipps II. (1527 – 1598), der als Erbe der spanischen Krone zwei Monate zuvor die glanzvolle Brüsseler ‚pompa funebris‘ zu Ehren Karls V. veranlasst hatte.²²⁴

Beide Herrscher versuchten den Beginn ihrer Herrschaft mit diesem Staatsakt, der Zeichen machtpolitischer Größe sein sollte, zu fundieren.

Die Augsburger Exequienfeier für Karl V. stellte die erste dieser Art auf dem Boden des Heiligen Römischen Reiches dar. Einige Jahre später, 1565, wurde für Kaiser Ferdinand I. nach langer Vorbereitungszeit in Wien eine Exequienfeier ausgerichtet, die dem Muster der Augsburger und Brüsseler ‚pompa funebris‘ für Karl V. folgten. Von hier an setzte die Entwicklung der Trauerarchitektur in den Erblanden ein.²²⁵

Bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts blieb die Form des ‚castrum doloris‘ in ihrer Grundgestaltung gleich. Ein Ciborium, eine mit Lichtern besteckte Bedachung, wie sie aus dem Mittelalter übernommen wurde, blieb unveränderlich bestehen. Dies ist auch mit dem präsenten Leichnam des Verstorbenen zu erklären und

²²⁴ BRIX, Trauergerüste für die Habsburger in Wien, (zit. Anm. 223), S. 209 ff

²²⁵ ‚ebenda‘, S. 211

änderte sich erst, als man in der Mitte des 17. Jahrhunderts zur symbolischen Totenfeier überging.

Die Vorbereitungen der Exequien für Kaiser Ferdinand I. (gest.1564) beanspruchten mehr als ein Jahr. Unterdessen stand der Sarg mit dem Leichnam in der Burgkapelle. Am Beginn der Feierlichkeiten wurde der Leichnam in den Stephansdom getragen. Auf den beiden darauffolgenden Tagen fand die Exequienfeier statt, bei der der Sarg unter das ‚castrum doloris‘ gesetzt war. (Abb. 73.) Nach den gesamten Feierlichkeiten wurde der Sarg vom ‚castrum doloris‘ genommen und in einer feierlichen Prozession nach Prag gebracht. Dort war das Trauergerüst so aufgestellt worden, dass am Ende der Feierlichkeiten der Sarg direkt in das Familiengrab im Veitsdom hinabgelassen werden konnte.

Ähnlich wurde mit den Trauerfeierlichkeiten zu Ehren des verstorbenen Kaisers Ferdinand II. (1578 - 1637) verfahren. Nach der dreitägigen Ausstellung in der Hofburg wurde der Leichnam in einem Sarg in der Augustinerkirche verwahrt. Nach vier Wochen wurde Ferdinands Leib unter das in der Augustinerkirche errichtete Trauergerüst gesetzt. Nach Beendigung der Wiener Exequienfeier brachte man den Sarg in feierlicher Prozession nach Graz. Dort wurde ein weiteres Zeremoniell mit Trauergerüst in der ehemaligen Hofkirche St. Ägidius abgehalten. Im Anschluss an diese Exequienfeier wurde Kaiser Ferdinand II. in der Gruft des Mausoleums bestattet.²²⁶

Ganz anders war der Ablauf der Zeremonien um den jung verstorbenen König Ferdinand IV.(1633 - 1654). Hier wurde, nach dreitägiger Aufbahrung in der Hofburg, der königliche Leichnam in einer einfachen Prozession in die Augustinerkirche und anschließend in die Kapuzinerkirche gebracht. Nach Vollzug der liturgischen Handlungen wurde König Ferdinand IV. in der Kapuzinergruft beigesetzt. Sechs Wochen nach dieser vergleichsweise sehr schlichten Beisetzung wurden dann in der Kapuzinerkirche die offiziellen Exequien abgehalten. Damit hatte sich am Wiener Hof eine Aufspaltung der Totenfeier in zwei Vorgänge vollzogen, die von nun an beibehalten wurde.²²⁷

Ab diesem Zeitpunkt veränderten sich die Trauergerüste und wurden zu Triumphdarstellungen der Kaiser und des Herrscherhauses der Habsburger mit ihren Ahnenreihen, ganz nach dem Vorbild des antiken Rom.

²²⁶ BRIX, Trauergerüst für die Habsburger in Wien (zit. Anm. 223), S. 217f

²²⁷ ‚ebenda‘, S. 212 fff

Das ‚castrum doloris‘ für König Ferdinand IV. in der Augustinerkirche 1654 (Abb. 74.) war, wie gesagt, bereits ganz anders gestaltet. Es stellt in seiner Gesamtkonstruktion einen Triumphbogen dar.²²⁸ Anstelle des Sarges wurde eine vollplastische Figur, die den König in halb sitzender Haltung schlafend darstellt, aufgestellt. Das Trauergerüst veranschaulicht die Tugend und die Macht des Verstorbenen. Der Triumphbogen, das eigentliche Trauergerüst übergreifend, ist das Sinnbild der Apotheose: Der Triumph des Königs über Tod und Vergänglichkeit.²²⁹

Im inneren Gebilde, dem eigentlichen ‚castrum doloris‘, ist auf der Laterne der personifizierte Glaube dargestellt, der den Schlüssel für die Überwindung des Todes darstellt.

Bereits 1591 hatte das Trauergerüst für Erzherzog Karl II. (1540 – 1590) von Innerösterreich das Motiv des Triumphbogens in das ‚castrum doloris‘ integriert. (Abb. 75.)

Natürlich kehrte die Propaganda für die Habsburger-Dynastie als Legitimation ihrer Macht in den Trauergerüsten wieder. Ein besonderes Beispiel stellt hierbei die Darstellung über dem Baldachinhimmel im Trauergerüst für Kaiser Leopold I. 1705 in der Jesuitenkirche dar. (Abb.76.)

Die Personifikation des ‚Österreichischen Glücks‘ und der ‚Beständigen Herrschaft‘ ringen mit dem Tod um ein ‚L‘, Initiale des verstorbenen Kaisers Leopold (1640 – 1705). Die Initiale zerbricht, sodass das ‚l‘ des Nachfolgenden Kaisers I(J)osephus I. übrig bleibt. Das Spruchband darüber erklärt: ‚Leopold lebt in Joseph fort‘.²³⁰

Hier wird die Unanfechtbarkeit der Herrschaft des Hauses Habsburg mittransportiert.

Aber auch im gesamten Trauergerüst wird das Haus Habsburg in die Ahnenreihe der bedeutenden Persönlichkeiten der Geschichte gestellt und als das hervorragendste Glied einer Ahnenreihe dargestellt. (Abb. 76.)

Das Reiterstandbild von Kaiser Leopold I. am ‚castrum doloris‘ entspricht dem antiken Marc-Aurel-Denkmal in Rom. (Abb. 77.) Darunter dargestellt sind

²²⁸ Dieses Trauergerüst wurde vom Hofarchitekten Giovanni Burnacini errichtet.

²²⁹ POPELKA, ‚Castrum Doloris oder ‚Trauriger Schauplatz‘, (zit. Anm. 215), S. 43

²³⁰ BRIX, Trauergerüste für die Habsburger in Wien, (zit. Anm. 223), S. 220

Figuren, die die verstorbenen Kaiser des Römischen und des Römisch-Deutschen Reiches darstellen. Da der nachfolgende Herrscher die Tugenden und Fähigkeiten seines Vorgängers übernimmt, stellen die Habsburger die Spitze der weltgeschichtlichen Entwicklung dar. Dies wurde in den jeweiligen Trauerpredigten betont und verkündet.

Dieses Trauergerüst nimmt in der Entwicklung des ‚castrum doloris‘ eine besondere Stellung ein, da es ein illusionistisches Trauergerüst verkörpert. Andrea Pozzo malte in illusionistischer Art ein Trauergerüst auf eine Riesenwand hinter den ersten Pilaster des Chores. Die Ränder des Riesengemäldes waren verdeckt, und so konnte Andrea Pozzo (1642 – 1709) von der realen Architektur der Jesuitenkirche einen illusionistischen Kirchenraum anfügen. Neben dem ‚castrum doloris‘ täuschte er auch einen erweiterten Kirchenraum mit Querhaus und einer lichtdurchfluteten Vierungskuppel vor.²³¹

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts, der Zeit der Gegenreformation, war es für die Habsburger wichtig, ihr diesbezügliches Programm auch im ‚castrum doloris‘ zu veranschaulichen.

Die Obelisken im ‚castrum doloris‘ Kaiser Rudolfs II. (1552 – 1612) aus dem Jahr 1612 im Veitsdom sollen als Zeichen des sieghaften katholischen Glaubens gesehen werden. (Abb. 78.) Sie repräsentieren die kaiserliche Macht der Habsburger, die auf dem Fundament der katholischen Kirche errichtet worden ist. Noch klarer erkennbar in seiner Ausrichtung als gegenreformatorisches Symbol ist die im Programm des Trauergerüstes des Kaisers Mathias (1557 – 1619) in Wien, aus dem Jahre 1619. (Abb. 79.)

Ein Jahr vor der Schlacht am Weißen Berg errichtet, stellt dieses ‚castrum doloris‘ vollplastische Figuren der Kirchenväter und Evangelisten zur Schau. Die oben erwähnten ‚castra doloris‘ dienten zur Exequienfeier mit dem entsprechenden Leichnam und hatten, wegen dem vorgeschriebenen Zeremoniell, die klassische Form mit Baldachin auf Stützen, wobei der Baldachin mit unzähligen Kerzenhaltern bestückt war.²³²

Beim ‚castrum doloris‘ für Kaiserin Maria Anna (1608 – 1646), der ersten Gattin Kaiser Ferdinands III., in der Augustinerkirche sollte die Kontinuität des

²³¹ BRIX, Trauergerüste für die Habsburger in Wien, (zit. Anm. 223), S. 236 ff

²³² ‚ebenda‘, S. 226 f

Kaisertums veranschaulicht werden, indem vollplastische Ahnenbilder aufgestellt wurden. (Abb.80.) Das Motiv der genealogischen Reihe ist seit Kaiser Maximilian I. wichtiger Bestandteil der Habsburger-Ikonographie.²³³

Einen Höhepunkt in der Geschichte der Funeralkunst bildet die Anzahl der zu Ehren Kaiser Leopolds I. (1640 – 1705) errichteten ‚castra doloris‘. In fünf Kirchen der Stadt stellte man Trauergerüste auf. Die Programme der einzelnen ‚castra doloris‘ waren verschieden und wurden um neue Bereiche der Allegorien erweitert.

Das vom Wiener Hof in Auftrag gegebene ‚castrum doloris‘ wurde von Johann Lucas von Hildebrandt (1668 – 1745) unter Mitwirkung von Antonio Beduzzi (1675 – 1736) entworfen. Es integrierte das eigentliche Trauergerüst mit seinem Ciborium in einen größeren architektonischen Zusammenhang. Die ganze Augustinerkirche wurde zum Schauplatz des temporären Aufbaues. (Abb. 82.) Die Langhauswände wurden verkleidet und ausgestattet. Zwei Siegessäulen vermittelten zum Ciborium, dem Kern der Dekoration. (Abb. 81.) Die Säulen demonstrierten die kriegerischen Erfolge des Herrschers. Im Ciborium-Unterbau wurden in Form von Figuren die Tugenden und kaiserlichen Würden dargestellt. Die Dachregion, die den Himmel symbolisierte, sah man unter dem riesenhaften Abbild der Hauskrone, wie die Personifikation der Unsterblichkeit das Medaillon des Herrschers entgegennahm, das von einem Adler gebracht wurde, während Chronos von einem geflügelten Knaben vom Thron der Unsterblichkeit gestürzt wurde.²³⁴

Das Trauergerüst, das Thomas Winter für Kaiser Leopold I. in der Kirche Am Hof errichtet hatte, zeigt, wie auch die ephemere Funeralkunst von der barocken Theaterdekoration beeinflusst wurde. Der geläufige und auch hier wiederholte Aufbau eines ‚castrum doloris‘ in Ciborium-Form ist aufgrund der Ausstattung des Trauergerüstes kaum noch zu erkennen. (Abb. 83.) Das Konzept der Ausstattung erschließt sich aus dem dreiteiligen Predigttext. Der unterste Teil, der Sockel, ist der Darstellung militärischer Erfolge mit gekröntem Doppeladler gewidmet. Das dreiteilige Gewölbe, dessen Außenfront wieder das Triumphmotiv aufnimmt, versinnbildlicht die weltliche Macht des Herrschers. Dass diese Macht auf

²³³ Kaiser Maximilian I. ließ in genealogischen Schriften eine weit zurückreichende Ahnenreihe niederschreiben, um so die Größe seines Hauses zu verherrlichen. (Siehe im Kapitel: Die Hofkirche in Innsbruck.)

²³⁴ BRIX, Trauergerüste für die Habsburger in Wien, (zit. Anm. 223), S. 230 f

Tugend und Weisheit beruht, deuten unter anderem die hermengestaltigen Tugendfiguren an, die jeweils ein Zepter mit dem Augensymbol²³⁵ halten.

Der dritte Abschnitt, und so auch der dritte Teil der Predigt, ist der Abschnitt in der Dachregion, der die himmlische Sphäre darstellt. Hier erhebt sich als Zeichen der Sanftmut ein Ölbaum²³⁶. Darunter, in den dargestellten Wolken, wird der Kaiser durch die Personifikation der göttlichen Sanftmut empfangen.²³⁷

Das Trauergerüst das Antonio Beduzzi in Zusammenarbeit mit dem Historiographen Johann Baptista Comazzi (1675 – 1735) für Leopold I. entwarf, geht ganz von der Tradition einer Gehäusestruktur ab. Entgegen der Tradition der vorangegangenen ‚castra doloris‘ bildet dieses Trauergerüst die Form einer Bildsäule. Die monumentartige Form des Trauergerüstes dürfte von Trauergerüsten aus Rom übernommen worden sein. In der Mitte des 17. Jahrhunderts bildete sich dort die Form eines monumentalen Sockels heraus, auf den ein prunkvoller Sarkophag gestellt war. Auch beim Wiener Trauergerüst von Beduzzi steht der Sarkophag als Prunkstück im Mittelpunkt. Die kultische Bedeutung des Aufbaues ging in diesem Trauergerüst verloren, bzw. hat sich gewandelt.²³⁸

Wie unterschiedlich Trauergerüste zeitgleich von ein und demselben Künstler ausfallen können, zeigen die beiden Trauergerüste für Kaiser Joseph I. von Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656 – 1723). Das ‚castrum dolores‘ in der Augustinerkirche, (Abb. 85.) das vom Wiener Hof beauftragt wurde, greift auf den ganzen Kirchenraum über. Hier könnte man das Trauergerüst mit Bühnenbildern barocker Festopern vergleichen. Fischer von Erlach löst auch mit seiner Konstruktion die klassische Form des ‚castrum doloris‘ in seiner Form auf. Vier Kirchenpfeiler werden durch Ummantelung in Triumphsäulen verwandelt und sind klare Zitate der Triumphsäulen in Rom. Die Reliefs auf diesen zeigen die Siegestaten des Kaisers Joseph I. Das zwischen den Säulen stehende Sockelmonument trägt einen prunkvollen Porphyrsarkophag mit Klagefrauen und Länderpersonifikationen als vollplastische Figuren. Die weltlichen Tugenden werden auf vier Podesten, die freistehend um den monumentalen Sockel positioniert sind, dargestellt. Der Baldachin wird aus einem herabhängenden

²³⁵ Augen = Symbol der Weisheit

²³⁶ Der Ölbaum (-zweig) ist ein geläufiges Zeichen für den Frieden

²³⁷ BRIX, Trauergerüste für die Habsburger in Wien, (zit. Anm. 223), S. 233 f

²³⁸ ‚ebenda‘, S. 234 ff

Stoff gebildet. Dieser leitet zu den auf Wolken schwebenden Obelisken über. Die schwebenden Obelisken stehen als Sinnbild des Entrückungswunders für den verstorbenen Kaiser.²³⁹

In diesem Trauergerüst hat Fischer von Erlach neue Ideen umgesetzt und sich nochmals weiter vom klassischen Aufbau der traditionellen Trauergerüste entfernt. (Abb. 86.)

Völlig anders wurde das Trauergerüst Fischer von Erlachs für Joseph I. für den Dom St. Stephan, im Auftrag der Universität, errichtet. Hier ist das Thema der Herrscherapotheose in einer knappen, sehr abstrakten Form umgesetzt. Der Sargaufbau mit den trauernden Frauen im Vordergrund wird von einer Pyramide auf einem Sockel überragt. Das Trauergerüst zerfällt in zwei Einheiten. Es steht räumlich und inhaltlich zwar in Verbindung, wird aber jeweils als eine Einheit gesehen: der Tumbenteil als intimer persönlicher Teil für die Messfeier und den Abschied und die Pyramide als Denkmal mit Symbolik der Verherrlichung des Verstorbenen.²⁴⁰

Während der Regierungszeit von Kaiser Karl VI. (1711-1740) kam es zur Blüte des ‚castrum doloris‘, was ihre Zahl und vielfältigen Ausführungen betrifft. Die Trauergerüste verloren ihre Einheitlichkeit, was bereits bei den für Joseph I. errichteten erkennbar war. Das Trauergerüst als Bauaufgabe wurde mehr und mehr von italienischen Festdekorateuren übernommen. Durch Giuseppe Galli Bibiena entstanden viele Trauergerüste,²⁴¹ die meist nach dem traditionellen Ciborium- Schema errichtet wurden.²⁴²

Ein Beispiel dafür ist das Trauergerüst für Kaiserin Eleonora Magdalena Theresia (1655 – 1720), dritte Gattin Kaiser Leopold I., das mit Dekorationen überwuchert wurde, sodass die Grundform fast nicht mehr zu erkennen war. (Abb. 87.) Der Sinnzusammenhang und der Bezug zur Architektur ging verloren. Giuseppe Galli Bibiena (1696 – 1756) setzte auf Pracht und Prunk und verwendete jede Dekoration die ihm möglich erschien. Dieser üppige Festaufbau hat wohl der höfischen Geschmackskultur der damaligen Zeit entsprochen.

²³⁹ BRIX, Trauergerüste für die Habsburger in Wien, (zit. Anm. 223), S. 238 fff

²⁴⁰ Die Trennung von Sargaufbau und Ruhmarchitektur wurde von Trauergerüsten aus Italien und Frankreich übernommen.

²⁴¹ Giuseppe Galli Bibiena war ein Theateringenieur am Wiener Hof. Es lassen sich mindestens 25 Trauerapparate nach seinen Entwürfen nachweisen.

²⁴² BRIX, Trauergerüste für die Habsburger in Wien, (zit. Anm. 223), S. 244 fff

Senat und Universität, für die das Errichten von Trauergerüsten aus Prestige Gründen wichtig war, legten den Schwerpunkt bei ihrer Ausführung auf ein anspruchsvolles literarisches Programm. So setzt sich das Trauergerüst des Architekten Anton Ospel (1655 – 1720) und des Jesuiten Franz Anton Danne, die vom Wiener Senat beauftragt wurden, deutlich von dem gleichzeitig entstandenen ‚castrum doloris‘ des Hofes ab.

Beim ‚castrum doloris‘ für Kaiserin Eleonora Magdalena Theresia verwendet Anton Ospel ebenfalls die traditionelle Ciborium-Form. Der ganze Aufbau ist aber wieder einem literarischen Konzept unterworfen. (Abb. 88.)

Nach dem Programm stellt das Trauergerüst einen Ehrentempel dar, der auf einem angedeuteten Berg errichtet wurde. Auf der Spitze ist die Apotheose der Verstorbenen nach römischer Tradition dargestellt. Drei Grabsteine (einer befand sich auf der Rückseite des Berges) stellen die Grabstätten der Kaiserin, ihres Gemahls und ihres Sohnes dar.²⁴³

Mit den Wiener Exequienfeiern zu Ehren Kaiser Karls VI. (1685 –1740) begann sich der zwei Jahrhunderte alte Brauch aufzulösen. Nachdem im Jahre 1751 die offizielle Totenfeier für Kaiserin Elisabeth Christine (1691–1750) abgehalten war, beschloss der Hof, in Zukunft keine Trauergerüste errichten zu lassen. Stattdessen sollte ein kleines ‚castrum doloris‘ angefertigt und bei allen Todesfällen hoher Fürsten verwendet werden. In der Mitte des 18. Jahrhunderts, in der Zeit des aufgeklärten Denkens, hatte die prunkvoll ausgestattete Totenfeier als politische, dynastische Repräsentation ihre Bedeutung verloren.²⁴⁴

Die Wiener Bürgerschaft hielt jedoch bis ins 19. Jahrhundert hinein daran fest, zu Ehren der verstorbenen Kaiser aufwendige Monumente in vergänglichen Materialien zu errichten.

²⁴³ BRIX, Trauergerüste für die Habsburger in Wien, (zit. Anm. 223), S. 247 f

²⁴⁴ ‚ebenda‘, S. 225

13. Zusammenfassung

Die frühe Neuzeit brachte einen starken Wandel in der Gesellschaft. Die aus dem Mittelalter übernommenen Strukturen mussten verändert werden. Die Aufteilung der Gesellschaft in die herrschende Oberschicht, deren Aufgabe es war für Frieden und Stabilität im Lande zu sorgen, den Klerus, der für das Seelenheil verantwortlich war und die Bauern, die für die Ernährung aller zuständig waren, erfuhr eine Veränderung. Der Wandel wurde unter anderem durch neue militärische Systeme herbeigeführt. Die Auseinandersetzungen wurden nicht mehr von kleinen adeligen Aufgeboten ausgetragen. Es wurden Heere aufgestellt, die aus Söldnern bestanden, die meist aus dem bäuerlichen Bereich stammten. Aufgabe der Landesfürsten war es das nötige Geld für die Söldnertruppen aufzubringen. Dieses stammte jedoch aus den Steuerabgaben die letztendlich von den Bauern zu erbringen waren. Bauernaufstände waren die Folge, die jedoch allesamt blutig niedergeschlagen wurden. Obwohl die Grundlage, auf die sich der Herrschaftsanspruch des Adels berief, in der frühen Neuzeit nicht mehr gegeben war, konnte die Macht der Oberschicht weiter ausgebaut werden. Die Aufteilung der Stände wurde mit dem von Gott bestimmten Ordnungsprinzip erklärt. Jeder Mensch wurde in seinen Stand hinein geboren und erhielt von Gott seine Rolle auf Erden. Eine Gleichstellung aller Menschen sollte erst nach dem Tod im Himmelsreich erfolgen.

Der Adel als erster Stand in der Gesellschaft hielt politisch, sozial und häufig auch ökonomisch die führende Position in Staat und Gesellschaft. Der Adelsstand in sich war wiederum reich differenziert und stand in Konkurrenz mit sich selbst. Um die Vornehmheit und die damit verbundenen Vorrechte zu behaupten war es wichtig, eine lange Ahnenreihe nachweisen zu können. Ebenso wichtig waren zur Demonstration der Vormachtstellung des ersten Standes ursprünglich die Burgen, die jedoch in der frühen Neuzeit von Schlössern und Residenzanlagen abgelöst wurden. Sie waren unübersehbare Nachweise fürstlicher Macht und Herrschaftsgewalt. Der Adel übte nicht nur politische Macht aus, sondern demonstrierte diese auch in seinen Bauwerken. Dies führte nicht nur zu prächtigen Schloss- und Residenzbauten, sondern auch in Einzelfällen zur Errichtung von Gedächtnisbauten. Um einem Ereignis von

großer Bedeutung zu huldigen oder um eine Person oder ein Geschlecht zu würdigen und für die Nachwelt in Erinnerung zu halten, wurden Bauten mit memorialer Funktion errichtet. Das Einzelereignis, welches einem Gedächtnisbau zugrunde liegt, wurde aus rückbezogener Erinnerung in einem größeren Zusammenhang dargestellt. Dadurch wurde über das Ereignis hinaus eine größere Aussage getroffen. Bei allen Erinnerungsmedien, so auch im Memorialbau, geht es nicht nur um das Bewahren von Vergangenen, es wird bewusst versucht, aus der Geschichte Ansprüche in die Zukunft zu transportieren. Gedächtnisbauten beinhalten einen Dualismus in sich. Einerseits die retrospektive Erinnerung, die Personen und Ereignisse gegenwärtig halten soll, und andererseits der Ausblick in die Zukunft, der den Ruhm in dieser fortleben lassen soll. Aus diesem Blickwinkel muss die Architektur im Dienste des Gedächtnisses betrachtet werden. Um dieser Funktion gerecht zu werden wurde meist, so auch in der Zeit der frühen Neuzeit, mit Bedacht gebaut. Hierbei schien die modernste Bauform meist die vielversprechendste Bauweise gewesen zu sein, um diesen Ansprüchen zu genügen. Auch ein historisieren in der Architektur, wie beispielsweise beim Bau der Karlskirche angewandt wurde, soll eine Brücke von der Vergangenheit, über die damalige Gegenwart, in die Zukunft schlagen. Ein Berufen auf die verdienstvollen Vorfahren oder eine glorreiche Geschichte seines Geschlechtes zur Erhöhung der Familie in seiner Zeit, war nicht das einzige Ziel von Memorialbauten. Das Bedürfnis, Geschichte und Kontinuität des eigenen Herrscherhauses zu veranschaulichen war ein Mittel und der Versuch, den Stand seines Geschlechtes für die Zukunft festzuschreiben. Architektur ist ein dauerhaftes Propagandamittel und rechtfertigt aufgrund seiner Langlebigkeit den hohen materiellen Aufwand.

Memorialbauten gehören in ihrer Funktion auch zur Gattung von Denkmälern. Um diesen Anspruch erfüllen zu können wurden sie oft an vorzüglichen Plätzen errichtet. Wie die ausgewählten Beispiele in meiner Arbeit zeigen, wurden diese Bauwerke oft an exponierten Plätzen, wie zum Beispiel auf einem Hügel errichtet oder an städtebaulich günstigen Position errichtet. Dass Memorialbauten oft nicht als Denkmäler angesehen werden ist mit der Doppelfunktion solcher Bauten zu erklären. Im Gegensatz zu figürlichen Denkmälern im öffentlichen Raum die lediglich zur Erinnerung errichtet wurden, erfüllen Bauwerke auch noch weitere

Funktionen. Gebäude werden zu einem speziellen Gebrauch errichtet. So wird eine Gedächtniskirche, wie zum Beispiel die Karlskirche eine ist, zuallererst als Kirche wahrgenommen und erst bei näherer Betrachtung als Denkmal identifizierbar.

Grablegen der einzelnen Familien sollten ebenfalls die Kontinuität des Geschlechtes veranschaulichen. Es wurde allgemein üblich, dass sich die herrschende Schicht in ihren Patronatskirchen beisetzen ließ. In einigen Fällen wurden auch Familiengrüfte in den hofnahen Kirchen in Wien erworben, um die eigene Stellung zum Herrscherhaus über den Tod hinaus darzustellen. Es wurden kunstvolle Grabmale und Epitaphe in den jeweiligen Kirchen errichtet. Da diese Grabmale jedoch dem Gebiet der Skulptur zuzurechnen sind, wurden sie in meine Arbeit nicht aufgenommen. Lediglich die Beispiele, die zur Errichtung eines Grabes einen Kirchenbau notwendig machten und aus diesem Grund die Kirche als Hülle für die Gedenkstätte errichtet wurde, sind in meine Arbeit eingegangen. Hierbei treten die Neubauten in Verbindung mit der Gedächtnisfunktion für den Verstorbenen.

Auch wenn bei Kirchen oder Mausoleen ein klares Konzept zu erkennen ist, sind die ephemeren Bauten wie Triumphtore und Trauergerüste viel unmittelbarer in ihrer Aussage. Die Errichtung eines Bauwerkes von längerer Beständigkeit, bedurfte auch längerer Bautätigkeit und war dadurch oft einem Wandel unterzogen. Die ephemeren Bauwerke wurden in kürzester Zeit errichtet und waren daher stärker in die aktuelle geschichtliche Situation eingebunden. Dass solche Bauwerke, auch wenn sie heute nicht mehr betrachtet werden können, gut zu erforschen sind, ist mit ihrem propagandistischen Zweck zu erklären. Um die Pracht diese Bauten und somit der Erhabenheit des Verstorbenen zu demonstrieren, wurden sie meist graphisch reproduziert und an andere Höfe versandt. Auch die Trauerreden die sich auf die Aufbauten bezogen sind schriftlich verewigt.

14. Bildnachweis

Abb. 1. Ahnenstatuen in der Hofkirche, Erich Egg, Die Hofkirche in Innsbruck, S. 121

Abb. 2. Das Grabdenkmal Kaiser Maximilian I., Innsbruck, Erich Egg, S. 123

Abb. 3. Grabmal v. König Ludwig XII, Dorothea Diemer, Kaiser Maximilians Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche, S. 39

Abb. 4. Grabmal v. Philipp dem Guten in Brügge, Palais des Dues de Bourgogne, (Dijon), www.wikipedia.org/wiki/Philipp_II (Burgund)

Abb. 5. Marmorgrab Kaiser Friedrich III im Stephansdom, Dorothea Diemer, S. 33

Abb. 6. Die Fuggerkapelle in Augsburg, (1509 – 1512), www.hdgb.de/haed300a.htm

Abb. 7. Innenansicht der Hofkirche von 1614, Innsbruck, Erich Egg, S. 67

Abb. 8. Innenansicht der Heiligenkreuzkirche in Augsburg von 1680, Erich Egg, S. 69

Abb. 9. Entwurf Jörg Kölderer zur Aufstellung d. Grabmals in Wr. Neustadt von 1528, Dorothea Diemer, S. 37

Abb. 10. Grundriss d. Innsbrucker Hofkirche, Dorothea Diemer, S. 37

Abb. 11. Außenansicht der Innsbrucker Hofkirche, Dorothea Diemer, S. 38

Abb. 12. Die Vorhalle d. Hofkirche mit d. Hauptportal, Innsbruck, Erich Egg, S. 125

Abb. 13. Innenansicht d. Innsbrucker Hofkirche, Dorothea Diemer, S.31

Abb. 14. Grundriß und Schnitt d. Mausoleums von Erzherzog Karl II., Roth Beno, Das Habsburger Mausoleum in der Seckauer Basilika, S. 15

Abb. 15. Kenotaph d. Erzherzogen Karl II., Dehio Handbuch Steiermark, Seckau, S. 19

Abb. 16. Eingangsfassade zum Mausoleum, Dehio Handbuch Steiermak, Seckau, S. 17

Abb. 17. Detail der Innenausstattung d. Mausoleums, Dehio Handbuch St. , Seckau, S. 19

Abb. 18. Historischer Blick auf Schloss und Mausoleum in Ehrenhausen, Horst Schweigert, Christliche Kunststätten Österreichs, Nr.294, S. 2

Abb. 19. Grundriss d. Mausoleums in Ehrenhausen, Horst Schweigert, S. 19

Abb. 20. Westfassade d. Mausoleums, Horst Schweigert, Klappeneinband

Abb. 21. Schmuck über dem Eingang, Fotografie des Verfassers

Abb. 22. Linke Kolossalfigur neben dem Eingang, Fotografie des Verfassers

Abb. 23. Rechte Kolossalfigur neben dem Eingang, Fotografie des Verfassers

Abb. 24. Nordfassade des Mausoleums, Fotografie des Verfassers

- Abb. 25. Tafel über dem Eingang, Fotografie des Verfassers
- Abb. 26. Altar und Gruftzugang im Inneren des Mausoleums, Horst Schweigert, S. 21
- Abb. 27. Einblick in die Kuppel, Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, S. 51
- Abb. 28. Detail einer Säule, Hans Sedlmayr, S. 54
- Abb. 29. Ansicht mit Balustrade, Hans Sedlmayr, S. 51
- Abb. 30. Grundriss des Mausoleums von Ferdinand II., Graz, Wilhelm Steinböck, Die Domkirche zum hl. Ägidius, S. 4
- Abb. 31. Dachlandschaft des Mausoleums von Ferdinand II., Graz, Andreas Schnider, Grazer Dom und Mausoleum, Bucheinband
- Abb. 32. Westfassade der Katharinenkirche, Graz, Franz Mehlinger, Knaurs Kulturführer, S. 125
- Abb. 33. Einblick in die Vierungskupel d. Katharinenkirche, Hans Sedlmayr, S. 17.
- Abb. 34. Brigittakapelle in Wien 20, Grundriss, Walter Kalina, Die Brigittakapelle in Wien, S. 253
- Abb. 35. Brigittakapelle in Wien, Innenansicht mit Hauptaltar, S. 254
- Abb. 36. Hauptfassade der Universitäts- oder Jesuitenkirche in Wien, Fotografie des Verfassers
- Abb. 37. Brigittakapelle in Wien, Fotografie des Verfassers
- Abb. 38. Südfassade der Brigittakapelle mit Sonnenuhr, Fotografie des Verfassers
- Abb. 39. Wappen über dem Eingang der Brigittakapelle, Fotografie des Verfassers
- Abb. 40. Burg Frain mit dem Ahnensaal an dominanter Stelle, Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, S. 66
- Abb. 41. Einblick in den Ahnensaal, Hans Sedlmayr, S. 19
- Abb. 42. Ausschnitt des Ahnensaales, Hans Sedlmayr, S. 71
- Abb. 43. Ahnensaal v. Frain, Ovale Öffnung im Gewölbe, Hans Sedlmayr, S. 70
- Abb. 44. Deckenfresko im Ahnensaal, Bohumil Samek, Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya, S. 111
- Abb. 45. Lageplan d. Frainer Schlosses, Helmut Lorenz, Zur Architektur d. Ahnensaales in Frain, S. 21
- Abb. 46. Entwurf d. Saales im Gartenpalais Lichtenstein, Helmut Lorenz, S. 28

- Abb. 47. Allegorie des Heiligen römischen Reiches deutscher Nationen, Friedrich Polleroß, Der Tugendtempel d. Hauses Althann, S. 46
- Abb. 48. Ahnensaal d. Geschlechtes der Lobkowitz, Friedrich Poleroß, S. 47
- Abb. 49. ‚Siegestempel‘ Haus Österreich, Friedrich Poleroß, S. 37
- Abb. 50. J. B. Fischer von Erlach, Hauptfassade der Karlskirche, Fotografie des Verfassers
- Abb. 51. Gedenkmünze von Daniel Warov, Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, S. 284
- Abb. 52. Gemälde von Canaletto, Düsseldorf, Kunstmuseum, Hans Sedlmayr, S. 23
- Abb. 53. Vorhalle der Karlskirche, Fotografie des Verfassers
- Abb. 54. Detail einer Säule mit Reliefband, Fotografie des Verfassers
- Abb. 55. Abschluss der monumentalen Säulen, Fotografie des Verfassers
- Abb. 56. Linker Turmpavillon der Karlskirche mit Durchfahrt, Fotografie des Verfassers
- Abb. 57. Westliche Seitenansicht d. Karlskirche, Fotografie des Verfassers
- Abb. 58. Ehrenpforte f. Kaiser Maximilian I., Thomas Ulrich, Die Ehrenpforte f. Kaiser Maximilian I., S. 363
- Abb. 59. Triumphbogen d. fremden Niederleger von 1690, Hans Sedlmayr, J. B. Fischer von Erlach, S. 84
- Abb. 60. Triumphtor d. Wr. Bürgerschaft von 1690, Hans Sedlmayr, S. 85.
- Abb. 61. Triumphbogen d. fremden Niederleger von 1699, Hans Sedlmayr, S. 205
- Abb. 62. Triumphtor d. Wr. Bürgerschaft von 1699, Hans Sedlmayr, S. 205
- Abb. 63. Ehrentor d. Kaiserlichen Hofbefreiten von 1690, Hans Sedlmayr, S. 86
- Abb. 64. Ehrentor d. Kaiserlichen Hofbefreiten von 1699, Hans Sedlmayr, S. 204
- Abb. 65. Triumphtor in Innsbruck, Der Stadt abgewandten Seite, Lukas Maderbacher, Kunst in Tirol, S. 192
- Abb. 66. Triumphtor in Innsbruck, Der Stadt zugewandten Seite, Lukas Maderbacher, S. 193
- Abb. 67. Miniatur aus dem Beford Stundenbuch, um 1423, Liselotte Popelka, Castrum Doloris oder ‚Trauriger Schauplatz‘, S. 27
- Abb. 68. Chapelle ardente f. Königin Anna v. Bretagne, 1513, Liselotte Popelka, S. 28
- Abb. 69. Rekonstruktion eines Rogus, Michael Brix, Trauergerüste f. d. Habsburger in Wien, Abb. 208

- Abb. 70. Trauergerüst f. Kaiser Karl V., Brüssel 1558, Michael Brix, Abb. 200
- Abb. 71. Triumphschiff f. Kaiser Karl. V., Brüssel 1558, Michael Brix, Abb. 199
- Abb. 72. Tg. f. Kaiser Karl V, Augsburg 1559, Michael Brix, Abb. 201
- Abb. 73. Tg. f. Kaiser Ferdinand I., Wien (St. Stephan) 1565, Michael Brix, Abb. 205
- Abb. 74. Tg. f. König Ferdinand IV., Wien (Augustinerkirche) 1654, Michael Brix, Abb. 212
- Abb. 75. Tg. f. Erzherzog Karl II., Graz (oder Sekau) 1591, Michael Brix, Abb. 211
- Abb. 76. Tg. f. Kaiser Leopold I., 1705, Wien (Jesuitenkirche), Michael Brix, Abb. 222
- Abb. 77. Reitertandbild d. Mark Aurel, Rom, Leonardo Malt, Romführer, S. 75
- Abb. 78. Tg. f. Kaiser Rudolf II. Prag (ST. Veit) 1612, Michael Brix, Abb. 207
- Abb. 79. Tg. f. Kaiser Mathias, Wien (Klosterkirche Maria) 1619, Michael Brix, Abb. 209
- Abb. 80. Tg. f. Kaiserin Maria Anna, Wien(Augustinerkirche) 1646, Michael Brix, Abb.210
- Abb. 81. Tg. f. Kaiser Leopold I., Wien (Augustinerkirche) 1705, Michael Brix, Abb. 221
- Abb. 82. Trauerdekoration f. Kaiser Leopold I. Wien (Augustinerkirche) 1705, Michael Brix, Abb. 221
- Abb. 83. Tg. f. Kaiser Leopold I., Wien (Kirche am Hof) 1705, Michael Brix, Abb. 221
- Abb. 84. Tg. f. Kaiser Leopold I., Wien (Michaelakirche) 1705, Michael Brix, Abb. 223
- Abb. 85. Tg. f. Kaiser Joseph I. Wien (Augustinerkirche) 1711, H. Sedlmayr, J. B. Fischer von Erlach, S. 264
- Abb. 86. Tg. f. Kaiser Joseph I. Wien (Wr. Stephansdom) 1711, H. Sedlmayr, Abb. 256
- Abb. 87. Tg. f. Kaiserin Eleonora, Wien (Augustinerkirche) 1720, Michael Brix, Abb. 227
- Abb. 88. Tg. f. Kaiserin Eleonora, Wien (St. Stephan) 1720, Michael Brix, Abb. 230
- Abb. 89. Saal im Gartenpalais Leeb in Wien, - Augarten, J. B. Fischer von Erlach, Lorenz Helmut, Zur Architektur des Ahnensaales in Frain, S. 29
- Abb. 90 Murstetten, Pfarrkirche, Artur Rosenauer, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 3. S. 298
- Abb. 91. Murstetten, Pfarrkirche Grundriss, Renate Hozschuh-Hofer, Studien zur Sakralarchitektur, Band 2, Abb. 94

15. Literaturliste

- **Ariès Philippe**, Bilder zur Geschichte des Todes, Carl Hanser Verlag München, Wien 1984
- **Ariès Philippe**, Geschichte des Todes, Deutscher Taschenbuchverlag, 11. Auflage, München 2005
- **Bandion Wolfgang J.** Steinerne Zeugen des Glaubens, Die heiligen Stätten der Stadt Wien, Herold Verlag, Wien 1988
- **Blaha Herta**, Österreichische Triumph- und Ehrenporten der Renaissance und des Barock, Dissertation, Wien 1950
- **Berger Eva**, Quellenmaterial zu den Bedingungen barocker Profanbaukunst in Österreich, Dissertation, Wien 1984
- **Brix Michael**, Trauergerüste für die Habsburger in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 26, Hermann Böhlau Nachf., Wien-Köln-Graz 1973
- **Corradi Corradino**, Wiener Michaelerplatz, Passagen Verlag, Wien 1999
- **Dehio-Handbuch**, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmalinventar Steiermark, hrsg.vom Bundesdenkmalamt, Wien 1982
- **Diemer Dorothea**, Kaiser Maximilians Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche – seine Vorgeschichte, seine Entstehung und seine Künstler, In: Maximilian I. Der Kenotaph in der Hofkirche zu Innsbruck, Haymon Verlag, Innsbruck 2004 S. 32 – 64
- **Egg Erich**, Die Hofkirche in Innsbruck, Tyrolia – Verlag, Innsbruck / Wien/ München 1974
- **Fidler Petr**, Architektur des Seicento, Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises, Habilitation, Innsbruck 1990
- **Fidler Petr**, Die Hofkirche in Innsbruck. Das Kunstwerk als Ergebnis eines politischen Kampfes, In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XLI. Jahrgang 1987, Verlag Anton Schroll & Co, Wien 1987, S. 77 - 88

- **Fidler Petr**, Zum Mäzenatentum und zur Bautypologie der mitteleuropäischen Jesuitenarchitektur, In: Jesuiten in Wien, Herbert Karner (Hg.), Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2003

- **Fidler Petr**, Über den Quellencharakter der frühneuzeitlichen Architektur In: Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.-18. Jahrhundert) Ein exemplarisches Handbuch, R. Oldenbourg Verlag, Wien/München 2004, S. 952 – 970

- **Fischer Norbert**, Geschichte des Todes in der Neuzeit, Verlag Sutton, Erfurt 2001

- **Fleischer Viktor**, Fürst Karl Eusebius von Lichtenstein, als Bauherr und Kunstsammler, C. W. Stern Verlag, Wien/Leipzig 1910

- **Freiherr Franz**, Die Grazer Domkirche und das Mausoleum Ferdinand II, Ulr. Mosers Buchhandlung, K. u. K. Hofbuchhändler, Graz 1915

- **Frodl Gerbert**, Die Sakralarchitektur des Grazer Hofkünstlers Giovanni Pietro de Pomis, Dissertation, Universität Wien 1966

- **Graf Klaus**, Fürstliche Erinnerungskultur, Eine Skizze zum neuen Modell des Gedenkens in Deutschland im 15. Und 16. Jahrhundert, S. 1 – 12, In: Les princes et l'histoire du XIVE au XVIIIe siècle, Bouvier Verlag, Bonn 1998

- **Haverkamp Anselm**, Memoria – Vergessen und Erinnern, Wilhelm Fink Verlag, München 1993

- **Haselberger-Blaha Herta**, Die Triumphtore Fischer von Erlach, In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Band 17, Verlag Anton Schroll & Co., Wien/München 1956, S. 63 - 85

- **Hengerer Mark**, Adelsgräber im Wien des 18. Jahrhunderts, Beobachtungen zu einer Archäologie des adeligen Gedächtnisses, In: Macht und Memoria, Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der frühen Neuzeit, Mark Hengerer (Hg.), Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien 2005, S.381 - 420

- **Holzschuh – Hofer Renate**, Studien zur Sakralarchitektur des 16. Und beginnenden 17. Jahrhunderts in Niederösterreich, Dissertation Uni Wien 1984
- **Kalina Walter**, Die Brigittakapelle in Wien 20 In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LIX 2005 Heft 3/4, S. 246 – 258, Verlag Berger, Horn/Wien 2005
- **Karner Herbert**, Die drei Wiener Bauanlagen der Jesuiten: Topographie und Wirkung, In: Jesuiten in Wien, Herbert Karner (Hg.), Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2003
- **Kitlitschka Werner**, Grabkult und Grabskulptur in Wien und in Niederösterreich, Niederösterreichisches Pressehaus, St. Pölten/Wien 1987
- **Knoz Tomáš**, Die Althanns im Ahnensaal – zwischen Legende und Tatsache, In: Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya, Das Nationale Institut für Denkmalpflege, Brünn 2003, S.7-24
- **Knoz Tomáš**, Grablegen und Grabkapellen des mährischen Adels von der Renaissance bis zum Barock, In: Macht und Memoria, Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der frühen Neuzeit, Mark Hengerer (Hg.), Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 449 – 482
- **Koch Wilfried**, Baustilkunde, Band 2, Bertelsmann Lexikon Verlag, Gütersloh/München 1998
- **Korsitzky Andreas**, Kaiser, Mach & Kirche, 25 barocke Orte und ihre Schattenseiten, Verlagsbüro Metro G.m.b.H., Wien 2006
- **Král Pavel**, Tod, Begräbnisse und Gräber, Funeralrituale des böhmischen Adels als Mittel der Repräsentation und des Andenkens, In: Macht und Memoria, Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der frühen Neuzeit, Mark Hengerer (Hg.), Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 421 – 444
- **Král Pavel**, Heiratsverträge und Testamente in Böhmen im 16. Und 17. Jahrhundert, In: Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.-18. Jahrhundert) Ein exemplarisches Handbuch, R. Oldenbourg Verlag, Wien/München 2004, S.477 - 494

- **Kreul Andreas**, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Regie der Relation, Verlag Anton Pustet, Salzburg/München 2006
- **Kunoth George**, Die historische Architektur Fischer von Erlach, Verlag L. Schwann, Düsseldorf 1956
- **Lorenz Hellmut**, Zur Architektur des Ahnensaales in Frain, In: Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya, Das Nationale Institut für Denkmalpflege, Brünn 2003, S. 25- 34
- **Lux Margareta**, Rottmayrs Freskenzyklus im Ahnensaal des Schlosses Frain, Diplomarbeit, Wien 2003
- **Luker Manfred**, Wörterbuch der Symbolik, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1991
- **Matt Leonard**, Rom, Kunst und Kultur der ‚Ewigen Stadt‘, DuMont Buchverlag, 5. Auflage, Köln 1982
- **Mattl-Wurm Sylvia**, Wien vom Barock bis zur Aufklärung, Pichler Edition, Wien 1999
- **Mehling Franz N.**, Knaurs Kulturführer in Farbe Österreich, Weltbild Verlag GmbH, Augsburg 1998
- **Mühlberger Kurt**, Universität und Jesuitenkolleg in Wien, In: Jesuiten in Wien, Herbert Karner (Hg.), Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2003
- **Neuwirth Markus**, Architektur um 1800, In: Kunst in Tirol Bd. II., Lukas Maderbacher (Hg.), Tyrolia-Verlag, Innsbruck/Wien 2007
- **Ocherbauer Ulrich**, Zur Innenrestaurierung des Mausoleums in Graz, In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege X. Jahrgang, Verlag Anton Schroll & Co, Wien 1956
- **Oexle Otto Gerhard**, Memoria als Kultur, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1995
- **Oexle Otto Gerhard**, Adel, Memoria und kulturelles Gedächtnis, S. 339 – 357, In: Les princes et l'histoire du XIVE au XVIIIe siècle, Grell Chantal (Hg.), Bouvier Verlag, Bonn 1998

- **Orlinski–Raidl Venceslava**, Zur Ikonographie des Ahnensaales der Familie Althann in Frain an der Thaya, In: Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya, Das Nationale Institut für Denkmalpflege, Brünn 2003, S. 93 – 114

- **Oschowitzer Doris**, Vom ‚Guten‘ Tod zum Castrum Doloris, Diplomarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz, Graz 1995

- **Pálffy Géza**, Die adelige Funeralkultur und Typen von Grabdenkmälern im Königreich Ungarn im 16. Und 17. Jahrhundert, In: Macht und Memoria, Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der frühen Neuzeit, Mark Hengerer (Hg.), Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 2005, S. 483 - 513

- **Pfaffel Veronika**, Österreichische Sepulkralarchitektur des 17. Jahrhunderts, Diplomarbeit, Universität Wien 1995

- **Pippal Martina**, Kleine Kunstgeschichte Wiens, Verlag C.H. Beck, München 2000

- **Polleroß Friedrich**, Der Tugendtempel des Hauses Althann, In: Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya, Das Nationale Institut für Denkmalpflege, Brünn 2003, S. 43 – 49

- **Polleroß Friedrich**, Sonnenkönig und österreichische Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 40, Böhlau Verlag, Wien/ Köln/Graz, 1987

- **Popelka Lieselotte**, Castrum Doloris oder ‚Trauriger Schauplatz‘, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1994

- **Popelka Lieselotte**, Trauergerüst, Bemerkung zu einer ephemeren Architekturgattung, In: Römische Historische Mitteilung 10 (1966/67)

- **Rosenauer Artur**, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Spätmittelalter und Renaissance, Prestel, München 2003

- **Roth Benno**, Das Habsburger-Mausoleum in der Seckauer Basilika, Seckauer Geschichtliche Studien im Selbstverlag Seckau, 1958

- **Ruge Konstanze**, Das Grabmal im Landschaftsgarten, Ein Beitrag zur Entwicklung des Phänomens anhand von Beispielen aus Wien und Umgebung, Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Diplomarbeit, Universität Wien 1996

- **Samek Bohumil**, Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya, Print Typia,G.m.b.H., Brünn 2003

- **Scharf Helmut**, Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, Darmstadt 1984

- **Schauber Vera**, Heilige und Namenspatrone im Jahreslauf, Pattloch Verlag, München 2001

- **Schauerte Thomas Ulrich**, Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I., Deutscher Kunstverlag, München/Berlin 2001

- **Schemper–Sparholz Ingeborg**, Grab-Denkmäler der Frühen Neuzeit im Einflussbereich des Wiener Hofes, Planung, Typus, Öffentlichkeit und mediale Nutzung, In: Macht und Memoria, Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der frühen Neuzeit, Mark Hengerer (Hg.), Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 2005, S. 347 - 380

- **Schnider Andreas**, Grazer Dom und Mausoleum, Kuratorium Grazer Dom, Graz 2000

- **Steinböck Wilhelm**, Die Domkirche zum hl. Ägidius, die Katharinenkirche, das Mausoleum Kaiser Ferdinand II., Verlag der Kathedrale der Diözese Graz-Seckau, Graz 1989

- **Schweigert Horst**, Die Pfarrkirche und das Eggenberger Mausoleum in Ehrenhausen, Verlag St. Peter, Salzburg 1996

- **Sedlmayr Hans**, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1996

- **Telesko Werner**, Die Jesuiten in Wien, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2003

- **Vocelka Karl**, Rudolf II. und seine Zeit, Hermann Böhlhaus Nachf., Wien/Köln/Graz 1985

- **Vocelka Karl**, Geschichte Österreichs, Wilhelm Heyne Verlag, München 2002

- **Vogt Adolf Max**, Das architektonische Denkmal – seine dritte Kulmination im 18. Jahrhundert S.27-47, In: Denkmäler im 19. Jahrhundert, Hrsg. Mittig Hans-Ernst, Prestel Verlag, München 1972

- **Wagner-Rieger Renate**, Die Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts in Österreich, In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 20, Hermann Böhlau Nachf., Wien 1966,

- **Winkelbauer Thomas**, Österreichische Geschichte, Ständefreiheit und Fürstenmacht, Carl Ueberreuter, Wien 2003

- **Zajic Andreas**, ‚Zu ewiger gedächtnis aufgerichtet‘ Grabdenkmäler als Quelle für Memoria und Repräsentation von Adel und Bürgertum im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, Das Beispiel Niederösterreich, Diplomarbeit, Universität Wien 2001

- **Zajic Andreas**, Zwischen Zentrum und Peripherie, Memoria und politische Integration des niederösterreichischen Adels in Spätmittelalter und früherer Neuzeit, In: Macht und Memoria, Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der frühen Neuzeit, Mark Hengerer (Hg.), Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 2005 S. 319 - 346

Abstract

Um einem Ereignis von großer Bedeutung zu huldigen oder um eine Person oder ein Geschlecht zu würdigen und für die Nachwelt in Erinnerung zu halten, wurden Bauten mit memorialer Funktion errichtet. Das Einzelereignis, welches einem Gedächtnisbau zugrunde liegt, wurde aus rückbezogener Erinnerung in einem größeren Zusammenhang dargestellt. Dadurch wurde über das Ereignis hinaus eine größere Aussage getroffen. Bei allen Erinnerungsmedien, so auch im Memorialbau, geht es nicht nur um das Bewahren von Vergangenen, es wird bewusst versucht, aus der Geschichte Ansprüche in die Zukunft zu transportieren. Gedächtnisbauten beinhalten einen Dualismus in sich. Einerseits die retrospektive Erinnerung, die Personen und Ereignisse gegenwärtig halten soll, und andererseits der Ausblick in die Zukunft, der den Ruhm in dieser fortleben lassen soll. Aus diesem Blickwinkel muss die Architektur im Dienste des Gedächtnisses betrachtet werden. Um dieser Funktion gerecht zu werden wurde meist, so auch in der Zeit der frühen Neuzeit, mit Bedacht gebaut. Hierbei schien die modernste Bauform meist die vielversprechendste Bauweise gewesen zu sein, um diesen Ansprüchen zu genügen. Auch ein historisieren in der Architektur, wie beispielsweise beim Bau der Karlskirche angewandt wurde, soll eine Brücke von der Vergangenheit, über die damalige Gegenwart, in die Zukunft schlagen. Ein Berufen auf die verdienstvollen Vorfahren oder eine glorreiche Geschichte seines Geschlechtes zur Erhöhung der Familie in seiner Zeit, war nicht das einzige Ziel von Memorialbauten. Das Bedürfnis, Geschichte und Kontinuität des eigenen Herrscherhauses zu veranschaulichen war ein Mittel und der Versuch, den Stand seines Geschlechtes für die Zukunft festzuschreiben. Architektur ist ein dauerhaftes Propagandamittel und rechtfertigt aufgrund seiner Langlebigkeit den hohen materiellen Aufwand.

Memorialbauten gehören in ihrer Funktion auch zur Gattung von Denkmälern. Um diesen Anspruch erfüllen zu können wurden sie oft an vorzüglichen Plätzen errichtet. Wie die ausgewählten Beispiele in meiner Arbeit zeigen, wurden diese Bauwerke oft an exponierten Plätzen, wie zum Beispiel auf einem Hügel errichtet oder an städtebaulich günstigen Position errichtet. Dass Memorialbauten oft nicht als Denkmäler angesehen werden ist mit der Doppelfunktion solcher Bauten zu

erklären. Im Gegensatz zu figürlichen Denkmälern im öffentlichen Raum die lediglich zur Erinnerung errichtet wurden, erfüllen Bauwerke auch noch weitere Funktionen. Gebäude werden zu einem speziellen Gebrauch errichtet. So wird eine Gedächtniskirche, wie zum Beispiel die Karlskirche eine ist, zuallererst als Kirche wahrgenommen und erst bei näherer Betrachtung als Denkmal identifizierbar.

Grablegen der einzelnen Familien sollten die Kontinuität des Geschlechtes veranschaulichen. Es wurde allgemein üblich, dass sich die herrschende Schicht in ihren Patronatskirchen beisetzen ließ. In einigen Fällen wurden auch Familiengrüfte in den hofnahen Kirchen in Wien erworben, um die eigene Stellung zum Herrscherhaus über den Tod hinaus darzustellen. Es wurden kunstvolle Grabmale und Epitaphe in den jeweiligen Kirchen errichtet. Da diese Grabmale jedoch dem Gebiet der Skulptur zuzurechnen sind, wurden sie in meine Arbeit nicht aufgenommen. Lediglich die Beispiele, die zur Errichtung eines Grabes einen Kirchenbau notwendig machten und aus diesem Grund die Kirche als Hülle für die Gedenkstätte errichtet wurde, sind in meine Arbeit eingegangen. Hierbei treten die Neubauten in Verbindung mit der Gedächtnisfunktion für den Verstorbenen.

Auch wenn bei Kirchen oder Mausoleen ein klares Konzept zu erkennen ist, sind die ephemeren Bauten wie Triumphbögen und Trauergerüste viel unmittelbarer in ihrer Aussage. Die Errichtung eines Bauwerkes von längerer Beständigkeit, bedurfte auch längerer Bautätigkeit und war dadurch oft einem Wandel unterzogen. Die ephemeren Bauwerke wurden in kürzester Zeit errichtet und waren daher stärker in die aktuelle geschichtliche Situation eingebunden. Dass solche Bauwerke, auch wenn sie heute nicht mehr betrachtet werden können, gut zu erforschen sind, ist mit ihrem propagandistischen Zweck zu erklären. Um die Pracht diese Bauten und somit der Erhabenheit des Verstorbenen zu demonstrieren, wurden sie meist graphisch reproduziert und an andere Höfe versandt. Auch die Trauerreden die sich auf die Aufbauten bezogen sind schriftlich verewigt.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Michael Pfandl
geb. 03. 05. 1969, Zeltweg, Steiermark
österreichische Staatsbürgerschaft

Schulische Ausbildung

1975 – 1979 Volksschule, Zeltweg
1979 – 1983 Hauptschule, Zeltweg
1983 – 1988 Bundesinstitut für Heimerziehung,
Baden bei Wien

Beruflicher Werdegang

1989 – 2002 Sozialpädagoge in der
,Stadt des Kindes‘, Wien
2002 – 2008 Sozialpädagoge in einer
Wohngemeinschaft der MA 11,
Wien
1998 – 2002 Lehrer in den Fächern
Didaktik und Heimpraxis
am BiSoP Baden

Studium

1989 - laufend Kunstgeschichte an der
Universität Wien